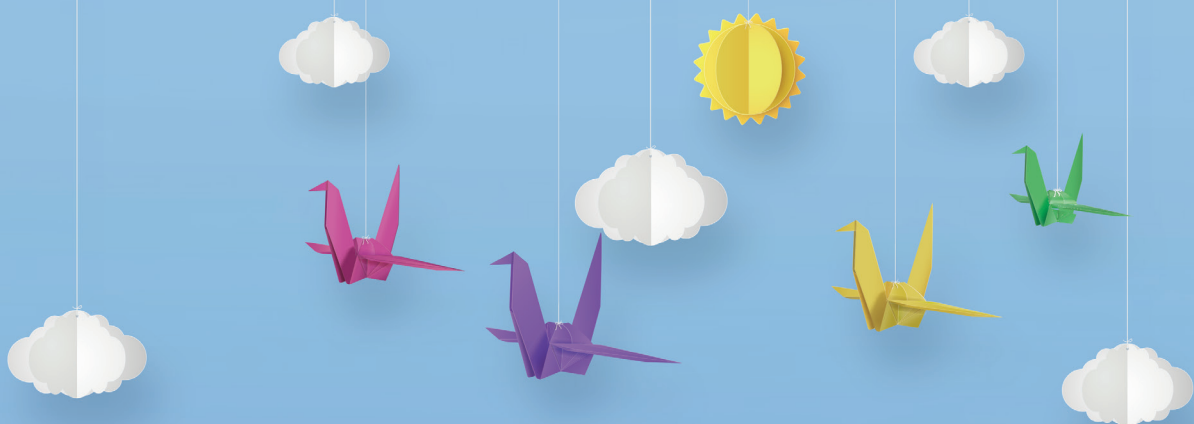
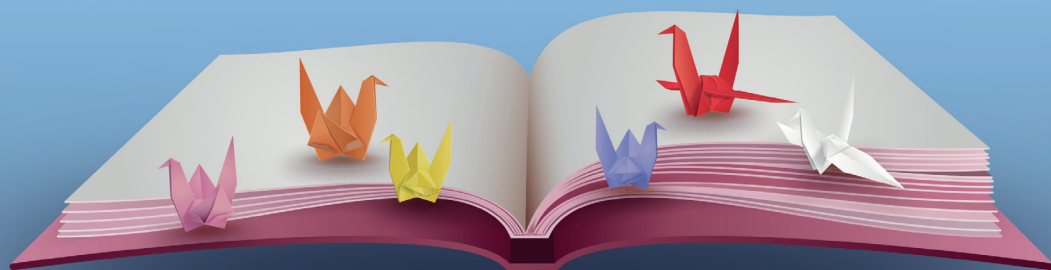


Libro-Obxecto e Xénero:

Estudos ao redor do libro infantil como artefacto



*Coordinación:
Isabel Mociño González*





Libro-Obxecto e Xénero:

Estudos ao redor do libro infantil como artefacto

Coordinación: Isabel Mociño González



UniversidadeVigo

Edita:

Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo
Edificio da Biblioteca Central
Campus de Vigo
36310 Vigo

Coordina:

Isabel Mociño González

© Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2019

© Autoras:

Ana Margarida Ramos
Blanca-Ana Roig Rechou
Carina Rodrigues
Carmen Franco-Vázquez
Cláudia Sousa Pereira
Diana Navas
Eliane Debus
Estella Freire Pérez
Eulalia Agrelo Costas
Eva Mejuto
Isabel Mociño González
Juan Senís
Lourdes Sánchez Vera
Maria Laura Pozzobon Spengler
Marta Neira-Rodríguez
Olalla Cortizas Varela
Rosa Tabernero
Sara Reis da Silva
Virginia Calvo

Deseño e maquetación: Visualq.

Imprime: Rodi - Artes Gráficas

ISBN: 978-84-8158-825-5

DL: VG 592-2019

Impreso en España - *Printed in Spain*

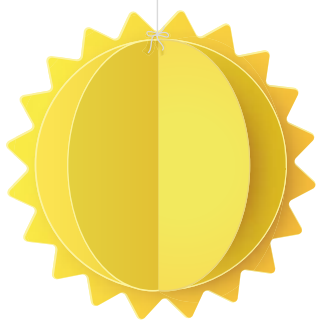
Reservados todos os dereitos. Nin a totalidade nin parte deste libro pode reproducirse ou transmitirse por ningún procedemento electrónico ou mecánico, incluídos fotocopia, gravación magnética ou calquera almacenamento de información ou sistema de recuperación, sen o permiso escrito do Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.



Esta editorial é membro da
UNE, o que garante a difusión
e a comercialización das súas
publicacións a nivel nacional
e internacional

Índice

1. <i>Introdución</i>	5
2. <i>Os libros-objeto de Emma Giuliani: aspetos da creación artística no feminino</i>	15
Ana Margarida Ramos • Universidade de Aveiro	
3. <i>Elogio del límite: Suzy Lee y el libro como espacio de representación</i>	33
Rosa Tabernerero • Universidad de Zaragoza	
4. <i>Escolham os vestidos porque agora é que são elas!</i> <i>Livro-objeto, vestuário e identidade de género</i>	51
Cláudia Sousa Pereira • Universidade de Évora	
5. <i>Libro-objeto: do artefacto ás infinitas lecturas</i>	63
Eulalia Agreló Costas e Isabel Mociño-González • Universidade de Vigo	
6. <i>O Capuchinho Vermelho e os seus múltiplos papéis:</i> <i>para uma leitura de alguns livros-objeto</i>	81
Sara Reis Da Silva • Universidade do Minho Blanca-Ana Roig Rechou • Universidade de Santiago de Compostela	
7. <i>Máis que un obxecto: Tara Books, libros que axudan a combater a pobreza</i>	105
Eva Mejuto • Escritora e docente	
8. <i>Livros que se (des)dobram em (outras) leituras: para além do texto</i>	119
Eliane Debus • Universidade Federal de Santa Catarina Maria Laura Pozzobon Spengler	
9. <i>Tres mujeres ponen el punto sobre la i</i>	131
Lourdes Sánchez Vera • Universidad de Cádiz	
10. <i>Literatura para jovens leitores: uma leitura multimodal do livro-objeto</i>	147
Diana Navas • Pontifícia Universidade Católica de São Paulo	
11. <i>El verso es el formato: la desautomatización objetual en Postales para un año</i>	165
Juan Senís • Universidad de Zaragoza	
12. <i>Do livro-objeto de Manuela Bacelar: o caso de Bublina e as cores</i>	181
Carina Rodrigues • Universidade do Minho	
13. <i>Las ilustraciones escultóricas de Kêta Pacovska</i>	195
Carmen Franco-Vázquez e Marta Neira-Rodríguez Universidade de Santiago de Compostela	
14. <i>ABCD de Marion Bataille: El objeto libro en el proceso de inmersión</i> <i>de un grupo de madres inmigrantes</i>	209
Virginia Calvo Valios • Universidad de Zaragoza	
15. <i>Libros Voadores. Artefactos Têxteis.</i> <i>Construcción de libros-objeto con materiais têxteis</i>	223
Olalla Cortizas Varela e Estella Freire Pérez • Universidade de Santiago de Compostela	



Introdución

Reúnense neste volume catorce estudos nos que se abordan diferentes modalidades do libro-objecto, as súas características e potencialidades para a lectura, determinadas fundamentalmente pola materialidade. Dáse continuidade así ás liñas de traballo iniciadas en *Aproximações ao libro-objeto: das potencialidades creativas às propostas de lectura* (Tropelias & Companhia, 2017), monográfico organizado por Ana Margarida Ramos, e *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2019), coordinado por Rosa Taberner.

Na presente edición, a cargo do Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, préstase especial atención ao papel creativo das mulleres e á súa representación nos libros-objecto, unha produción que, en moitos casos, é o primeiro contacto da infancia co libro (Cabrejo-Parra, 2001; Bonnafé, 2008; Ramos e Silva, 2014). O seu emprego temperán contribúe á construción de imaxinarios e á socialización dos máis novos, ao transmitir valores e usos da comunidade e favorecer a interiorización do coñecemento. Nestes procesos é relevante atender ás perspectivas que sobre os roles de xénero e a identidade persoal e cultural transmiten os materiais literarios empregados, dado que son instrumentos fundamentais na creación de representacións simbólicas de subxectividade, entre elas a da identidade de mulleres e homes (Ros García, 2013).

É por iso que concibimos esta monografía como espazo de reflexión, estudo e investigación sobre as potencialidades dos libros-objecto. Unha produción que ten sido invisibilizada e colocada nunha posición de subalternidade, o que se pode equiparar, en boa medida, coa padecida durante moito tempo pola muller e a propia literatura infantil e xuvenil en xeral, situación que determinou perspectivas e enfoques desta produción (Nodelman, 1988).

En prol dun maior recoñecemento do labor desenvolvido polas mulleres e/ou da representación que do feminino se ten feito nos libros-objecto, incídese na concepción do libro como un dos primeiros produtos culturais que empregan os axentes socializadores na educación dunha persoa, como son a familia e a escola, e como vehículo de transmisión ideolóxica e cultural (Machado, 2000; Etxaniz, 2011), dotado dun contido, forma, materiais, linguaxes e moitas outras cualidades que inciden na percepción de quen o

manipula, á vez que o interpreta a partir das suxestións, aspectos sociolóxicos, íntimos, comprometidos, emocionais, pracenteiros...

Consideramos obriga de calquera sociedade democrática, equitativa, inclusiva e coeducativa observar con mirada crítica os artefactos culturais que consumen os seus cidadáns dende as máis temperás idades para promover unha visión que supere os estereotipos de xénero e o sexismo, como se ten posto de relevo en numerosos estudos (Weitzman *et alii*, 1972; Collins *et alii*, 1984; Crabb, 1994; Colomer, 1994; Fernández-Prieto, 1998; Gárate, 1997; Tepper & Cassidy, 1999; Gooden & Gooden, 2001; Taylor, 2003; Méndez, 2004; Colomer & Olid, 2009; Foster, 2014; Yubero, Sánchez & Larrañaga, 2014; García-Villanueva & Hernández-Ramírez, 2016), ademais de poñer en valor as contribucións e representacións do feminino (Vázquez, 2010; Roig, Soto e Neira, 2018; Pena, 2018; Fernández-Artigas, Etxaniz & Rodríguez-Fernández, 2019), como pretende esta mesma obra.

Pero falar de libro-obxecto é situarse ante un campo experimental que abrangue un amplo universo ao redor do álbum ilustrado, dos libros interactivos e tridimensionais, nos que os procedementos materiais, de deseño e as diferentes linguaxes manteñen un constante diálogo creador, polo que a obra resultante non se cingue a ningún dos parámetros establecidos, ao confluír nela diferentes áreas liminares da produción (dende a dos libros ilustrados, libros de artista, os libros-xoguete, os libros-xogo etc.) e da recepción (*crossover* ou *dual adresse*). Conscientes desta dificultade, e na tentativa de abordar e definir algunhas das liñas seguidas polo álbum ilustrado na súa vertente máis material, estamos a nos situar nunha indefinición derivada dun constante hibridismo e indeterminación entre tipoloxías, tipos e formatos, que demostran que as posibilidades do álbum ilustrado non se esgotan na literatura para os máis novos, senón que reflicte a puxa por borrar as fronteiras entre o lectorado infantil e adulto (Zaparaín & González, 2010; Beckett, 2012; Consejo, 2014), ao que habería que engadir aínda a escasa atención que ata hai poucos anos tiveron estas obras no marco dos estudos académicos e sistematizados (Martínez Musiño, 2017).

Porén, unha das características do libro-obxecto é a de ser unha experiencia estética (Sipe, 2001), unha fonte de pracer e exploración, capaz de marabillarnos e sorprendernos, unha expresión de arte visual e literaria con múltiples potencialidades educativas e metodolóxicas (Driggs & Sippe,

2007), revelándonos novas formas, imaxes e interseccións que se convierten en espazos vitais para a imaxinación colaborativa e a investigación, amais de ser instrumentos transmisores efectivos das emocións, fundamentais para o desenvolvemento cognitivo e emocional (Nikolajeva, 2013).

Entre os retos que estas obras lles presentan ás súas creadoras está o de establecer vínculos e harmonías entre imaxe, palabra (cando existe) e materialidade, relacionándoas cos diferentes procedementos que permiten a manifestación das ideas, que facilitan a expresión empregando o termo adecuado, singular e preciso, nunha lectura necesariamente activa e participativa. Así, cada libro revélase configurador plurisignificativo na medida en que o lector/a se converte en partícipe directo da experiencia de observalo/lelo/sentilo/vivilo e as súas mans e demais sentidos se convierten en receptores da(s) mensaxe(s) que garda e das interpelacións que lle presenta, dos diálogos que activa con outras obras e coas experiencias previas dese lector/a, ademais de propiciar unha lectura moito máis suxestiva e enriquecedora da convencional por cuestionar coa súa materialidade ou características particulares a forma tradicional de ler (Arizpe & Styles, 2003).

Esta nova lectura vese enriquecida por unha máis profunda e demorada na exploración do obxecto, tanto na concepción coma na estruturación, a mensaxe e a manipulación, posto que, como produto experimental, destinado a buscar novas posibilidades e límites do libro, estas publicacións contemplan a dimensión física, interactiva, lúdica, laboratorial (Ramos, 2017), o que propicia diferentes niveis de lectura e configura textos multimodais nos que se integran a dimensión espacial da composición e a dimensión temporal do ritmo narrativo (Silva-Díaz, 2006).

Nos últimos anos a produción editorial ao redor dos libros-obxecto está en constante evolución e a súa confluencia con outras expresións artísticas deu lugar a un amplo abano de tipoloxías de libros nos que é posible ler non só coa mirada, senón tamén co tacto, co olfacto, o oído e ata o gusto (Ramos, 2011; Pastor Cubillo, 2013). Isto reflicte a busca de novas textualidades nas que predominan as lecturas sinestésicas ou multisensoriais, cuxas implicacións nas prácticas lectoras teñen interese para áreas que van desde a pedagogía e a psicoloxía do desenvolvemento infantil, ata as artes plásticas, a literatura ou o deseño (Ramos, 2017). Revélase así nestes libros unha concepción próxima á

da obra aberta, a de xénero en construción, que non esgotou as posibilidades de significación dos elementos visuais, senón que segue explorando diferentes modos de relación entre o texto e as imaxes, nun proceso no que segue bebendo das fontes doutros formatos visuais e outras tecnoloxías nas que a imaxe ten unha maior traxectoria de elaboración dunha gramática propia (Díaz, 2007).

Entender estes procesos e relacións lévanos á necesidade de traballar a alfabetización visual (Berger, 1980; Salisbury, 2007) e abordar a análise das obras desde perspectivas múltiples, como as que ofrecen as investigadoras que participan neste volume. É o caso de Ana Margarida Ramos que en **“Os libros-objeto de Emma Giuliani: aspetos da criação artística no feminino”** ofrece unhas acertadas reflexións iniciais sobre a indefinición do concepto libro-obxecto, o interese que este campo ten despertado no mercado por explorar as potencialidades deste e a especialización dos creadores de diferentes áreas. A seguir, céntrase na análise da produción de libros-obxecto da creadora francesa Emma Giuliani, da que tamén ofrece unha entrevista feita *ex profeso* para este traballo sobre o seu universo creativo.

Rosa Taberner en **“Elogio del límite: Suzy Lee y el libro como espacio de representación”** analiza as estratexias que emprega na súa creación a autora Suzy Lee, centradas na busca de novos significados e perspectivas de recursos como o pregue, a teatralidade, a metaficción e a autorreferencialidade, postos ao servizo dunha constante exploración dos límites dos seus universos eminentemente femininos.

Cláudia Sousa Pereira en **“Escolham os vestidos porque agora é que são elas! Livro-objeto, vestuário e identidade de género”** analiza a construción da identidade de xénero a través do vestiario e as características do corpo en catro obras, cuxa materialidade e contido contribúen á formación dun lector/a crítico/a. Responsabilidade das creadoras Madalena Matoso, Aina Bestard ou Joana Estrela, analízase a incidencia da materialidade nos diversos universos reflexivos que desenvolven ao redor das diferenzas-similitudes dos xéneros e a súa construción social do masculino/feminino.

Eulalia Agrelo Costas e Isabel Mociño en **“Libro-obxecto: do artefacto ás infinitas lecturas”** reflexionan sobre as novas materialidades, as multitextualidades e a polialfabetización que se están dando entre as novas

xeracións de lectorado dos libros-objectos, concibidos como artefactos culturais. Prestan especial atención ás potencialidades da materialidade e explican como se xestou o proxecto multidisciplinar e de transcodificación de *Artefactes*, así como as lecturas plurisignificativas que propicia na súa configuración como libro-álbum.

Sara Reis da Silva e Blanca-Ana Roig Rechou en **“O Capuchinho Vermelho e os seus múltiples papéis: para una lectura de alguns livros-objeto”** propoñen unha revisión de trece modalidades de libros-objeto inspirados neste clásico universal, dende libros pop-up, *lift-the-flap*, pasando por libros perforados, acordeón, libro-túnel, carrusel, con texturas ata libros-xoguete, libros-silueta ou aqueles elaborados con técnicas mixtas. Un rico elenco que reflicte a vixosidade de propostas e as múltiples relecturas do universo ficcional desta personaxe.

Eva Mejuto en **“Máis que un obxecto: Tara Books, libros que axudan a combater a pobreza”** achega unha reflexión arredor do proxecto que deu orixe a tres álbums ilustrados publicados en español por Libros del Zorro Rojo, editados orixinariamente na India por Tara Books. Ponse de relevo a materialidade destes libros artesanais e a oportunidade de empoderamento que representan para cada unha das súas autoras, mulleres das máis baixas castes da India que empregan estes libros para reivindicar representacións plásticas e técnicas pictóricas autóctonas.

Tamén cunha forte vertente artesanal e identitaria contan as obras analizadas por Eliane Debus e Maria Laura Pozzobon Spengler en **“Livros que se (des) dobram em (outras) leituras: para além do texto”**, que analizan catro propostas brasileiras publicadas na última década. Verifican en cada unha delas como se articulan as dimensións da materialidade física, a linguaxe verbal e a linguaxe visual, así como a interactividade da lectura que estas obras propician.

Lourdes Sánchez Vera en **“Tres mujeres ponen el punto sobre la i”**, analiza o poemario *Con el ojo de la i*, responsabilidade da escritora Mar Benegas, a ilustradora Olga Capdevila e a editora Arianna Squilloni, unha obra que se caracteriza como libro-xogo no que se superpón o visual, o textual e o material para propiciar múltiples lecturas e unha constante interacción do lectorado coa obra.

Diana Navas en **“Literatura para jovens lectores: uma leitura multimodal do livro-objeto”** analiza as estratexias que o creador brasileiro Roger Mello desenvolve no diálogo entre o texto, as ilustracións e a materialidade da narrativa *Zubair e os labirintos* (2007). Evidénciase nesta aproximación a ecuación triangular que configura a palabra, a imaxe e o deseño nunha obra dirixida á adolescencia, na que a multimodalidade e a construción de sentidos contribúen ao afianzamento dos hábitos lectores nunha idade na que se produce un afastamento, que pode ser definitivo, da lectura.

Juan Senís en **“El verso es el formato: la desautomatización objetual en Postales para un año”** analiza este álbum-poemario con texto de Giusi Quarenghi, ilustracións de Anna Castagnoli, tradución de Cristina Falcón Maldonado e edición de Arianna Squilloni, desde a perspectiva da desautomatización que se dá no plano textual, no visual e no obxectual; incide nas relacións que se establecen entre estas dimensións e salienta as novidades que aporta ao repertorio infantil, con especial interese na dimensión material e de formato.

Carina Rodrigues en **“Do livro-objeto de Manuela Bacelar: o caso de Bublina e as cores”** achégase á produción desta ilustradora pioneira portuguesa e céntrase no proxecto ao redor da personaxe de Bublina, con especial interese por este libro de actividades, cuxas potencialidades para a iniciación artística e literaria dos máis novos son postas en valor.

Carmen Franco-Vázquez e Marta Neira Rodríguez en **“Las ilustraciones escultóricas de Kêta Pacovska”** aproxímanse á produción desta autora checa convertida en referente universal e analizan comparativamente algunhas das súas imaxes dos libros-obxectos con obras de pintoras construtivistas eslavas, nas que se poden rastrexar algunhas das súas influencias.

Virginia Calvo Valios en **“ABCD de Marion Bataille: El objeto libro en el proceso de inmersión de un grupo de madres inmigrantes”** céntrase na recepción deste abecedario como obxecto lúdico, estético e artístico. Despois de analizar as potencialidades e características desta obra, descríbese con detalle un estudo de caso cun grupo de nais inmigrantes, no que se exploran as potencialidades da obra a través da súa recepción de lectura compartida, do xogo oral ou da escrita creativa no marco do proceso de inmersión na cultura de acollida.

Por último, péchase o volume coa proposta de Olalla Cortizas Varela e Estella Freire Pérez que en **“Libros Voadores. Artefactos Têxtils. Construción de libros-obxecto con materiais têxtils”** expoñen os resultados dun obradoiro celebrado con alumnado universitario ao redor da relectura de imaxes de contos clásicos. Analízanse as respostas que propiciou a reflexión crítica, a vivencia do proceso creativo de xeito global e a ruptura de estereotipos de xénero e convencións sociais, a través dos denominados “libros voadores”.

Todas estas propostas demostran que o libro-obxecto é un campo aberto á interdisciplinariedade, no que prima unha enorme liberdade expresiva e no que as mulleres teñen voz propia e marcan liñas de acción. Nelas salienta o interese en eliminar as barreiras para dar cabida a todas as accións lingüísticas imaxinables, xa sexa de aceptación e conformidade, xa sexan para instar ao lector/a a non quedar impasible. Deste modo dáse paso da lectura lineal e unidireccional a parámetros novos que converten estas obras en interlocutoras activas e xeradoras de lecturas múltiples, portadoras de novas linguaxes, de formas visuais e actuacións que nacen da reinterpretación e manipulación da súa entidade conceptual, o que propicia novas formas de comunicación e oportunidades de (re)coñecemento. A súa posta en valor é fundamental, dado que estamos ante un instrumento que contribúe á adquisición do hábito lector e a unha relación afectivo-emocional coa lectura, especialmente polo vínculo adulto-infancia que promove.

A coordinadora

Referencias bibliográficas

- ARIZPE, E. & STYLES, M. (2003). *Children reading pictures: Interpreting visual texts*. London, UK: RoutledgeFalmer.
- BECKETT, S. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. London: Routledge.
- BERGER, J. (1980). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BONNAFÉ, M. (2008). *Los libros, eso es bueno para los bebés*. Barcelona: Océano.
- CABREJO-PARRA, E. (2001). La lectura comienza antes de los textos escritos, *Nuevas Hojas de Lectura*, 12-19. Recuperado de http://www.cobdc.net/12JCD/wp-content/materials/SALA_E/CABREJO_lectura_comienza.pdf
- COLLINS, L. J., INGOLDSBY, B. B. & DELLMAN, M. M. (1984). Sex-role stereotyping in children's literature: A change from the past. *Childhood Education*, 90: 278-285.
- COLOMER, T. (1994). A favor de las niñas: El sexismo en la literatura infantil. *CLIJ*, 57: 7-24.
- COLOMER, T. & OLID, I. (2009). Princesas con tatuaje: las nuevas caras del sexismo en la ficción juvenil. *Textos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, 51: 55-67.
- CONSEJO, E. (2014). El discurso peritextual en el libro ilustrado infantil y juvenil. *Álabe*, 10: 1-17.
- CRABB, P. B. & BIELWASKI, D. (1994). The social representation of material culture and gender in children's books. *Sex Roles*, 30: 69-79.
- DÍAZ, F. H. (2007). *Leer y mirar el libro álbum: ¿un género en construcción?* Bogotá: Norma.
- DRIGGSWOLFENBARGER, C. & SIPE, L. (2007). A Unique Visual and Literary Art Form: Recent Research on Picturebooks. *Language Arts*, 84 (3): 273-280.
- ETXANIZ, X. (2011). La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición hasta la LIJ actual. *Ocnos*, 7: 73-83.
- FERNÁNDEZ-ARTIGAS, E.; ETXANIZ, X. & RODRÍGUEZ-FERNÁNDEZ, A. (2019). Imagen de la mujer en la Literatura Infantil y Juvenil vasca contemporánea, *Ocnos*, 18(1): 63-72.
- FERNÁNDEZ-PRIETO, S. (1998). El sexismo en la literatura infantil y juvenil ahora. *Primeras noticias: Literatura Infantil y Juvenil*, 154: 9-11.
- FOSTER, M. C. (2014). *Representations of Gender and Embodiment in Children's Picture Books*. Toronto: University of Toronto.
- GÁRATE, A. (1997). Niños, niñas y libros. Las diferencias de género en la LIJ. *CLIJ: Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 95: 7-18.
- GARCÍA-VILLANUEVA, J. & HERNÁNDEZ-RAMÍREZ, C.I. (2016). ¿Realidad o fantasía? Roles y estereotipos sexistas expuestos a través de representaciones discursivas e iconográficas en cuentos infantiles. *Revista Integra Educativa*, 9(1): 91-110. Recuperado de http://www.scielo.org.bo/pdf/rieiii/v9n1/v9n1_a06.pdf

- GOODEN, A. M. & GOODEN, M. A. (2001). Gender Representation in Notable Children's Picture Books: 1995-1999. *Sex Roles*, 45 (1): 89-101.
- MACHADO, A. M. (2000). Ideología y libros para niños. *Educación y Biblioteca*, 112: 24-33.
- MARTÍNEZ-MUSIÑO, C. (2017). Del libro tradicional al *libro alternativo*: formas, materiales y variantes denominativas, *Biblios*, 67: 56-68. Recuperado de <https://biblios.pitt.edu/ojs/index.php/biblios/article/view/322> (consultado 23/09/2018).
- MÉNDEZ GARITA, N. (2004). Un acercamiento al cuento infantil desde la perspectiva de género. Estereotipos en el cuento infantil. *Educare*, 7: 127-140.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2001). *How picturebooks works*. New York: Garland.
- NIKOLAJEVA, M. (2013). Picturebooks and emotional literacy. *The Reading Teacher*, 67 (4): 249-254.
- NODELMAN, P. (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- PASTOR CUBILLO, B. R. (2013). El papel de un libro sobre libros. *Revista Internacional del Libro, Digitalización y Bibliotecas*, 1: 37-42.
- PENA, M. (2018). *Feminismos e literatura infantil e xuvenil*. Santiago de Compostela: Laivento.
- RAMOS, A. M. (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. En B.-A. Roig Rechou et al. (coord.). *O álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (pp. 13-40). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- RAMOS, A. M. (ed.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- RAMOS, A. M. & SILVA, S. R. da (2014). Leitura do berço ao recreio. Estratégias de promoção da leitura com bebés. En VIANA, F. L.; RIBEIRO, I. & BAPTISTA, A. (coords.). *Ler para Ser. Os caminhos antes, durante e... depois de aprender a ler* (pp. 149-174). Coimbra: Almedina.
- ROIG, B.-A., SOTO, I. & NEIRA, M. (2018). *As mulleres como axentes literarios na LIX do século XXI*. Vigo: Xerais.
- ROS GARCÍA, E. (2013). El cuento infantil como herramienta socializadora de género. *Cuestiones pedagógicas*, 22: 329-350.
- SALISBURY, M. (2007). *Imágenes que cuentan. Nueva ilustración de los libros infantiles*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SILVA-DÍAZ, C. (2006). La función de la imagen en el álbum. *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 75-76: 23-33.
- SIPE, L. R. (2001). Picturebooks as Aesthetic Objects. *Literacy Teaching and Learning*. 6 (1): 23-42.
- TABERNERO, R. (2019). *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.

- TAYLOR, F. (2003). Content analysis and gender stereotypes in children's books. *Teaching Sociology*, 31(3): 300-311.
- TEPPER, C. A. & CASSIDY, K. W. (1999). Gender Differences in Emotional Language in Children's Picture Books. *Sex Roles*, 40 (3/4): 265-280.
- VÁZQUEZ, C. (2010). *Diálogos Intertextuales 3: En busca de la voz femenina. Temas de género en la literatura infantil y juvenil de la Península Ibérica y Latinoamérica*. Berna: Peter Lang.
- WEITZMAN, L.; EIFLER, D.; HOKADA, E. & SOURCE, C. R. (1972). Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children. *American Journal of Sociology*, 77(6): 1125-1150.
- YUBERO, S.; SÁNCHEZ-GARCÍA, S. & LARRAÑAGA, E. (2014). Roles y estereotipos de género en la literatura para niños y jóvenes: Una propuesta de educación para la igualdad. En J. del POZO & C. PELÁEZ (coords.). *Educación social en situaciones de riesgo y conflicto en Iberoamérica* (pp. 561-569). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ZAPARAÍN, F. & GONZÁLEZ, L. D. (2010). *Cruce de caminos. Los álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Universidad de Castilla-La Mancha; Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Os livros-objeto de Emma Giuliani: aspectos da criação artística no feminino

ANA MARGARIDA RAMOS
Universidade de Aveiro

1. Introdução: para uma teoria do livro-objeto

O conceito de livro-objeto, apesar dos estudos¹ (Haining, 1979; Montanaro, 1993; Diehn, 1999; Pelachaud, 2016; Ramos, 2017) que lhe têm sido dedicados ultimamente, continua a desafiar os investigadores, exigindo clarificação e reflexão sobre as suas características e especificidades, tipologias e formas de leitura. A própria ambiguidade do conceito, atendendo a que todos os livros são objetos, mas também a volatilidade das propostas alternativas, como livro animado ou livro interativo, por exemplo, não parecem esclarecer quanto ao foco específico de publicações que exploram, de forma particularmente relevante, as potencialidades físicas do suporte material em que são apresentadas.

As designações em outras línguas apresentam problemas similares, sublinhando a componente animada e dinâmica destes objetos, como acontece, por exemplo, com as seguintes: *movable books*, *three-dimensional books*, *animated books*, *mechanical books*, *toy books*, ou *object-books*. O mesmo se pode dizer relativamente às subtipologias das publicações situadas neste domínio, como *pop-up*, *pull-tab*, livro de abas, livro-carrossel, *volvelle*, livro-túnel, acordeão, tiras, entre muitos outros. A proximidade com o universo dos livros brinquedo e livro-jogo, por exemplo, com a introdução de objetos manipuláveis, puzzles e peças várias, mas também com o uso de outros materiais de suporte para além do papel, como o tecido ou polímeros como o plástico ou a borracha, cria

1 Destaque-se a publicação de um número da Revista francesa *Hors Cadre*, 19 (2016), inteiramente dedicado ao universo do livro-objeto (*L'objet livre*), com textos de especialistas de diferentes áreas, como Anne Clerc, Pascal Humbert, ou Sophie Van Der Linden.

dificuldades acrescidas em termos de determinação de fronteiras entre tipos e formatos. Acresce a combinação, num único volume, de técnicas diferentes, por exemplo, além da proliferação de formatos e tipos de encadernação.

Não é menos relevante a questão dos usos e das leituras previstas deste tipo de publicações, atendendo que, por exemplo, o formato *pop-up* tanto é usado num livro brinquedo cheio de cores vibrantes para bebés, como pode ser objeto de especial cuidado, em obras de grande qualidade estética, como *Little tree* (2008), de Katsumi Komagata, uma delicada alegoria sobre o ciclo da existência. A questão da aproximação de muitas destas propostas ao universo do livro de artista (Scott, 2014) é outra questão relevante a merecer reflexão, bem como o carácter *crossover* de outras, agradando a públicos distintos e atravessando diferentes gerações de leitores.

Até ao momento, os estudos sobre os *movable books* têm-se sobretudo centrado na sua génese e evolução, adotando uma perspetiva histórica (Montanaro, 1996; McGrath, 2002; Faden, 2007; Reid-Walsh, 2012a; Reid-Walsh, 2012b; Field, 2013) que permite perceber a sua origem e desenvolvimento, mas também os usos e destinatários preferenciais, sem esquecer a explicação das diferentes técnicas. A génese deste tipo de publicações no segmento da edição científica, de cariz mais ou menos didático, tem vindo a ser sublinhada de forma recorrente. De teor mais descritivo do que analítico, em virtude da sua função divulgativa (Carter & Díaz, 1999), quando não didática, os estudos nesta área traçam as principais tendências ao nível da produção deste tipo de livros, identificando criadores e obras marcantes em diferentes segmentos, desde o livro científico ao livro infantil, passando pelo livro artístico. O volume assinado por Gaëlle Pelachaud (2016), contudo, apesar de incluir todas as dimensões referidas anteriormente, distingue-se pelo pormenor com que apresenta as produções, permitindo a identificação de linhas estruturantes na evolução do livro-objeto, estabelecendo relações entre várias tipologias diferentes.

Não obstante as dificuldades em termos da definição e clarificação do conceito de livro-objeto, é incontornável o crescimento da oferta neste segmento, em variedade e quantidade, possivelmente em resposta ao crescimento do livro em suporte digital (Kaiser, 2015), apostando no regresso à valorização do livro físico, cuja materialidade é determinante no próprio processo de leitura. Será igualmente relevante ter em conta a formação cada

vez mais especializada dos criadores, não só na área mais geral do design gráfico (Brown & Towell, 2015), mas também em ilustração, em livro infantil e, até, na área da engenharia do papel.

2. O percurso artístico de Emma Giuliani: os livros como artefactos

Emma Giuliani (1978) é uma das mais conceituadas criadoras e ilustradoras francesas da nova geração, tem formação em design gráfico e é uma das criativas responsáveis pelo ateliê SAJE, um gabinete especializado em design. A sua estreia no âmbito do livro infantil aconteceu com a publicação do livro-acordeão *Voir le jour* (Éditions des Grandes Personnes, 2013), publicado em português no ano seguinte, pela Edicare, com o título *Vir ao mundo*. Este volume foi logo distinguido com o Prémio Opera Prima Bologna 2014, sendo traduzido para várias línguas e editado em muitos países, o que projetou a criadora para o contexto internacional. Não tendo sido possível identificar estudos sobre a sua obra, recorreremos ao contacto pessoal e foi possível realizar uma breve entrevista com a criadora, com vista a perceber e a contextualizar alguns dos seus trabalhos, que se encontra anexa a este texto. Foi ainda relevante a leitura de um seu testemunho (Pelachaud, 2016: 156-161) sobre o seu trabalho na área do livro animado.

Seguiram-se *Bulles de savon*² (Éditions des Grandes Personnes, 2015) e *Les robes de la Reine* (Marcel & Joachim, 2016), uma publicação em grande formato de autoria partilhada entre Emma Giuliani, Ariane Grenet e Vavoute, sem edição em Portugal.

A autora assina, ainda, em coautoria com Ariane Grenet e Utagawa Kuniyoshi, o volume *La formidable aventure du chat de maître Kuniyoshi* (Paris Musées, 2015) e *Quatre saisons au Japon* (Paris Musées, 2014), este último com autoria partilhada com o próprio atelier onde trabalha. Em ambos os casos, trata-se de obras encomendadas pelos Museus de Paris, tendo em vista

2 Publicado em Portugal pela mesma chancela, em 2015, com o título *Bolas de Sabão*, este livro recupera elementos do primeiro, como as abas e outros elementos interativos que é preciso manipular.

a divulgação e promoção do trabalho de alguns artistas e universos criativos específicos, ambos de inspiração oriental, em particular japonesa, o que explicará a delicadeza dos objetos criados. Estes livros não serão alvo de análise neste estudo, mas também integram características dos livros “animados”, como abas, elementos desdobráveis e manipuláveis, recortes e perfurações, além de se distinguirem pelo cuidado *design* gráfico.

Mais recentemente, e no domínio da não ficção, Emma Giuliani publicou, com Carole Saturno, o volume *Egyptomania* (2016), uma obra de grande formato que visa, com recurso a efeitos visuais vários, divulgar elementos da história e da cultura do antigo Egito. Em 2017, a criadora publicou, ainda, com autoria do Atelier SAJE, um volume cartonado e recortado, sem palavras, intitulado *Oncle Teddy*³ (Marcel & Joachim), claramente destinado a pré-leitores.

Em comum, as publicações de Emma Giuliani aqui brevemente apresentadas partilham a atenção ao suporte e a aposta na materialidade, com relevo não só para a dimensão física e interativa dos livros-objeto, onde são frequentes abas e outros elementos manipuláveis, mas sobretudo para outros componentes relacionados com o suporte, como o formato e as dimensões, o tipo de papel e a impressão, a textura e as cores dominantes. Seja em obras ficcionais ou não, destaca-se o caráter singular de cada uma das propostas, concebidas como artefactos únicos e irrepetíveis, onde se unem tema, forma e objeto. No âmbito deste estudo, cingimos a análise a três livros-objeto, os dois traduzidos para língua portuguesa, e o *pop-up Robes de la Reine*, pelo relevo do universo feminino aí retratado.

3 Entretanto, sem associação explícita a Emma Giuliani, foi publicado mais um volume desta série, assinado pelo atelier SAJE, do qual é uma das mentoras, *Oncle Teddy: cache-cache*, um livro cartonado com abas.

3. Relevo dos universos femininos: uma leitura de *Vir ao Mundo*, *Bolas de Sabão* e *Les Robes de la Reine*

Obra de estreia da criadora, *Vir ao Mundo* é um livro-acordeão que inclui outros elementos de cariz tridimensional, sob a forma de flores coloridas de várias espécies e formas, combinando características dos *pop-up* com uma técnica que parece inspirada nos *origami*, o que permite acrescentar cores e relevos a uma base dominada pelo contraste entre o preto e o branco. O processo de leitura interativa exige que o leitor se sinta convidado a manipular os elementos visuais de diferentes formas, sobretudo através da abertura das pétalas das flores, mas também da rotação de um círculo ou do manuseamento de uma pequena tira de papel presa com fios. Estes procedimentos, com diferentes graus de dificuldade, permitem colorir as páginas, iluminando uma narrativa poética, muito simples e contida, sobre as pequenas alegrias do quotidiano ao longo da existência humana. É curioso observar, do ponto de vista da leitura, como é a ação física do leitor que permite colorir as páginas do livro que, originalmente, surgem a preto e branco. Esta implicação do leitor na transformação das imagens é metafórica do que se espera que ele também faça na vida, agindo de modo a melhorar o mundo à sua volta. O percurso da leitura, desdobrando o livro, reflete-se no percurso da existência humana reproduzido nas páginas, sugerindo a ideia da vida (e da leitura) como um caminho.



Figura 1. Livro *Vir ao Mundo*, de Emma Giuliani (ed. Éditions des Grandes Personnes).

Bolas de Sabão, por sua vez, apresenta-se como um códex onde surgem adicionados elementos tridimensionais, como pequenos *pop-up*, abas e componentes móveis de tipo sempre variado. O tipo de encadernação tradicional

distingue-o do volume anterior, mas mantém afinidades cromáticas e estéticas, sobretudo em termos da técnica de ilustração e da contenção ao nível textual, além da impressão no mesmo tipo de papel e do formato semelhante. Mesmo do ponto de vista textual, une ambas as publicações o cariz poético-lírico dos textos, aproximando-os do universo do álbum lírico (Silva, 2011; Neira-Piñeiro, 2012; 2018), pela ausência de uma narrativa explícita cronologicamente organizada. Neste caso, o livro é dominado pelo intimismo que decorre das memórias nostálgicas das alegrias e pequenos deslumbramentos e descobertas da infância e adolescência, com especial relevo para a magia das estações do ano, as efemérides marcantes, os afetos e as descobertas. Apesar da opção por um formato e encadernação mais tradicionais, o livro é animado por várias técnicas diferentes – texturas que resultam da colagem de várias camadas de papel, abas e janelas para mover e descobrir o que se esconde nelas, *pull-tab* e *pop-up*, além de elementos móveis, seguros por fios e que fazem ruído e outros que o leitor pode manipular, introduzindo movimento e ação nas cenas – criando surpresa a cada virar de página.



Figura 2. Imagens de *Bolas de Sabão*, de Emma Giuliani (ed. Éditions des Grandes Personnes).

Les Robes de la Reine é um livro-objeto de grandes dimensões que procede à reconfiguração visual e gráfica de uma história inspirada no universo tradicional dos contos maravilhosos. A abertura e o problema da narrativa são apresentados

numa página que só inclui texto e que introduz a narrativa: na ausência do Rei, a Rainha é visitada por uma Fada Má que lhe exige que crie, todas as noites, durante uma semana inteira, um vestido extraordinário, de modo a evitar a sua morte. As sete duplas páginas seguintes apresentam as criações da rainha nos vários dias da semana e descrevem a sua fonte de inspiração: a montra de uma pastelaria; a paisagem coberta de neve; a tempestade que se avizinha; o fundo do mar; os prenúncios da primavera; o canto do rouxinol que a consola na sua solidão; as estrelas e a galáxia infinita. Cada um dos vestidos surge apresentado na página ímpar, integrando vários elementos tridimensionais e manipuláveis, desde simples colagens e recortes, criando texturas, à colocação de elementos móveis, que é preciso rodar, puxar ou levantar para ver o efeito final. O impacto destes elementos visuais é ainda sublinhado pela variedade e contraste cromáticos, pelo grande formato do livro e pela originalidade dos elementos que são associados aos vestidos, como animais, elementos naturais ou objetos, alguns claramente de efeito nonsensical e humorístico. A história termina novamente com uma página de texto, dando conta da libertação da Rainha, por ação do Rei, que regressa e que castiga a vilã, premiando a esposa pela beleza das suas extraordinárias criações.



Figura 3. Imagem de *Les Robes de la Reine*, de Vavoute & L'Atelier Saje (ed. Marcel & Joachim).

3.1. Formato e tipo de livro-objeto

Os três volumes apresentam dimensões diferentes, mas privilegiam todos o formato vertical (Sipe, 2001), habitualmente associado à centralidade das figuras humanas, promovendo a identificação dos leitores com os protagonistas. Também incluem capa dura e o papel usado é de elevada gramagem, ligeiramente cartonado, de modo a suportar o peso e a manipulação dos elementos apenas às páginas, como os pequenos *pop-up* e recortes para desdobrar ou levantar. A questão da resistência dos materiais é crucial para este tipo de projetos que são alvo de manuseamento constante, incluindo por crianças.

Dentro do universo do livro-objeto ou animado, as obras recorrem a formatos mistos, combinando técnicas variadas, com relevo para a introdução de elementos físicos nas ilustrações que é preciso rodar, levantar ou desdobrar, mas também para a suspensão de elementos com fios, além de outros mecanismos de cariz interativo. Contudo, a adição destes elementos cumpre propósitos distintos, ora mais lúdicos, funcionando como uma espécie de jogo complementar ao processo de leitura, ou de cariz mais reflexivo, associado à própria mensagem da obra.

No caso de *Vir ao Mundo*, álbum situado no universo do livro-acordeão (Breede & Lisi, 2007; Beckett, 2012), podendo funcionar como um mural lido num *continuum*, mas também permitindo uma leitura tradicional, toda a ilustração da tira de papel que serve de base, e sobre a qual são montados os elementos tridimensionais, é realizada com base no contraste preto e branco, tirando partido do efeito positivo-negativo, com exceção de uma pequena joaninha vermelha que vai percorrendo as páginas. Os elementos desdobráveis aumentam consideravelmente o espectro cromático da obra, alterando completamente a imagem inicial através da introdução também de novas formas e objetos. Neste caso, os elementos físicos contribuem decisivamente para a mensagem do livro, implicando alterações ao nível das leituras possíveis, mas também dos ambientes dominantes, oscilando entre o melancólico, no início e no final, e o alegre e vibrante, sensivelmente a meio.

Os outros dois volumes apresentam um formato tradicional, mas *Les Robes de la Reine* distingue-se pelas suas dimensões consideráveis, o que tem implicações no processo de leitura e no impacto das ilustrações e dos elementos que as integram, criando um efeito de deslumbramento. A variedade das cores

de fundo, mudando em todas as páginas, acompanha, em jogo cromático, os tons dominantes de cada um dos vestidos. Da suavidade das cores pastel, associadas aos bolos e aos doces, do primeiro, aos verdes luxuriantes do quinto, sem esquecer o azul marinho e o negro das galáxias do sétimo e último vestido, a galeria é consideravelmente variada, em cores e elementos manipuláveis, contrastando com a rigidez da personagem cuja expressão e posição nunca se altera.

Ao contrário do volume anterior, que não recorre à dupla página como unidade de sentido, mantendo uma relação mais tradicional entre texto, sempre na página par, e imagem, sempre na ímpar, no caso de *Bolas de Sabão*, a criadora constrói uma sucessão de oito duplas páginas, em que cada uma corresponde a uma memória específica, num crescendo de emoção até à imagem final. Como o volume não integra guardas ou folha de rosto, todo o interior está ocupado com a sucessão de memórias, seguindo uma estrutura de tipo aditivo.

3.2. Temas, motivos e registos: linguagem verbal e visual

Vir ao Mundo inclui um texto segmentado que parece constituir um poema composto por 12 versos, fragmentado ao longo das páginas que constituem o livro. Funcionando como uma espécie de legenda, em resultado até da sua colocação na parte inferior das páginas, o texto remete implicitamente para os elementos visuais manipuláveis, as flores, cuja referência explícita está ausente do texto. O livro fala sobre as flores, a sua beleza e a sua fragilidade, mas também sobre os seus significados simbólicos, acompanhando as várias etapas da existência humana:

Vir ao mundo num vasto universo.
 Viver graças ao calor de um outro,
 e retribuir.
 Misturar as suas cores,
 para uma ainda maior beleza.
 Reconciliar os amigos,
 ou declarar o amor.
 Coroar as crianças,
 alegrar a velhice.
 Dizer um último adeus.
 E apesar da fragilidade,
 resistir. (Giuliani, 2014)

Mas o livro também reflete sobre a vida, o seu ciclo natural, de nascimento, crescimento e morte, equiparando, implicitamente, os homens e as flores. Assim, a grande mensagem do texto parece residir na sugestão de que essa existência humana, obedecendo às leis da natureza e cumprindo as suas etapas, pode ser a preto e branco ou pode ser colorida, bastando para tal a intervenção ativa do leitor. É a ele que compete decidir e agir, desdobrando um a um os elementos que surgem em cada página e que permitem colorir o livro de cores vivas e variadas. Se “vir ao mundo” e a existência parecem ser uma inevitabilidade, a forma como esse percurso vai ser vivido já depende de cada um.

O texto de *Bolas de Sabão* é ligeiramente mais extenso, mas mantém afinidades com o anterior em termos da ausência de uma estrutura narrativa tradicional, dado que se apresenta como uma espécie de coleção de memórias marcantes da infância e da adolescência, por parte de um sujeito poético de primeira pessoa, identificado com a figura feminina da capa. A lembrança das bolas de sabão, que serve de título ao livro, parece acordar uma sucessão de outras memórias, presas pelo fio da nostalgia de um tempo que já passou. Mais relevante do que a ordem cronológica dos vários eventos, é o impacto emocional que cada um deles parece ter deixado na narradora/sujeito lírico. Ela surge sozinha, representada total ou parcialmente em várias duplas páginas, em interação com a natureza e os seus elementos, mas também com outra personagem, o melhor amigo, em três⁴ outras, com o qual a cumplicidade parece crescer, desde que ele lhe oferece guloseimas, passando pela construção em conjunto do boneco de neve, e terminando na promessa (ou beijo?) final.



Figura 4. Imagens de *Bolas de Sabão*, de Emma Giuliani (ed. Éditions des Grandes Personnes).

4 Ou quatro, se considerarmos que pode ser com ele que joga ao berlinde, numa página onde só surgem os braços das crianças.

O mais lúdico e divertido dos três volumes é, sem dúvida, *Les Robes de la Reine*, parecendo quase um livro-jogo que permite alterar o vestido usado pela rainha através do simples movimento do virar de páginas. A narrativa, de inspiração tradicional, incluindo as suas diferentes etapas e oposições, parece um pretexto para a criação de vestidos fantásticos, inspirados em gostos pessoais e na natureza (estações do ano, fenómenos atmosféricos, elementos naturais, animais, galáxia). Será possivelmente esta a ligação aos livros anteriores, onde a natureza e o seu impacto no ser humano estão bem patentes. O caráter inusitado dos vestidos, às vezes de ressonância nonsense, decorados com elementos surpreendentes, incluindo os que permitem manipulação, com a criação de tridimensionalidade ou movimento, por exemplo, surpreende e fascina os leitores.



Figura 6. Imagem de *Les Robes de la Reine*, de Vavoute & L'Atelier Saje (ed. Marcel & Joachim).

4. Universos femininos: livros com género?

A questão do género nos livros infantis tem suscitado mais polémica do que reflexão, sobretudo nas sociedades modernas e ocidentais, onde as questões da igualdade de direitos e oportunidades são há muito temas de debate e resultaram em conquistas relevantes. Não obstante a não catalogação dos livros, sobretudo os de assinalável qualidade estética, literária e plástica, em função do género dos leitores (ou dos autores), não é irrelevante o relevo que alguns temas ou imaginários têm desempenhado junto de grupos de leitores, de ambos os géneros, acrescente-se, unidos por preferências comuns. No caso da perspectiva

narrativa ou poética selecionada, as vozes dos narradores ou sujeitos podem ser, em alguns casos, identificadas pelo género e as próprias personagens principais das histórias também podem ser analisadas a esse nível.

O *corpus* selecionado apresenta, a este respeito, alguns elementos que importa destacar. Desde logo, o protagonismo feminino, em *Bolas de Sabão* e em *Les Robes de la Reine*, este último centrado no imaginário dos vestidos de princesas, fantasia recorrente de muitas crianças. O primeiro é percorrido pelo subjetivismo e pelo intimismo que decorrem da contemplação das memórias, furtando-se a uma narrativa mais dinâmica e cheia de ação. Mesmo *Vir ao Mundo*, onde não é possível associar um género ao sujeito poético, constrói um imaginário visual dominado pelas flores, caracterizadas simultaneamente pela beleza e fragilidade, e comum e simbolicamente conotadas com o feminino. Em todo o caso, as três obras apresentam propostas dominadas pela interioridade, emoção e reflexão, mesmo a Rainha cria os vestidos inspirada pelas emoções que nela despertam os elementos que a rodeiam, sendo obras mais contemplativas do que ativas, do ponto de vista da mensagem que transmitem, conduzindo à reflexão e ao questionamento interior.

A dimensão poético-lírica das propostas textuais é, nos vários exemplos, reforçada pela linguagem visual que os acompanha e completa, caracterizada, de forma global, pela elegância dos volumes, linhas e formas, pela doçura das cores, que são sobretudo suaves e pastel, mesmo se contrastantes, e pela ausência de sinal contorno que imprime leveza e subtileza às ilustrações. A delicadeza das formas, as texturas suaves, reais ou aparentes, do papel e das colagens, o relevo dos fundos brancos, os jogos com transparências e a preferência por ambientes naturais, alguns claramente idealizados, reforçam a subtileza global que caracteriza a criação artística de Emma Giuliani, onde os efeitos de “animação”, ao invés de causarem um efeito rápido de assombro, parecem antes apostados numa relação íntima de diálogo sensorial com o leitor, conduzindo-o, de surpresa em surpresa, de forma subtil, ao ritmo do virar de página.

5. Considerações finais

As possibilidades de leitura das obras aqui brevemente analisadas não se esgotam nesta proposta que procurou apresentar a obra da criadora em questão como um exemplo das tendências contemporâneas de edição do livro infantil, alvo de uma atenção cada vez mais cuidada a todos os elementos que o constituem. A valorização do livro infantil como objeto artístico e de *design* explica o cuidado na combinação das várias linguagens que nele se cruzam, mas também do suporte físico dessas linguagens, a materialidade física do objeto.

Mas o cuidado com o *design* gráfico dos livros, alvo de um investimento considerável do ponto de vista peritextual, com impacto na tridimensionalidade e na alteração da relação tradicional do leitor com o livro, não se reduz ao universo literário e ficcional, sendo transversal nas criações às quais, quer como única autora, quer como colaboradora no seio de uma equipa, Emma Giuliani está ligada. A autoria destes projetos é, por isso, cada vez mais partilhada entre diferentes intervenientes. Em alguns casos, como acontece aqui, a autoria pode ser assumida por um grupo de criativos, reunidos sob a chancela de um ateliê, sugerindo a criação coletiva⁵ dos livros, entendidos enquanto projetos criativos complexos e exigentes, onde intervêm vários especialistas e onde é difícil compartimentar tarefas.

O recurso às potencialidades abertas pela engenharia do papel é, no entanto, muito contido e sabiamente explorado, tirando o máximo de partido de elementos simples, mas de grande efeito. Essa economia de recursos permite a criação de efeitos de forte impacto dramático, sobretudo quando surgem associados a motivos e temas emocionalmente muito relevantes. A aposta na sobriedade, simplicidade e contenção permite acrescentar espaços em branco e camadas de significados que o leitor poderá completar e descobrir.

Os três livros analisados recorrem a procedimentos de animação semelhantes e partem de uma técnica ilustrativa e de uma linguagem visual

5 Não sendo habitual em Portugal, existem exemplos de obras de autoria atribuída a grupos de criadores, unidos num estúdio ou ateliê de criação. Veja-se, por exemplo, o caso da seguinte publicação, com chancela da Companhia das Letrinhas, *L de Livro – Alfabeto Desenhado* (2017), cuja autoria é atribuída a Estúdio Lógos, um ateliê de design criado em 2012, com sede em São Paulo, e onde trabalham criadores como Júlio Mariutti, Michele Oliveira e Deborah Salles.

com muitas afinidades. A ilustração digital, o recurso a cores e tons claros, variados e contrastantes, a ausência de sinal contorno, a preferência por formas simples (muitas vezes geométricas), com relevo para a subtileza das silhuetas, objetos e elementos reconhecidos e facilmente identificáveis, a delicadeza das linhas e das formas, o recurso subtil a jogos de transparência e sobreposição, a composição equilibrada das páginas, que explora o significado dos espaços em branco, e o impacto dos elementos móveis são alguns dos eixos estruturantes de uma criadora para quem um livro é, também (ou principalmente), um objeto artístico destinado ao entretenimento e ao deslumbramento do leitor, cuja leitura implica vários sentidos, ações e movimentos, físicos e cognitivos, transformando-se numa descoberta e construção estimulantes e desafiadoras.

Referências bibliográficas:

Corpus analisado

GIULIANI, Emma (2014). *Vir ao Mundo*. Lisboa: Edicare.

GIULIANI, Emma (2015). *Bolas de Sabão*. Lisboa: Edicare.

VAVOUTE & L'ATELIER SAJE (2016). *Les Robes de la Reine*. Paris: Marcel & Joachim.

Estudos e outras obras:

BECKETT, S. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. London: Routledge.

BREDE, M., LISI, J. (2007). The Accordion Book: An Old Idea Reinvented for Digital Printing. *The International Journal of the Book*, 4(1): 75-84.

BROWN, S., & TOWELL, J. L. (2015). Engaging Young Writers Through Book Design. *Kappa Delta Pi Record*, 51(4): 185-189.

CARTER, D. A. & DÍAZ, J. (1999). *The elements of Pop Up. A Pop-up Book for Aspiring Paper Engineers*. New York: Little Simon.

DIEHN, G. (1999). *Making Books That Fly, Fold, Wrap, Hide, Pop Up, Twist and Turn*. Seattle: Sterling Editing.

FADEN, E. (2007). Movable, movies, mobility: Nineteenth-century looking and reading. *Early Popular Visual Culture* 5 (1): 71-89.

FIELD, H. C. (2013). *Toying with the book: children's literature, novelty formats, and the material book, 1810-1914*. Oxford: University of Oxford.

- HAINING, P. (1979). *Movable Books*. London: New English Library.
- KAISER, L.J. (2015). Multimodal books in a tertiary context: bridging the gap between traditional book arts and new technologies. *The International Journal of the Book*, 12 (3-4): 11-26.
- MCGRATH, L. (2002). *This magical book: Movable books for children 1771-2001*. Toronto: Toronto Public Library.
- MONTANARO, A. (1993). *Pop-up and movable books: A bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow.
- MONTANARO, A. (1996). A concise history of pop-up and movable books. En *POP-UP, Peek, Push, Pull, Scratch, Sniff, Slide, Spin, Lift, Look, Listed, Raise, Lower, Unfold, Turn, Open, Close: An Exhibition of Movable Books. The Collection of Geraldine Roberts Lebowitz*. Disponível em <http://www.libraries.rutgers.edu/rul/libs/scua/montanar/p-intro.htm>
- NEIRA-PIÑEIRO, M. del R. (2012). Poesía e imágenes: una nueva modalidad de álbum ilustrado. *Lenguaje y Textos*, 35: 131-138.
- NEIRA-PIÑEIRO, M. del R. (2018). Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico. *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, 17 (1): 55-67.
- PELACHAUD, G. (2016). *Livres animés, entre papier et écran*. Paris: Pyramid Éditions.
- RAMOS, A. M. (ed.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- REID-WALSH, J. (2012a). Books or toys?: A traveller's tale: Researching early movable books for and by children in material and virtual collections. *Papers: Explorations into Children's Literature*, 22 (1): 156-169. Disponível em <<http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=798859618492157;res=IELAPA>> ISSN: 1034-9243.
- REID-WALSH, J. (2012b). Activity and agency in historical "playable media". *Children and Media*, 6 (2): 164-181.
- SCOTT, C. (2014). Artists' books, Altered Book, and Picturebooks. Em Kümmerling-Meibauer, B. (ed.). *Picturebooks. Representation and Narration* (pp. 37-52). New York: Routledge.
- SILVA, S. R. da (2011). Ilustração e poesia: para uma definição/caracterização do álbum poético para a infância. En *Entre Textos. Perspectivas sobre Literatura para a infância e juventude* (pp. 273-284). Porto: Tropelias & Companhia.
- SIPLE, L. (2001). Picturebooks as Aesthetic Objects. *Literacy Teaching and Learning: An International Journal of Early Reading and Writing*, 6 (1): 23-42.

Anexo: Entrevista a Emma Giuliani

1. Pour vous, la matérialité du livre est aussi importante que le contenu? C'est-à-dire, quelle est l'importance que vous attribuez à l'objet (support) et aussi aux éléments visuels appartenant à l'univers du livre-objet (ou animé)?

Oui, pour moi, la matérialité du livre est très importante. J'aime les livres, parce qu'ils sont une invention incroyable, des objets fabuleux qui ouvrent sur la connaissance, ou sur la fiction, mais je les aime également quand je leur reconnais une certaine beauté. Les choix typographiques, les choix de papier, les choix de couleurs, de format, d'épaisseur m'apportent un vrai plaisir. Je chéris certains livres dont l'ensemble (contenu/design) forment un tout cohérent. Je suis sensible aux détails, le contraste des qualités de papiers utilisés par exemple... J'aime quand la fabrication du livre sert son propos. Quand une découpe dans la page dirige l'œil vers un détail, par exemple. Et par-dessus tout, j'aime l'effet de surprise. Tourner la page, c'est déjà jouer d'un effet de surprise. Soulever un flap c'est une surprise, tourner une roue c'est une surprise. Chez les jeunes lecteurs, le plaisir peut être si vif en découvrant une animation, que cela laisse forcément un souvenir, et je crois que cela attise le goût de la lecture pour toujours.

2. La création au collectif - Pourquoi quelques livres sont signés comme étant créés par l'Atelier et non par les noms des créateurs qui ont participé au projet?

L'Atelier Saje c'est le nom d'un duo (Ariane Grenet et moi). C'est le nom de notre studio de design graphique pour l'édition. Nous sommes donc principalement graphistes. Mais certains projets nous amènent vers un rôle de création plus globale. Notamment pour Paris Musées, nous devons imaginer des livres pour enfants à partir d'œuvres d'art qui n'ont pas été créées pour cela. On invente une histoire. On devient auteurs-graphistes. Et on imagine des animations pour donner vie à ces tableaux. Parfois on crée aussi des illustrations. Et des illustrations animées... Alors on nous pose souvent la question: Qui fait quoi? Dans les cas où nous signons Atelier Saje, nous n'avons pas envie de définir qui a fait quoi. C'est un travail ensemble, l'une commence, l'autre poursuit le travail, puis repasse à l'autre. Un vrai dialogue, on mélange/fusionne nos idées. On fait entièrement confiance à l'intuition de l'autre et à son regard. Donc c'est plus juste de donner un nom au duo, plutôt que de signer de nos deux noms juxtaposés, qui sous-entendrait que chacune a un rôle précis. Dans le cas du livre *Egyptomania*, j'ai signé Emma Giuliani car c'est au départ un projet personnel que j'ai imaginé/animé, et Carole Saturno a écrit les textes, donc les rôles

étaient bien distincts, même si on a beaucoup partagé et dialogué, chacune a apporté une compétence bien distincte.

3. Dans la plupart des cas, les livres animés (pop-up, pull-tab, accordéon...) sont associés à des objets ludiques, proches des jouets, mais vous avez choisi d'animer des textes très lyriques et poétiques, avec des thèmes profonds et sérieux (existence, mémoires et nostalgie de l'enfance). Est-ce que vous pouvez expliquer votre choix pour ces éléments visuels et physiques?

Le travail que je signe de mon nom est entièrement personnel. C'est le cas pour Voir le jour et Bulles de savon. Ces livres contiennent mes sentiments, mes souvenirs... C'est un travail différent. J'essaye de puiser dans mes émotions, et de mettre sur le papier ce qui m'a touchée. Le souvenir de la cueillette des cerises par exemple. Les animations sont un petit supplément d'âme. Un supplément de sens, et de plaisir, et d'attention. La fragilité du livre importe aussi, on le manipule avec délicatesse, et cela fait toute la différence. Peut-être que porter attention à la fragilité d'un livre est un premier pas pour apprendre à porter attention à une personne, au monde, à la beauté d'un instant.

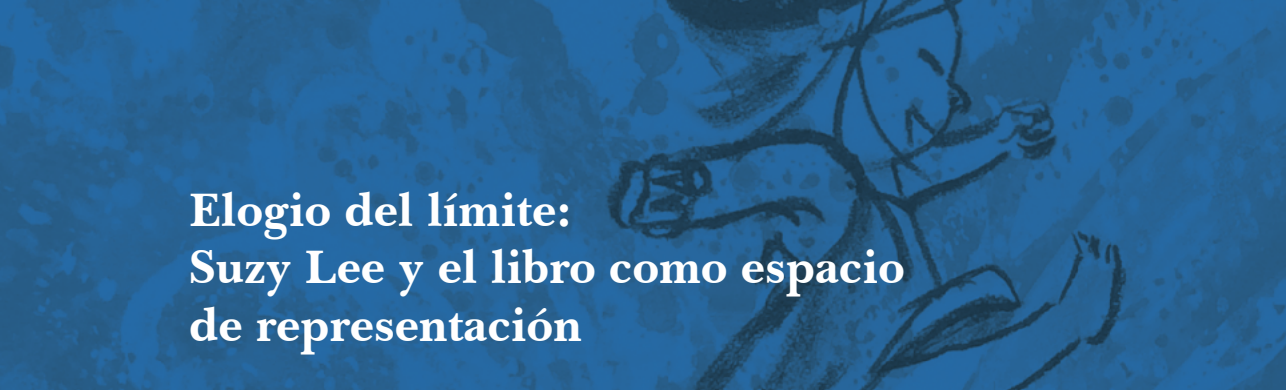
4. Quelles sont vos grandes références en ce qui concerne la création de livres-objets?

Enfant, j'ai eu entre les mains une réédition du Cirque de Lothar Meggendorfer. J'étais subjuguée à chaque fois que je pouvais l'ouvrir quand je rendais visite à ma tante. Puis un jour, on m'a offert Le grand voyage du Petit Peintre que j'aimais énormément manipuler. Je l'ai toujours. Je me souviens également avoir lu Hansel et Gretel de Kubasta. Et la «Chaumière de Lavinia» de Johan S. Goodall.

Et je regardais les dessins animés Princes et Princesses, tout en ombres chinoises, de Michel Ocelot (peut-être est-ce pour cela que je dessine avec des silhouettes??)

En tant qu'adulte maintenant, j'aime les livres et les objets de Munari, Enzo Mari, La House of cards de Eames... les livres de Katsumi Komagata. J'aime aussi beaucoup les livres aux animations et formes douces et colorées d'Annette Tamarkin. J'aime aussi beaucoup le travail graphique de Alexander Girard... Et bien d'autres...





Elogio del límite: Suzy Lee y el libro como espacio de representación

ROSA TABERNERO
Universidad de Zaragoza

1. La creación desde la materialidad

Refiriéndose a las líneas de evolución de la literatura infantil Bettina Kümmerling-Meibauer (2015) mencionaba la materialidad como uno de los caminos por los que transitaba el álbum ilustrado para ofrecer nuevos discursos. Sin duda, la estela de Bruno Munari (1981) y su necesidad de experimentar con el espacio físico del libro se recupera en las literaturas gráficas posiblemente como desarrollo de un modo de lectura analógica que adquiere solidez a través del fortalecimiento de la fisicidad del libro en el marco de la virtualidad en la que se mueve el lector del siglo XXI (Cordón-García, 2018; Tabernero, 2018).

Así, en lo que respecta al álbum ilustrado, la concepción del libro como objeto, como soporte, se ha destacado en los tratados sobre el género desde sus inicios (Bader, 1976; Nikolajeva & Scott, 2001; Sipe, 2001; Salisbury & Styles, 2012; Beckett, 2012; Van der Linden, 2015). En esta línea, una de las autoras de referencia en el desarrollo de una poética sobre la fisicidad del álbum es Suzy Lee, nombre de obligada mención en la teoría del álbum sin palabras. De este modo, estudios como los de Evelyn Arizpe (2014), Emma Bosch (2014, 2015), Bettina Kümmerling-Meibauer (2017), Frank Serafini (2014), Ana González Laritategui (2014) o Cecilia Bajour (2016) mencionan la obra de Suzy Lee, especialmente los álbumes que componen *La trilogía del límite* (*La ola*, *Espejo*, *Sombras*) como títulos canónicos en un género en el que de forma inherente la ausencia de la palabra provoca la significación máxima de la imagen y su relación con el soporte en la generación de sentidos, tal como indica Cecilia Bajour (2016: 97).

Este capítulo se va a centrar en el análisis del universo de Suzy Lee desde su concepción del libro como un espacio de representación acotado por los límites en el que todos los elementos constituyen lugares significativos para producir sentidos. Tanto es así que se podría considerar que es el límite del libro como espacio el motivo central de la obra de Suzy Lee. Este elemento, en principio material, se convierte en el eje temático de su universo: el juego con las fronteras entre la realidad y la ilusión, entre el sueño y la conciencia, entre la realidad y la ficción. No es sino una manera de entender el libro como una forma de arte. Significativa a este respecto es la narración que realiza en *Mi taller de pintura* (2017) de lo que para ella supuso el despertar de la sensibilidad artística:

La pintura estaba hecha de una gran cantidad de puntos de varios colores y en ellos se distinguían el cielo, una clina y un pájaro. Me froté los ojos y volví a mirar la pintura. Cuanto más me fijaba, más cosas iban apareciendo en ella. Los puntos incontables se movían bajo la luz recreando rayos de sol, nubes y viento. Amarillos, azules, los puntos revoloteaban por toda la pintura como si bailaran (Lee, 2017: 40).

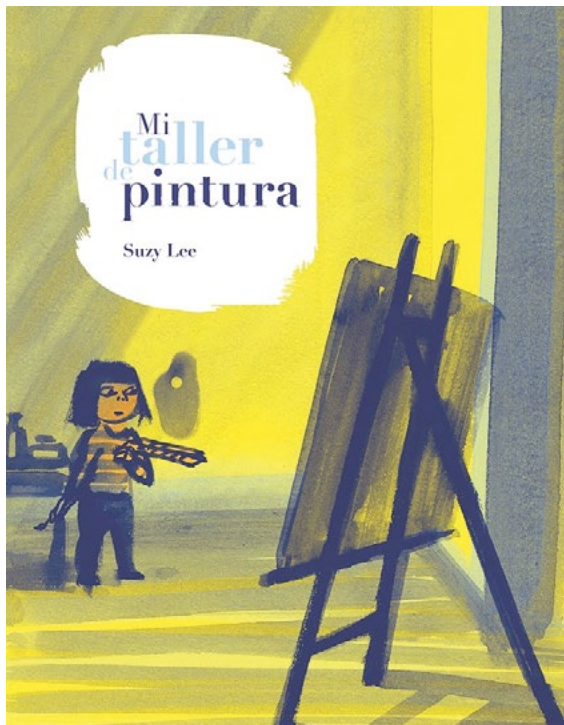


Figura 1. Cubierta de *Mi taller de pintura*.

En lo que respecta a la importancia de los elementos físicos en la obra, la autora en *La trilogía del límite* (2014), menciona la importancia de la materialidad del libro en su proceso creativo como forma de arte en sí misma. Para ella la página del libro es un espacio en el que todo puede ocurrir: “La página del libro es un espacio con profundidad en el que puede suceder cualquier cosa y al mismo tiempo no es más que una delgada hoja de papel” (Lee, 2014: 30). Desde estos parámetros, la forma y las cualidades intrínsecas del libro se convierten así en los motores de la historia:

Abrimos un libro ilustrado. Contemplamos el sueño que hay *dentro* del libro. Sin embargo, de un modo u otro, nos afecta la forma del libro, la textura del papel, la dirección en la que pasamos las páginas. (...) Después de sumergirnos en un libro y volver a salir de él como quien sale de un sueño, el libro en tanto que objeto parece bastante distinto (Lee, 2014: 6).

Y en definitiva es el libro como objeto uno de los elementos recurrentes en todas sus obras, tanto en aquellas en que son de su única autoría como en aquellas en que ilustra las palabras de un escritor, tanto en los álbumes sin palabras como en los álbumes casi sin palabras o con palabras. Ocurre de este modo en álbumes casi sin palabras como *Alice in wonderland* (2002), en álbumes silenciosos como *La ola* (2008), *Espejo* (2008), *Sombras* (2010) o *Líneas* (2017), en álbumes con palabras como *Zoo* (2010) o *El pájaro negro* (2010) o en álbumes en los que la imagen ilustra textos de otros autores, como *Pintores* (2018), obra que comparte con Seung-yeung Moon, *Open this little Book* (2013), título que comparte con Jesse Klausmeier, o *Pregúntame* (2015), álbum que comparte con Bernard Waber.¹ Así se expresa en *La trilogía del límite*:

Si una determinada forma de arte “puede contener una historia íntima, accesible, directa, portátil, asequible, que puede repetirse, fabricarse de forma masiva y es universal, ¿es que hay algo mejor que eso?”, pensé. No son más que las cualidades intrínsecas de un “libro impreso” (Lee, 2014: 98).

Por tanto, la concepción física del libro como espacio en el que viven los personajes y se desarrollan las historias se refleja en unas estrategias discursivas que caracterizan el universo de Suzy Lee y que, en definitiva, son consecuencias

1 Mencionamos solamente las ediciones que hemos consultado y, en los casos en que existen traducciones al español, referenciamos la edición con la que hemos trabajado.

de su interés por reflexionar sobre las fronteras, los límites entre la realidad y la ficción, entre la realidad y la ilusión. El libro para ella es el objeto como forma de arte en el que puede tratar de los límites, es el propio contenido, en definitiva, de sus obras:

El libro no solo se convierte en un recipiente de información sino también en una forma de arte a tener en cuenta por sí misma. A partir de la matización que lleva a cabo el artista, la forma empieza a crear significados y la historia se anima. La forma del libro se convierte en el contenido potencial (Lee, 2014: 99).

Así en *River. Il cane nero* (2019), su último libro vuelve a insistir en la consolidación de un universo vertebrado en torno a la concepción física del libro, esta vez con un formato cuadrado y recogido como si se tratara de un diario. Bruno Munari, John Burningham y Gabrielle Vincent son mencionados por la autora como sus maestros:

Tutto quel che ho imparato sui libri illustrati lo devo a una miriade di autori. Non ho un unico mentore, ma tra i miei maestri metterei sicuramente Bruno Munari, John Burningham e Gabrielle Vincent. Munari mi ha aperto gli occhi per vedere il libro come oggetto fisico, Burningham mi ha insegnato come vedere la fantasia e la realtà allo stesso tempo e Vincent mi ha mostrato come un disegno semplice ma potente può muovere le menti delle persone e creare una bella storia senza parole.²

El discurso de Suzy Lee resulta de este modo heredero de tres formas de escribir muy relacionadas entre sí. El objeto condiciona la creación en tanto se define como un espacio en el que los silencios son tan sugerentes como las palabras, y los espacios en blanco oxigenan la historia para dar paso al color que, sin duda, es el trasunto de lo que los personajes sienten.

En este marco, conviene reflexionar sobre las marcas discursivas que esta concepción del libro como “contenido potencial” reflejan este sentir en las obras de Suzy Lee.

2 Corresponde este fragmento a la última entrevista concedida por Suzy Lee a partir de la publicación de *River. Il cane nero*. Recuperada de http://www.suzyleebooks.com/zeroboard/zboard.php?id=misc&page=1&sn1=&divpage=1&sn=off&ss=on&sc=on&select_arrange=headnum&desc=asc&no=197&PHPSESSID=8c9cef1b31be942df5992facb72dc83d.

2. El universo de Suzy Lee desde el elogio del límite. Estrategias discursivas

En *La Trilogía del límite*, en diferentes ocasiones, se refiere Suzy Lee a las características físicas del libro, a sus limitaciones, como punto de partida en la creación del libro. Así habla con rotundidad de la importancia de los límites físicos cuando se convierten en el “asunto del libro” puesto que un libro es posible porque “es un libro” (Lee, 2014: 98).

2.1. El pliegue

Una de las marcas discursivas más destacables consecuente con la concepción que de la obra mantiene la autora es, sin duda, la utilización del pliegue como espacio de construcción de la historia y como límite en el que la realidad y la ficción pueden confundirse. Así se expresa Suzy Lee (2014: 36): “Lo que nos interesa es ese *espacio intermedio* que existe entre ciertas cosas. Entre ilusión y realidad, entre día y noche, entre el momento inmediatamente posterior a despertar y el que ocurre justo antes de dormirnos”.

La utilización del pliegue es una de las estrategias que requieren la inmersión física tanto de los personajes como del lector. Una de las partes del libro desempeña la función de dique de separación entre los planos y, de este modo, el espacio del libro se erige como una dimensión real con la que los personajes cuentan en su mundo de ficción. El lector debe acatar las reglas del juego para construir el sentido. Esta utilización del pliegue aparece en obras de otros autores. Sirva como ejemplo álbumes como *Daqui ninguém passa!* (2014), de I. Minhós Martins y B. Carvalho, álbum que cuenta con el pliegue del libro para diferenciar los espacios por los que transitan los personajes. Sin embargo, la utilización que del pliegue realiza Suzy Lee tiene que ver con la creación de un espacio nuevo, más allá del juego con los planos. El pliegue se muestra como un espacio sugerido por la materialidad del libro en el que los protagonistas adquieren otra dimensión. Se aproxima en este caso a obras como *O personagem encalhado* (2006), de Ángela Lago, álbum en el que el personaje se hunde en el espacio sugerido por el pliegue.

Este elemento como estrategia discursiva nace en una de sus obras más relevantes, *Alice in Wonderland*, versión personal y metaficcional de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll. La misma autora refiere su interés por ese “espacio intermedio” después de la relectura de la obra de Carroll:

Based on this idea from the Alice book, I tried to produce a book that reflects upon subject matters like constructed illusions and realities and the dream-within-a-dream structure, which contains a circular regression and self-reflexivity. Like the epitaph of Lewis Carroll, *Is all our life, then, but a dream?*, these themes have been one of the eternal pending questions for us, and especially for the artists, who, in my opinion, are dealing with visual matters. I may say that Lewis Carroll’s book appealed to me in terms of illuminating the relationship between illusion and reality. The title ‘Alice in Wonderland’ suggests the conceptual structure of my whole book in relation to Lewis Carroll’s original as well as the direct plot of the performance, which is shown in the first part of my book. Roughly three levels that I set up as follows overlay this book: a performance, a fireplace and a book.³

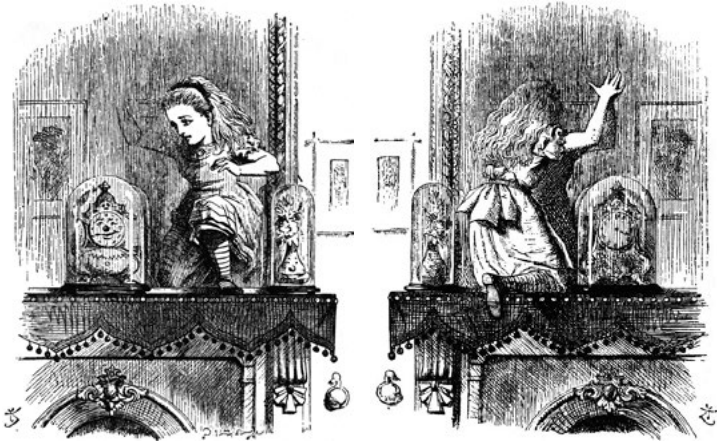


Figura 2. Ilustración de *A través del espejo*.

Ese “espacio intermedio” está también relacionado con el concepto de simetría que recorre la versión de Alicia y que nace en el original de Carroll, fundamentalmente en *A través del espejo*. Las simetrías producen reflejos como

3 Declaraciones de la artista Suzy Lee en: <http://www.suzyleebooks.com/books/alice/statement.htm>. (Última consulta 15/12/2018)

ocurre en *Alice in Wonderland* y esos reflejos dirigen al lector a la dualidad que atraviesa el universo de Suzy Lee, una dualidad de opuestos en la que existen huecos que el lector adivina pero no ve. Esa dualidad tan presente en la obra de Suzy Lee ha sido tratada desde la vinculación del constructo material con el conceptual por estudios como los de Ramos y Ramos (2011) o Ramos y Reis (2017).



Figura 3. Doble página *Alice in wonderland*.

La utilización del pliegue supone convertir este elemento en el eje que vertebra la historia. En *La ola*, por ejemplo, el pliegue separa físicamente el plano de la niña del que ocupa el mar hasta tal punto que se define como ese lugar intermedio del libro que esconde una dimensión en la que todo puede pasar:



Figura 4. Doble página de *La ola*.



Figura 5. Doble página de *La ola*.

La utilización del pliegue en *Sombras* es similar a pesar de las diferencias que aporta el formato de la obra que, esta vez, es apaisado, convirtiendo el libro en un escenario por el que los personajes caminan de un plano a otro. La representación del espacio en este álbum tiene que ver con ese pliegue que separa los planos de la realidad y de la ilusión. Las guardas, por otra parte, se convierten en un telón que abre y cierra la acción.



Figura 6. Doble página de *Sombras*.

Espejo es quizá el álbum en el que se experimenta hasta el extremo el concepto de simetría y dualidad y la necesidad de jugar con los dos planos que el pliegue separa produciendo los diferentes reflejos. Alicia podía ser el sueño de El rey rojo y el rey rojo, a su vez, es el sueño de Alicia. Una vez más, resuenan las palabras de *A través del espejo*, esas palabras cuyos ecos recorren los álbumes de Suzy Lee.



Figura 7. Doble página de *Espejo*.

El libro se convierte, por tanto, en un escenario en el que los espacios y la disposición de los personajes implican una representación al servicio de la idea. Del mismo modo, se comporta el pliegue en la obra metaficcional *Open this Little book*, no tanto por separar los planos y los mundos sino por establecer el nexo de unión de los diferentes libros que componen el discurso.

2.1. La teatralidad. El libro como escenario

Una de las características más acentuadas del universo de Suzy Lee es la consideración del libro como escenario con el concepto de teatralidad que ello implica. Resulta significativo, por ejemplo, que en *La trilogía del límite* (2014) mencione elementos teatrales para referirse al libro:

El artista se prepara para contar una historia con el libro como escenario. En la trilogía la perspectiva es eminentemente fija, como la del público respecto al escenario. Es como presenciar un monodrama en un escenario en el que hasta el más mínimo cambio del personaje principal es claramente visible. El artista se convierte en un director exigente que obliga a las actores a sacar el máximo partido de un espacio reducido (Lee, 2014: 112).

La perspectiva teatral se establece explícitamente en *Alice in wonderland*, obra en la que se expone un teatro dentro de una chimenea que al final terminará en un libro. Tres niveles de ficción que definen una perspectiva metaficcional donde el tema consiste en ahondar en los límites entre la realidad y la ficción, el sueño y la realidad, tal como la obra original sugiere. Sandra Beckett (2012) menciona este álbum de Suzy Lee como álbum *crossover* por sus componentes teatrales en la adaptación *transmedia* del relato de Carroll. Quizá sea así por su juego con los géneros en sentido estricto. Sin embargo, cabe pensar sobre todo en una obra de carácter metaficcional originada por el hipotexto de la obra de *Alicia en el país de las maravillas*.

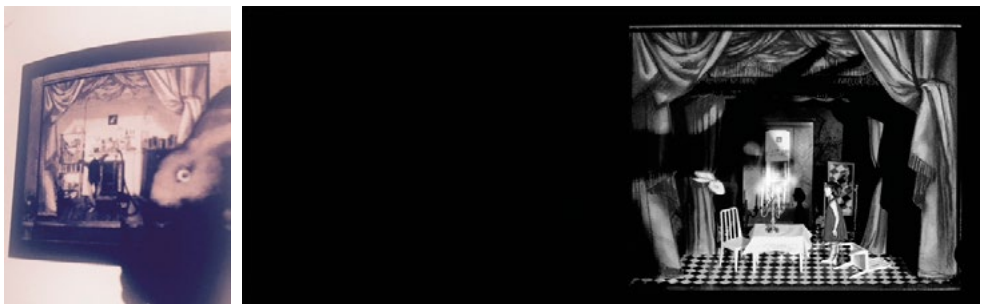


Figura 8. Doble página de *Alice in wonderland*.

Esta teatralidad de la que parte el universo de Suzy Lee se refleja asimismo en sus planos fijos, en la concepción de las dobles páginas como escenas y

en la utilización de todos los espacios del libro como generadores de sentido. Huelga exponer que la teatralidad está vinculada al “aquí” y al “ahora” que toda representación debe observar (Zaparaín y González, 2010). Por tanto, es esa la actitud del lector: entender la historia desde el “aquí” y el “ahora”, lo que supone una forma directa de interpelación al lector como si de un espectador se tratara.

Por ejemplo, en varios álbumes la autora opta por espacios muy blancos como fondos en los que los personajes se ubican adquiriendo composiciones que generan sentido. En ese afán por el fondo blanco reside, sin duda, la voluntad de dirigir la atención hacia el personaje en escena y su movimiento y hacia la propia concepción del libro como libro, de la página en blanco. Además, las páginas en blanco –o en negro– no son inusuales en su obra para sugerir el silencio de lo no dicho: los personajes desaparecen en esas páginas en blanco y crean esa tercera dimensión en la que el lector debe imaginar otros mundos posibles. Una vez más, es el límite entre espacios el motivo central de las obras.



Figura 9. Doble página de *Espejo*.

La teatralidad parte de la concepción física del libro como escenario en el que las guardas, cubiertas o portadillas desempeñan la función de telón. Es lo que ocurre en *Sombras* con el fundido en negro o en *Alice in wonderland* de forma explícita. En otros álbumes, los personajes abandonan la escena para aparecer en los lugares más insospechados: contracubiertas o contraportadas. *Pintores* constituye una buena muestra de este hecho cuando los personajes protagonistas figuran secándose a la salida del baño debajo de los títulos de crédito. Mención aparte merece el gorila de *Zoo* que se queda con una de las botitas que la niña ha perdido.



Figura 10. Doble página de *Zoo*.

Incluso en álbumes con palabras como *Zoo*, el concepto de escena se presenta desde la cubierta, lugar en el que se muestra una jaula vacía, mientras que la contracubierta es protagonizada por el gorila que se ha llevado el zapato de la protagonista en un lugar de la misma jaula.

Y, por supuesto, tal como corresponde al teatro, el juego con el espacio es uno de los elementos que recorren la obra de Suzy Lee. La niña de *La ola* juega con las olas desde la cubierta, los protagonistas de *Pintores* construyen la historia a través del juego vinculado al arte y en *Sombras*, por ejemplo, es el juego el que constituye el eje de la acción. Ese juego se traslada a obras como *Pregúntame*, álbum de carácter teatral ya desde la presencia del diálogo entre padre e hija como eje en cada escena y el *atrezzo* del color en las dobles páginas.

2.3. La metaficción

Una de las estrategias discursivas que se define como consecuencia de la concepción del libro como contenido potencial es el carácter metaficcional de muchos de los álbumes de Suzy Lee. En la idea de destacar la vertiente objetual del libro, la metaficción, como suerte de metalepsis (Genette, 2004), se encuentra en la base de varias obras como consecuencia del tema que de una forma u otra tratan todos los álbumes de Suzy Lee: el límite entre la realidad y la ilusión, la gran reflexión que suscita el libro como arte.

De carácter metaficcional, por el juego entre planos que propone el discurso, es *Alice in wonderland*. La obra se asienta sobre tres niveles de ficción: el teatro, la chimenea y el libro. En principio, el juego teatral acerca al espectador a una chimenea en la que se recogen las cenizas de los personajes y termina con unas manos que sostiene el libro en el que todos los planos se cierran. Sobre una superficie plana se centra la perspectiva fija en el escenario y los niveles de ficción se asocian a las técnicas de representación: la fotografía para un plano real y el dibujo para la ficción. Las manos, en este sentido, son una de las constantes del universo de Suzy Lee.



Figura 11. Doble página y cubierta de *Alice in wonderland*.

Vuelven a aparecer, de este modo, las manos en un juego metaficcional en *Mi taller de pintura*, en el momento en que la niña recibe la postal de felicitación de su maestro. También *Open this little book* se centra en el motivo del libro dentro del libro hasta llegar al centro de la obra con un ejemplar en miniatura que inicia el proceso de vuelta para alcanzar la contracubierta del libro inicial. Desde la camisa de la obra, hasta la cubierta y la contracubierta los personajes que leen libros aparecen por cualquier espacio.



Figura 12. Cubierta y doble página de *Open this little book*.

Uno de los álbumes extremos, en lo que a metaficcionalidad se refiere, es *Líneas*. En este álbum, la autora plantea los límites entre la realidad y la ficción a través de la creación explícita. El lector se encuentra ante una pista de patinaje en la que una niña traza las líneas con sus patines en una danza de varios movimientos que terminan cuando la niña cae porque se ha arrugado el papel en el que el lápiz estaba dibujando. Se construye así otro escenario, un lago en el que aparecen otros patinadores que juegan y bailan mientras las guardas muestran al lector una postal en la que el lago está enmarcado por unos bordes vigilados por un lápiz y una goma de borrar. Una vez más el estilo del carboncillo, las páginas en blanco, los trazos rítmicos de los patines de la protagonista nos devuelven la imagen de una autora que se deja llevar por las posibilidades lúdicas del espacio del libro en un juego, como es habitual, entre fronteras.

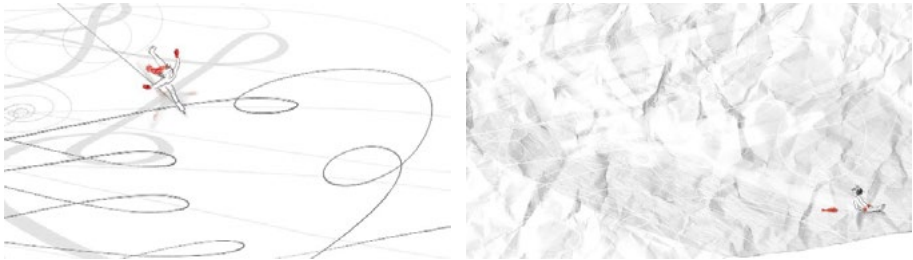


Figura 13. Doble página de *Líneas*.

La metaficción resulta una de las estrategias que se desprenden de la concepción de los espacios del libro como motor de la historia. De carácter metaficcional resulta asimismo el álbum *Pintores*, uno de los homenajes que la autora dedica al poder del arte de generar otros mundos. Así, a la manera de Sendak, la palabra de este álbum deja paso a la imagen cuando esta invade la doble página en un alarde de energía.



Figura 14. Doble página de *Pintores*.

2.4. La intertextualidad autorreferencial

Una marca discursiva propia de la concepción del libro como espacio en el que un universo puede cobrar vida es la presencia de la intertextualidad autorreferencial (Ricardou, 1978). Uno de los detalles más significativos en este aspecto es la recurrencia de la misma protagonista en cada una de las obras. Esta presencia autorreferencial se refleja ya desde la obra de *Alice in wonderland* en la que Alicia marca el personaje principal de todos los álbumes.



Figura 15. Página sencilla de *El pájaro negro*.

La ola, Sombras, Espejo, El pájaro negro, Pregúntame, Zoo o Líneas recurren a protagonistas en las que la autora se refleja, que no son sino un trasunto de esa Alicia que cruzó a través del espejo para conocer qué había más allá del límite. Y, por supuesto, esa Alicia se refleja en cada una de las niñas protagonistas – dibujadas con la intensidad del carboncillo– que, como ella misma dice, son una parte de ella, de sus recuerdos de infancia, de su vida. Incluso en las obras en las que la protagonista no es una niña, aparece en algún momento una niña/ Alicia leyendo. Así, por ejemplo, en la página final de *Open this little book* figura un personaje infantil leyendo entre todos los animales. Siempre, detrás de cada obra, hay un adulto escondido (Nodelman, 2008) que en este caso es la imagen de la infancia de la propia autora:

¿Cuál es la razón por la que, en la mayoría de tus historias, una niña es la protagonista?

“¡¿Por qué dibujas una niña todo el tiempo?!”, eso es de lo que siempre se queja mi hijo. (Tengo un hijo y una hija). Bueno, es porque soy una niña, hijo. Le respondo. Ella es yo, como una niña que ha estado conmigo

toda mi vida. Por supuesto, ella no tiene que ser realmente como yo, pero cuando pienso en una protagonista valiente, curiosa, desafiante y positiva, algún rasgo particular de una niña, sale de mi lápiz.⁴

Y todavía Suzy Lee resulta más explícita en la misma entrevista cuando se refiere a este adulto escondido en las experiencias de las que parte en *Líneas*:

Cuando era niña, había un arrozal cerca de mi casa y algunas áreas se transformaban en una gran pista de hielo durante el invierno. Yo solía ir allí cada mañana temprano y permanecía a lo largo de todo el día. No era tan buena patinadora como la niña del libro, pero disfrutaba cada momento en el hielo.

Amaba el sonido del hielo raspado por el filo de las cuchillas de los patines. Estaba absolutamente fascinada por las líneas que iba dejando tras de mí. Me encantaba la cálida luz del sol de invierno en el hielo. Con *Líneas* quise reavivar todas esas sensaciones que viví en ese momento.⁵

Esta intertextualidad referencial adquiere asimismo sentido en su última obra, *River. Il cane nero*, álbum en el que aparece un personaje nuevo como es el perro rodeado de los dos niños con ecos tanto del personaje de la *Trilogía del límite* como de *Pintores* y *Líneas*.



Figura 16. Doble página de *River. Il cane nero*.

4 Se trata de una entrevista realizada a Suzy Lee en la página de la editorial Bárbara Fiore en 2017. Recuperado de <https://www.barbarafioreeditora.com/prensa/resenas/entrevista-a-suzy-lee>. (Última consulta: 15/12/2018).

5 Recuperado de <https://www.barbarafioreeditora.com/prensa/resenas/entrevista-a-suzy-lee>. (Última consulta: 15/12/2018).

3. Para terminar

Generalmente el nombre de Suzy Lee suele ir vinculado a la teoría sobre los álbumes sin palabras o álbumes mudos (Salisbury & Styles, 2012; Beckett, 2012; Bosch, 2014, 2015; González Lartitegui, 2014; Arizpe, 2014; Van der Linden, 2008, 2015; Bajour, 2016; Kümmerling-Meibauer, 2017). En este marco, el análisis expuesto en las líneas anteriores se ha centrado en la importancia que la fisicidad del libro posee en el universo de Suzy Lee hasta el punto de que se podría considerar el libro como objeto artístico el tema de toda su obra. Para la autora, el libro con sus limitaciones espaciales constituye el punto de partida para desarrollar su contenido fundamental: los límites entre la realidad y la ilusión, entre la realidad y la imaginación. De esa dualidad, de esa fijación por la materialidad del libro se derivan cuatro de las estrategias discursivas que explican el universo de Suzy Lee: el pliegue, la teatralidad, la metaficción y la autorreferencialidad. El libro con sus límites se presenta como un espacio de representación en el que los personajes desarrollan sus historias en la superficie plana, como si de un teatro se tratara. Es esa la forma de arte que le interesa, el libro como objeto en el inicio de la creación. Y así lo expone:

Cuando lo he necesitado, he puesto artista de libro álbum justo antes de mi nombre, así puedo pensar en mí como responsable de cada proceso en la creación del libro. Para mí los álbumes son interesantes porque tienen la forma de un libro. Así que la idea de libromanía es parte vital en mis creaciones tanto si la idea está claramente establecida en la impresión final como si no.⁶

En definitiva, el universo de Suzy Lee se construye como un juego de planos en el espacio del libro, porque es la materialidad del libro, con sus límites, la que promueve la creación de la historia. Esta es, sin duda, una de las claves de la obra de Suzy Lee. Quizá desde ahí se pueda explicar su tendencia al álbum sin palabras, a los silencios verbales con el fin de potenciar los sentidos materiales.

6 Recuperado de <https://www.barbarafioreeditora.com/prensa/reseñas/entrevista-a-suzy-lee> (Última consulta: 15/12/2018).

Referencias bibliográficas

Referencias primarias

- KLAUSMEIER, J. y LEE, S. (2013). *Open this littel book*. San Francisco: Chronicle books
- LAGO, A. (2006). *O personagem encalhado*. Belo Horizonte: RHJ.
- LEE, S. (2002). *Alice in wonderland*. Mantova: Maurizio Corraini
- LEE, S. (2008). *Espejo*. Cádiz: Bárbara Fiore.
- LEE, S. (2008). *La ola*. Cádiz: Bárbara Fiore.
- LEE, S. (2010). *El pájaro negro*. Cádiz: Bárbara Fiore.
- LEE, S. (2010). *Sombras*. Cádiz: Bárbara Fiore.
- LEE, S. (2014). *La trilogía del límite*. Cádiz: Bárbara Fiore.
- LEE, S. (2017). *Líneas*. Albolote: Bárbara Fiore.
- LEE, S. (2017). *Mi taller de pintura*. Bogotá: Babel.
- LEE, S. (2018). *Pintores*. Cádiz: Bárbara Fiore.
- LEE, S. (2019). *River. Il cane nero*. Mantova: Maurizio Corraini.
- MINHÓS MARTINS, I. & CARVALHO, B. (2014). *Daqui ninguém passa!* Carcavelos: Planeta Tangerina.
- WABER, B. y LEE, S. (2017). *Pregúntame*, México: Océano Travesía.

Referencias secundarias

- ARIZPE, E. & STYLES, M. (2004). *Lectura de imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ARIZPE, E. (2014). Wordless picturebooks: critical and educational perspectives on meaning-making. En Kümmerling-Meibauer, B. (ed.) *Aesthetic and Cognitive Challenges of the Picturebook* (pp. 91-108). London: Routledge
- BADER, B. (1976). *American picturebooks from Noah's ark to the Beast within*. New York: Macmillan Publishing Company.
- BAJOUR, C. (2016). *La ofebrería del silencio. La construcción de lo no-dicho en los libros-álbum*. Córdoba: Comunicarte.
- BECKETT, S.L. (2012). *Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages*. London: London: Routledge.
- BOSCH, E. (2014). Texts and Peritexts in Wordless and Almost Wordless Picturebooks. En Kümmerling-Meibauer, B. (ed.). *Representation and narration* (pp. 71-90). New York: Routledge.
- BOSCH, E. (2015). *Estudio del álbum sin palabras*. Barcelona: Universidad de Barcelona. (Recuperado de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66127>. Última consulta 16/01/2019)

- CHEILAN, L. (2009). Pages, volets et rabats. *Hors cadre[s]*, 4: 18-21.
- CORDÓN GARCÍA, J. A. (2018). Combates por el libro. Inconclusa dialéctica del modelo digital. *El profesional de la información*, 27 (3): 467-481. (Recuperado de <http://www.elprofesionaldeinformacion.com/contenidos/2018/may/02.pdf>. Última consulta 6-08-2018).
- GENETTE, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ LARTITEGUI, A. (2014). *Páginas mudas, libros elocuentes*. Zaragoza: Círculo Hexágono.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (2015). From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium. *Word & Image*, 31 (3): 249-264.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (ed) (2017). *The Routledge Companion to Picturebooks*. London: Routledge.
- MUNARI, B. (1981). *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gili.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.
- NODELMAN, P. (2008). *The Hidden Adult*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- RAMOS, A. M. & REIS DA SILVA, S. (2017). Da água – entre a terra e o mar – em narrativas visuais para a infância. *Fronteiras*, 18: 130-147
- RAMOS, A. M. & RAMOS, R. (2011). Ecoliteracy Through Imagery: A Close Reading of Two Wordless Picture Books. *Children's Literature in Education*, 42 (4): 325-339.
- RICARDOU, J. (1978). *Nouveaux problèmes du Roman*. Seuil: Poétique.
- SALISBURY, M. & STYLES, M. (2012). *El arte de ilustrar libros infantiles*. Barcelona: Blume.
- SERAFINI, F. (2014). Exploring wordless picturebooks. *The Reading Teacher*, 68 (1): 24-26.
- SIPE, L. (2001). Picturebooks as Aesthetic Objects. *Literacy Teaching and Learning*, 6 (1): 23-42.
- TABERNERO, R. (2018) (ed.). *Arte y oficio de contar historias infantiles*. Barcelona: Octaedro.
- VAN DER LINDEN, S. (2008/2009). Et si le sans avait du sens? *Hors Cadre[s]*, 3: 7-11.
- VAN DER LINDEN, S. (2015). *Álbum[s]*. Barcelona : Ekaré/Banco del Libro/Variopinta Ediciones.
- ZAPARAÍN, F. y GONZÁLEZ, L. D. (2010). *Cruces de caminos. Los álbumes ilustrados: Construcción y lectura*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha; Valladolid: Universidad de Valladolid.

Escolham os vestidos porque agora é que são elas! Livro-objeto, vestuário e identidade de género

CLÁUDIA SOUSA PEREIRA

Universidade de Évora

CIDEHUS-UE - UID/HIS/00057/2013 - POCI-01-0145-FEDER-007702

1. Introdução

Estudos demonstram que a leitura literária é aquela em que o leitor mergulha dentro do livro e por lá fica muito tempo imerso. Mas independentemente de todos os estudos que possamos fazer à volta de, sobre, ou com o livro-objeto, uma coisa é certa: ele é aquele que permite ao leitor principiante usar uma parte do tempo nele mergulhado, a responder ao que o livro lhe sugere que faça, sem se distrair com hipertextos e, no entanto, fazendo-o recorrer aos ainda poucos conhecimentos que tem sobre o mundo e do que dele, nos livros-objeto, pode encontrar; do morder ao arranhar até ao difícil folhear, encontrar o sentido nos sentidos que o fazem mudar de página, desejavelmente de forma sôfrega, intensa. Daí poderemos esperar desse leitor que passe à forma extensiva da leitura, a que devora livro atrás de livro, sem nunca perder o gosto de em cada um deles mergulhar sempre.

Na história do livro, quando este se transforma também em livro-objeto onde a manipulação o deixa parecer-se com uma pequena máquina de experimentar e fazer, a relação da página com o corpo é um clássico.¹ O fazer acrescenta-se àquilo

1 The use of flaps in anatomy textbooks demonstrates how a physical feature of the book can be used to represent subsurface information, and how such images (representative of viscera and layers of the human anatomy) might be designed in relation to each other. Without actually appearing in three dimensions, these works still grant the reader the opportunity to move deeper and deeper into the body and its organs. The placement of these flaps, then, is just as important as what the flaps depict or disguise (McNiff e Schultz 2012). (CRUPI, 2010: 19-20).

para que um livro parece servir: para ler. A evocação dos sentidos, e o apelo à sensação e à emoção, de que o texto verbal literário é capaz, nos primeiros tempos da história do livro deixa espaço a que a manipulação física do livro se conecte à evocação do conhecimento, ao estímulo para se saber como funciona.

Aliás, alguns dos livros-objeto em que o corpo humano pode ser manipulado pelo leitor, substituindo-se partes do corpo e assim recriando corpos algo disparatados, e que são conhecidos em português como “livro às tiras” e em inglês *mix-and-match*, pressupõem um modelo de correção a partir do qual se faz o estranho, o diferente, mas o ficcionalmente possível. Por outro lado, ainda com o papel como matéria-prima é longa na história do brincar a tradição das bonecas (e bonecos) que se vestiam depois de recortar de uma folha as diferentes possibilidades de “toilettes”.

Para este texto recorreremos ao exemplo de quatro livros que nos pareceram conduzir, com alguma lógica e coerência, um percurso que, entre outros aspetos que lhe poderemos criticar, justifica o trabalhar certos livros na área científica dos Estudos Literários, mas também para irmos ao encontro da temática proposta nesta publicação conjunta. São exemplos que nos ajudam a perceber o percurso em que, do gesto à formação de opinião (e até de caráter ou de identidade), se pode suscitar a discussão das questões de género. De um livro às tiras (ou *mix-and-match*), seguiremos para um livro de ilusão ótica, depois para o livro com bonecas de papel e, finalmente, para um pequeno álbum de autor.

2. Quatro objetos vestidos de livro

Escolhemos uma obra *mix-and-match* de uma já conceituada autora portuguesa pelo facto curioso de ter resultado de uma encomenda da Cidade de Genève e do seu Conselho Municipal para a Igualdade entre Homens e Mulheres. O “livro às tiras” é de Madalena Matoso, editado em Portugal pela editora Planeta Tangerina, intitulado *Todos Fazemos Tudo* (2012), inicialmente com o título *Et pourquoi pas toi?* (2011). Como é dito na página de guarda:

Este livro nasceu da vontade política do Conselho Municipal e do executivo da cidade de Genebra que desejaram sensibilizar as crianças em idade pré-

escolar para a igualdade entre homens e mulheres, qualquer que seja a sua origem. O conceito foi escolhido através de um concurso e realizado pelas Editions Notari, em colaboração com o município da cidade. O livro foi oferecido a todas as crianças que frequentam creches e jardins de infância. A cidade de Genebra, capital dos direitos humanos, congratula-se em contribuir, mesmo que modestamente, com esta pequena obra para a promoção da igualdade entre homens e mulheres (Matoso, 2012: 2).

O seu “miolo” são quinze folhas, cortadas a meio, frente e verso preenchidos pelas figuras humanas, ferramentas de trabalho ou objetos do quotidiano que vemos algumas vezes prioritariamente usados apenas ou por homens ou por mulheres e que permitem, pela exatidão do lugar dos objetos nas páginas e o lugar do corte das mesmas, atrever-nos-íamos a dizer, centenas de combinações.

Como podemos ver pela imagem da capa,² o facto da encadernação ser com argolas, opção mais afastada do livro para leitura clássica e mais próxima do caderno de exercícios, facilita a manipulação para executar o *mix-and-match* e talvez predisponha quem manipula a fazer de facto um exercício que passe da mão à “massa cinzenta”. O próprio tipo gráfico, quase exclusivo da capa dado o pouco texto para ler na obra (excertos de títulos, partes de cartazes, por exemplo), nos lembra o oscilante exercício de início de aprendizagem da escrita em que maiúsculas e minúsculas convivem, ainda ingenuamente. Por outro lado, mais na capa do que na contracapa, se escolheram exemplos “com pés mas ainda sem cabeça” retirados do interior, e talvez seja possível lermos uma referência ao percurso do natural crescer. É que temos uma espécie de mágico (ou mágica), ou talvez uma evocação da sempre criança *Príncipezinho*, mas também um(a) surfista que caminha destemidamente, havendo a estrela como elemento pictórico de continuidade. Já na contracapa se adivinha outra “estrela”, do rock ou do pop, ligado(a) à eletricidade, como ligada(o) está à água quem rega aquilo que se cultiva e se quer ver crescer, seja para colher, seja para enfeitar.

É, aliás, na contracapa que surge, naturalmente, a sinopse, algo didática:

Neste livro não há atividades especiais para meninos e para meninas, para mais velhos e para mais novos, para pais e para mães. Aqui todos fazemos tudo.

2 Disponível em <https://www.planetatangerina.com/en/shop/books/todos-fazemos-tudo>

Por exemplo: conduzir um trator, estender a roupa, surfar, ir às compras, cozinhar, tratar de um bebé ou tocar guitarra.

Nas nossas vidas também pode ser assim.

Vira as páginas, faz as tuas combinações e observa o que acontece.

Convida os mais crescidos para brincar também!

Já em *Le Corps Enchanté* de Aina Bestard³ o livro assemelha-se, à primeira vista e pelo seu formato, muito mais a um livro “só” de ler do que a um objeto com o qual brincar. Para o leitor que ainda não descodifica o texto verbal, as imagens parecem monótonas, distorcidas, e pelas quais apetece passar sem perder grande tempo, até mesmo a confrontar com o texto que surge nas legendas. Mas cada uma dessas legendas é também, como qualquer legenda de resto, uma possibilidade de leitura da imagem quando vista através de uma das ferramentas desenhadas em cartão à parte e disponibilizada numa bolsa da página de guarda. O jogo da manipulação, com a utilização desse “brinde” que leva à leitura, começa então.

O tema desta obra é o corpo humano, a sua relação com outros objetos do quotidiano, e a inevitável comparação que normalmente exige muito mais que se “descubram as diferenças”, como no passatempo, do que se encontrem as semelhanças. As legendas, e todo o texto que o livro contém, não deixam lugar para dúvidas na promoção programática da igualdade na diversidade, desta feita muito mais óbvia na fisiologia do corpo humano do que, estamos em crer ou a desejar, nas funções sociais que o livro anterior, de Madalena Matoso, propunha tratar. O corpo não se transmuta pela passagem das folhas, ou tiras, é o olhar através de um certo prisma, ou objeto científico (temos uma lupa, um estetoscópio e um microscópio a fingir e em cartão) ou, melhor ainda, através da nossa perspetiva emocional e educativa, que nos faz olhar para as diferenças e semelhanças de outra maneira. E se assim é, se as perspetivas podem ser diferentes mesmo sobre um mesmo objeto, então as nossas escolhas, até na forma de pensarmos, não deverão ter de ser atávicas.

E se nos dois casos anteriores os objetos que temos são indiscutivelmente o que poderemos chamar livros –pela aparência e sem outra lupa ou jogo que não seja senão essa aparência que vive de capas, lombadas, folhas de guarda, guardas, badanas ou orelhas, cintas e outras características do que soe chamar-

3 Imagem do livro disponível em http://ref.lamartinieregroupe.com/media/9791023509397/hd/136774_couverture_Hres_0.jpg

se livro— os outros dois exemplos que se seguem poderiam colocar algumas dúvidas sobre essa designação.

Temos, em formato livro ainda que de capa com gramagem igual ao miolo, gramagem essa distinta num e noutro caso, dois exemplos ainda assim completamente diferentes. No primeiro, uma reprodução do antigo brinquedo das bonecas de papel para vestir,⁴ sendo que em vez de se tratarem de folhas soltas, estas aparecerem como um livro também de exercícios que, ao cumprir-se a sua função, ficará desmembrado. Pede-se o recorte das figuras numa espécie de dessacralização do que a ideia clássica do livro como objeto patrimonial nos ajudou a construir. Esta dessacralização, se assim lhe quisermos chamar, não é forçosamente negativa. Mas também não se pode dizer que seja um elemento essencial na promoção da leitura, apesar de acreditarmos que ela pode permitir uma intimidade tal, com o que ainda assim, chamaremos livro, abrindo-se a possibilidade de que um latente futuro leitor entenda que dentro de um livro está aquilo que o livro pede que se faça com ele. E também aqui, neste caso de livros para recortar com figuras humanas para vestir, as questões de gênero se disponibilizam. De facto, nem no caso das duas figuras masculinas ou das duas figuras femininas, se aplica uma exclusividade da roupa disponibilizada para se recortar e vestir. Ainda que colocadas em cada duas das páginas/folhas o que convencionalmente seriam roupas de menino ou menina, uma vez desmembrado o livro, cumprido o objetivo do jogo proposto, as opções de combinações ficam em aberto, deixadas à liberdade do leitor-brincador para fazer a sua própria leitura dos elementos disponíveis. Afinal, o que um polissémico texto literário também proporciona ao leitor atento, interessado e imerso nessa tarefa da leitura literária.

No caso do livro de Joana Estrela, *Os vestidos do Tiago*,⁵ parece tratar-se pela sua parca qualidade do suporte, de uma espécie de “maquete” de um livro já que, segundo as palavras da autora em entrevista, e citamos: “O *Vestidos do Tiago* foi feito para participar num concurso para livros infantis sobre temas LGBT. Na altura resolvi escrever sobre gênero, e fiz um livro muito simples que é só sobre um rapaz que gosta de usar vestidos e ninguém se incomoda muito com isso”.⁶ Talvez

4 Imagens deste livro disponíveis em <https://www.pinterest.es/pin/612067405579313966/?lp=true>

5 Imagens do livro disponíveis em <https://joanaestrela.com/product/vestidos-do-tiago/>

6 Entrevista disponível em <https://www.itsok.pt/2016/04/as-historias-ilustradas-da-joana-estrela.html>

até se possa dizer que o livrinho se assemelha a uma brochura panfletária, o que, conhecendo a causa que lhe deu origem, possa não ser uma conclusão desacertada. Mas é, de facto, da simplicidade com que Joana Estrela conta a história do Tiago com os seus gostos por vestir vestidos, e a narra quer com imagens quase pinceladas, quer com um grafismo que se aproxima da escrita cursiva de uma redação juvenil, que nasce em nosso entender também o seu valor literário.

2.1. Sexo ou género, necessidade ou criatividade

Estas pequenas obras são objetos de cultura, artefactos da nem sempre considerada alta-cultura por certas instituições, mas seguramente constituintes de um universo que prepara quem delas usufruindo, e com elas jogando e alinhando no pacto ficcional que propõem, e que estará em melhores condições para ser beneficiário de obras mais complexas, para as quais foi ganhando gosto. E, quando bem mediadas, foi esse leitor ganhando argumentos e critérios para exprimir o gosto. Elas, as obras como estas, são, pois, os degraus com que se constrói a escada que leva à leitura crítica, degraus assentes nas propostas da ficção, nas emoções do olhar poético e inaugural sobre o mundo, degraus condicionados pelo próprio mundo que cerca quem vai subindo esta escada.⁷

Nestes objetos por que optámos para desenvolvermos a nossa ideia, concentraremos a nossa atenção em dois tópicos. Por um lado, as questões de género que estão condicionadas por assentarem num equívoco epistemológico e ontológico: uma coisa é o sexo, outra o género. Quando não há patologia —e não é a patologia moralista mas científica que reconhece não a diferença mas a malformação— estamos, na espécie humana, perante dois sexos: o feminino e o masculino. Estamos no domínio da fisiologia, da ciência médica. Se vamos falar de género, o leque abre-se e a orientação afetiva, de identidade, de relação com o prazer, mesmo físico, do bem-estar do corpo são em mente sã, a orientação não pode cingir-se ao feminino e masculino. Nem em certas gramáticas nós temos só dois géneros!⁸ O género é a construção social do sexo que começou a ser feita nos anos 70 do século passado.

7 E esta é uma imagem, a do escadote da leitura, que pedimos emprestada a Neil Gaiman. Entrevista disponível em <https://www.theguardian.com/books/2013/oct/15/neil-gaiman-future-libraries-reading-daydreaming>

8 Sobre este assunto a leitura de duas autoras: Maria Luiza Heilborn (1994) e Joan Scott (1989).

Por outro lado, as questões relacionadas com sexualidade ou com identidade de gênero têm como referente (personagens, situações, ambientes) o corpo, mas também aquilo com que se cobre o corpo – ou seja o vestuário – e o que isso tem a ver com uma função social, seja com hábitos individuais ou com comportamentos (entre os mais jovens lúdicos, sobretudo) em grupo.

Nos quatro livros trabalhados (e em já muitos outros que aparecem em algumas latitudes e longitudes quebrando tabus sem extremismos) há também essa distinção social, seja no sentido de acentuar a diferença de sexos, seja no sentido de reconhecer as diferenças físicas e minimizar todas as outras, seja realçando o choque que quebrar as convenções pode causar (choque estético, choque moral, choque social). Vou ordená-los do livro mais facilmente manipulável ao que exige uma maior maturidade leitora:

1. No “livro às tiras” joga-se com as possibilidades físicas, quase ilimitadas, de misturar o que socialmente é disponibilizado e que depende de quem usa para decidir se é próprio para um e/ou outro sexo. Se é possível em ficção, talvez não seja impossível na realidade (na contracapa isso é aflorado, aliás). Há pelo menos a possibilidade de experimentar, como numa bancada de *bricoleur* ou num laboratório de Ciências, e de ir descobrindo porque é que “as coisas” não combinam, independentemente, ou não, de o critério ser o sexo feminino ou masculino, podendo ser de outra ordem (estética, de conforto, de situação ou atividade). Interessa-nos sobretudo as potencialidades do que, a propósito deste jogo com a plasticidade dos elementos pictóricos, se pode ganhar em discurso a propósito de melhores ou piores opções que o livro disponibiliza. O livro é aqui uma espécie de catálogo de propostas, um objeto que permite –afinal como qualquer livro– optarmos por apreciar página a página, como se de capítulos de uma longa novela se tratasse. Parar em cada proposta e julgá-la atentamente faz-nos demorar sobre cada página e ter tempo para construirmos o nosso próprio juízo sobre a mesma.
2. No livro de ilusão ótica os sexos estão bem distinguidos. Da aparência do primeiro olhar, a olho nú, mostra essa distinção; algumas incursões ao interior, com as lupas verde e azul, mostram as semelhanças e as diferenças, mas não condicionadas ao sexo a não ser nas circunstâncias óbvias do aparelho reprodutor; e uma incursão mais afetiva, com a lupa vermelha, deseja-se quase lírica, que mostra a indistinção de sexos no interior do corpo, onde

as emoções estão nos mesmos lugares num e noutro sexo. O livro-jogo-laboratório mostra corpos masculinos e femininos, partes do corpo humano com as suas funções fisiológicas destacadas, mas também de animais e de casas ou arcas; as lendas distinguem o que se vê com cada uma das lupas; nós aqui pediríamos que se concentrasse o leitor (e o mediador) na última imagem de corpos humanos e nos da folha desdobrável que acompanha o livro – corpos masculino e feminino em comparação. E que se falasse das diferenças e da igualdade dos géneros. Aliás, as regras no início ditam o seguinte:

O nosso corpo é a nossa casa. Mas o que é que se esconde no seu interior? Para saberes equipa-te com as três lupas mágicas. Através da lupa verde terás a impressão de que o corpo não é senão aquilo que vês do exterior; olha depois através da lupa azul e mil detalhes invisíveis ao primeiro olhar começarão a aparecer; por fim, agarra na lupa encarnada do microscópio para descobrir os inúmeros segredos desta máquina extraordinária.

E se o segredo fosse mesmo o que não muda nessas diferenças?, perguntaríamos nós os que trabalhamos agora com as questões de género, e isso passasse de extraordinário a natural?

3. Já no livro-brinquedo das bonecas de papel, percebemos que as editoras distinguem as possibilidades de vestir a boneca do sexo feminino ou masculino, condicionando quem brinca mas, uma vez desconstruído todo o livro, se abre a possibilidade de o “leitor-brincador-jogador” fazer as suas próprias escolhas. Há editoras com versões em livros separados, condicionando logo tudo à partida, já que como todos os que brincámos com estas bonecas de papel sabemos, as roupas são “feitas à medida” e não um simplório *prêt-à-porter*. E depois há os livros vendidos em Inglaterra no início do século XIX na loja *Temple of Fancy* e sobre os quais se disse⁹ que, embora não se possa hoje definir como um produto cultural feminino em virtude de seu assunto (os meninos aparecem quase tão frequentemente como as meninas) ou dos seus leitores (porque o tempo sobre eles passado torna-o não verificável), a diferença entre rapazes ou raparigas, nesses textos

9 “While we cannot define the paper doll book as a feminized cultural product by virtue of its subject matter (boys appear almost as often as girls) or its readerships (which is unverifiable), the decision between *Fanny* or *Ellen* and *Frederick* suggests marked differences in the morals attached to male and female obsession with appearance and clothing in these texts” (Field, 2012: 46).

oitocentistas, sugere-se pelas marcas ligadas à obsessão masculina e/ou feminina pela aparência e pelo vestuário. Trata-se, no fundo, das diferenças na moralidade sobre a vaidade, sem sexo privilegiado para tal, e nada mais.

4. Finalmente, em *Os Vestidos de Tiago* de Joana Estrela, a que chegámos através de uma ONG (ILGA-famílias arco-íris) e comprando-o por encomenda na página pessoal da autora, o texto segue direito ao assunto que o título só por si tudo diz de provocatório sobre as convenções sociais relativamente ao vestuário como identificador de género e não apenas de sexo. O leitor é, no entanto, desarmado aos poucos se a sua postura for a mais conservadora, já que tudo no livro resiste a essa posição: desde as atitudes dos adultos, à mensagem final que elimina a intenção de quem parece resistir ao exercício da empatia e querer ligar a estranheza à solidão. Uma simplicidade – na não dramatização, mas também na materialidade inesperada do livro enquanto objeto, como acima dito, que se transmuta num objeto imaterial de um reconhecível peso emocional – que chega a ser comovente. O Tiago vive feliz com os seus gostos, realiza-os e é acompanhado por quem dele gosta, como numa alargada e desejada família feliz.

3. Concluindo

Para terminar, concentremo-nos então nesses artefactos, que são não apenas os livros-objeto, mas as roupas que usamos todos os dias – o continente e o conteúdo desta nossa abordagem ao livro-objeto. Primeiro, porque precisamos de nos proteger do frio, depois, porque nos assiste algum pudor em mostrarmos certas partes do corpo, e ainda porque até queremos sentir-nos bem com um determinado estilo, ou integrar um “género” mais ou menos ousado, ou conservador, ou moderno, ou retro, ou etno, ou desportivo, ou..., ou... Todas as possibilidades que aquilo que não deixa de ser um par de calças, uma saia, uma blusa, umas sandálias, um par de botas – um, uma, uns, umas – continuarão a ser.

O vestuário está, pois, mais do que apenas relacionado com o sexo de quem o usa, até historicamente. Aprender a apreciar essas peças de roupa e o seu uso é também aprender a lê-las, enquadrando-as: primeiro, há a questão de gosto; segundo, há a afirmação de uma certa identidade; terceiro, há muitas

vezes a informação de pertença a um grupo, quase como se de uma sinalética se tratasse; quarto, há também o princípio lúdico, pontual a maioria das vezes, da mascarada ou do travestimento.

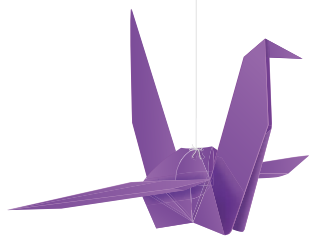
Ora também os livros infantojuvenis, e conseqüentemente os livros-objeto, são artefactos em que podemos ler as quatro diversas funções de que se podem (re)vestir, e que gostamos sempre de lembrar e visitar: a estética, a ética, a política e a lúdica. Será depois mais fácil descobrir onde estão os argumentos e qual a que mais pesa para nos fazer optar e dizer porque gostamos ou não de uma certa obra... ou de uma certa peça de vestuário com que nos damos a ler, também ao mundo (porque as cores são bonitas; porque preciso ou me sinto bem; porque preciso de chamar a atenção ou porque não quero sobressair dos que me rodeio e com quem convivo; porque me apetece, porque me diverte). Essas serão as razões pelas quais se faz o primeiro gesto de escolher um de entre todos os outros. Afinal, os livros na estante ou na montra chamam-nos para que os experimentemos no provador, como uma qualquer peça de roupa. E há aqueles, ou aqueles momentos da vida, em que precisamos tanto de uns como de outros, ou mais de um do que de outros. Escolher, e dizer porquê, é que “vão ser elas”!

Referências bibliográficas

- CRUPI, G. (2016). 'Mirabili visioni': from movable books to movable texts. *LISit*, 7: 87.
- FIELD, H. (2012). A story, exemplified in a series of figures: paper doll versus moral tale in the nineteenth century. *Girlhood Studies*, 5 (1): 37-56. Consultado a 16/11/2017 em <http://sro.sussex.ac.uk/56748/>
- HEILBORN, M.L. (1994). De que gênero estamos falando?. *Sexualidade, Gênero e Sociedade*, 1 (2), CEPESC/IMS/UERJ. Consultado a 16/11/2017 em <http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/de%20que%20genero%20estamos%20falando.pdf>
- HOLLINDALE, P. (2011). *The Hidden Teacher – Ideology & Children's Reading*. The Thimble Press: UK.
- MCGEE, L.M.& CHARLESWORTH, R. (1984). Books with Movables: More than Just Novelties. *The Reading Teacher*, 37 (9): 853-859. Consultado a 16/11/2017 em <http://www.jstor.org/stable/20198636>
- PLUNKETT, J. (2007). Moving Books/Moving Images: Optical Recreations and Children's Publishing 1800-1900. *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 5. Consultado a 16/11/2017 em www.19.bbk.ac.uk
- SCOTT, J. (1989). Gender: a useful category of historical analyses. *Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press.

Obras trabalhadas:

- BESTARD, A. (2017). *Le Corps Enchanté*. Paris: Seuil Jeunesse.
- ESTRELA, J. (2014). *Os Vestidos do Tiago*. Disponível por solicitação por correio à autora ou em versão electrónica em <http://joanaestrela.tumblr.com/post/44287689700/sent-yesterday-my-submission-for-ilga-portugals>
- HOLLER, J. s/d. *Ann + Hans, Cécile + François*. Germany: Spiele & Verspietes.
- MATOSO, M. (2012). *Todos Fazemos Tudo*. Lisboa: Planeta Tangerina.



Libro-objeto: do artefacto ás infinitas lecturas

EULALIA AGRELO COSTAS
ISABEL MOCIÑO-GONZÁLEZ
Universidade de Vigo

1. Novas materialidades para un novo lectorado

A aparición e a difusión dos avances de índole tecnolóxica revolucionaron por completo os códigos e os soportes de produción e consumo cultural. As textualidades máis tradicionais asentadas na escrita e nos formatos físicos están a perder a súa hexemonía en favor daquelas que se articulan a partir dos medios técnicos que caracterizan a posmodernidade, como son o audiovisual e o multimedia. O formato libro, as modalidades discursivas, o canon... que orientan a lectura máis ortodoxa están a ser substituídos por unha amálgama de linguaxes, a carencia dunha estrutura fixa, a fragmentación, os hipervínculos... que sitúan o individuo ante unha inxente cantidade de referentes, en ocasións de dubidosa fiabilidade, que ha de saber ensamblar para que a súa práctica lectora sexa significativa. Neste sentido manifestáronse Eloy Martos e Mar Campos (2012), ao abordar a lectura e a escritura no século XXI e sinalar que:

H. Jenkins ha definido con acierto los grandes ejes de la *cibercultura* en torno a dos conceptos sencillos de comprender: *convergencia de lenguajes y cultura participativa*, o, dicho de otro modo, estamos en una época en que la lectura ya no emana preferente del logocentrismo, al contrario, los mensajes están multicodificados, son multisensoriales (cf. concepto de *sensorium*) y ya no se organizan en torno al modelo de la linealidad de un libro impreso, sino que son más complejos y variados. (Martos & Campos, 2012: 3).

Estas novas vías de acceso á cultura acrecentaron notoriamente a práctica lectora por parte das diferentes capas sociais. Non obstante, cómpre advertir

que se está a producir unha “desnaturalización lectora” (Gil Calvo, 2001: 19), debido a que a lectura instrumental enfocada a fornecer unha suma heteroxénea de informacións e datos prevalece sobre esa lectura que conduce ao verdadeiro coñecemento do *eu* e do *mundo* mediante o procesamento, a comprensión, o enxuízamento etc. Este cambio de orientación, como xa advertía Pedro Cerrillo (2007: 150-156), desembocou na caída dese “lector tradicional” –lector de libros, lector competente e lector literario que non refuta os modelos máis actuais de lectura– e no ascenso dun “lector novo” –un consumidor fascinado polas novas tecnoloxías que só le a través dos seus soportes e que desenvolverá habilidades e competencias diferentes dos da lectura literaria–, o que callará nun “nealfabetismo” integrado por eses neolectores que non son lectores literarios nin, en moitos casos, lectores competentes. De aí que a necesidade de ensinar a ler en liña sexa urxente e irrenunciable (Cassany e Ayala, 2008), converténdose a alfabetización dixital en imprescindible para empregar correctamente Internet e os novos soportes de lectura como libros electrónicos e, sobre todo, para espertar o interese por coñecer e gozar da literatura (Rovira, 2011: 139).

A tarefa de facer lectores competentes ante unhas producións que se nutren de todas as manifestacións da comunicación humana non é tarefa doada, posto que se vinculan cunha serie de conceptos difíciles de abordar e delimitar como son a lóxica escritural, as novas alfabetidades, a cultura escrita, a cultura audiovisual, o multimedia, o hipertexto, a metatextualidade, os artefactos do texto, os soportes, os medios e a multitextualidade (Álvarez Zapata, 2002: 143). Malia as dificultades que poida implicar esta empresa, tal e como sinala Alejandro Piscitelli (2009), debemos apostar pola formación dun lector “polialfabetizado” que, desde unha perspectiva inclusiva, saiba afrontar con competencia tanto as achegas da cultura máis cinguida ao libro como todas aquelas propostas derivadas dos avances tecnolóxicos.

Co propósito de que o novo lector, ao que Cerrillo e Senís (2005: 25) denominan “niño-*cyborg*” a partir de Donna Haraway, sexa capaz de ler e gozar da lectura dunha novela convencional coma dun hipervínculo e teña a competencia de asumir a lectura literaria, faise necesario proxectar a educación literaria cara á renovación do texto, a súa comprensión e a programación de aprendizaxes (Colomer, 1996, 2010). Desde este paradigma, son diferentes as vías que se poderían trazar, aínda que nos imos centrar no primeiro dos puntos,

porque estimamos que a coidada e atenta escolla das obras de creación é o punto de arranque para fomentar actitudes favorables cara á lectura literaria por parte da infancia e xuventude. Estamos a nos referir a obras que, alén do interese dos seus contidos e calidade do seu texto, se presentan nuns formatos materiais de gran poder sedutor que tamén condicionan, como sinala Karen Littau (2008: 67), a interpretación e a comprensión do discurso. Esta categoría do libro como obxecto físico é capaz de englobar respostas verbais, corporais e escritas dos lectores, así como

revela datos interesantes para abordar a educación literaria, já que os lectores constroem sentidos não só através do texto escrito e das mensagens visuais, mas também através dos elementos relacionados com o *design*, o formato, a materialidade e o suporte, que contribuem para o desenvolvemento de competências orais, lectoras e de escrita (Calvo, 2017: 202).

Estas mundanzas nas producións literarias infantís e xuvenís son derivadas sobre todo do posmodernismo, cuxos fundamentos estéticos se converteron no sustrato perfecto para explicar as características específicas da creación dixital (Landow, 2009). Nesta liña Lucas Ramada (2017: 38-41) indica que desde a crítica literaria infantil diferentes voces teñen salientado a influencia da cultura posmoderna, e en concreto da tradición postestruturalista, na creación actual literaria para as primeiras idades. É o caso de Silva-Díaz (2005: 8-10), que no seu estudo sobre a metaficcionalidade no álbum contemporáneo determina o posmodernismo literario nas seguintes cuestións: rexeitamento do realismo, construción de artefactos, hibridación, conciencia lingüística, xogo, intertextualidade produtiva, e participación e perplexidade no lector. Sen dúbida, trátase dunha caracterización do posmodernismo literario que evidencia claras similitudes coa síntese estilística da poética literaria electrónica (Ramada, 2017: 39).

Entre as múltiples definicións do álbum, é de resaltar a que subliña a interacción que nel se produce entre o texto e as ilustracións, así como os detalles que se suceden da súa construción como obxecto (Van der Linden, 2006: 8; Ramos, 2011). O seu afastamento dos límites do textocentrismo e o diálogo que establece entre as súas diferentes linguaxes apela a un lectorado interactivo que, a modo de xogo, vai construindo os sentidos a partir das súas capacidades para decodificar a escrita e as imaxes e manipular fisicamente

o propio volume (Ramos, 2017), o que tamén ha de ser considerado unha acción relevante para o desenvolvemento do lector (Perrot, 1999: 119). A combinación de códigos, a interacción e o ludismo maniféstanse, xa que logo, como extraordinarios aliados para introducir os máis novos na lectura literaria e formar lectores competentes e críticos.

As potencialidades do álbum ilustrado na formación deses novos lectores incrementáanse cando o volume se presenta nun sobre, caixa ou outro tipo de envoltorio, o que acentúa aínda máis o efecto sorpresa por parte dun lector sumamente colaborador. A partir do termo de metalepse acuñado por Gerard Genette, Rosa Taberner-Sala (2017) explica que se trata dunha estratexia metaficcional que define a proposta discursiva daquelas obras que potencian a vertente material do libro na creación de sentidos, a través da que se produce unha superposición de planos referenciais que anulan a separación entre a realidade do lector e a ficción do discurso. Así, o lector intégrase no discurso, á vez que se dilúen os límites entre o espazo real e o propio da ficción. É esta unha estratexia que poderíamos emparentar coa “teoría do *Ovo Kinder*” (Perrot, 1999), recuperada por Cláudia Sousa Pereira (2017), pois a sucesión dos compoñentes deste produto –chocolate, sorpresa e brinquedo– resulta unha magnífica metáfora para plasmar todas as posibilidades de goce, desafío e xogo que pode ofrecer un libro-obxecto no inicio da lectura literaria, tan importante para a construción da personalidade, da linguaxe e doutras aprendizaxes:

Trazer para aquele ato, que é a leitura individual, todas as ferramentas que facilitem o convívio com o suporte onde se encontra, escondido, o que verdadeiramente constitui o nutriente alimento do livro: o pensar. Para mais tarde, um dia quando crescer, que é o que os alimentos também ajudam a fazer, poder saber como agir e reagir (Pereira, 2017: 142).

Estas textualidades que franquean os límites do libro tradicional e se nutren dos mecanismos máis suxestivos e apelativos da era dixital tamén se poden incluír nos denominados novos artefactos culturais, que son froito do enxeño humano a partir dun macrosistema cultural e social determinado. Segundo Holland e Cole (1995), os artefactos culturais son pezas básicas da engrenaxe do ser humano co mundo físico e as persoas entre si, que se caracterizan pola súa apertura ou bifrontalidade, é dicir, son ao unísono materiais e ideais, xa

que teñen unha base tanxible, pero á vez son intanxibles, porque funcionan creando e adquirindo significacións (Martos e Martos, 2014: 122).

Un deses novos artefactos culturais son os libros-obxecto que, sen perder a súa consistencia física dos libros da cultura letrada, mediante a materialidade dos seus volumes, a renovada plasmación gráfica dos seus discursos e a inclusión de complementos moi diversos (tiras, rodas, lapelas, despregables, envoltorios, texturas, olores...) lle abren ao lector múltiples experiencias sensoriais e de pensamento, sempre baixo os efectos do ludismo e a interacción (Ramos, 2017). Non podemos obviar que se falamos dos novos lectores estamos ante nativos dixitais (Prensky, 2005), polo que, se queremos atraelos cara á cultura letrada e que adquiran todo o acervo de coñecementos e de habilidades que dela se desprenden, entre os que destacamos o pensamento crítico e creativo, debemos de outorgarlles un papel fundamental no proceso da configuración das posibles ficcións, pois o lector abandonou a súa pasividade para se converter nun “prosumidor” (Quain, 2002).

A configuración dunha cultura híbrida, que conxugue e converta en aliados a cultura letrada e a cultura cibernética, é a solución máis plausible para acadar un novo lector ideal, ao que se convida a facerse preguntas, elucubrar, reflexionar, autoafirmarse e empatizar co medio social mediante a apropiación dos contidos recollidos en artefactos culturais que inciten a unha lectura activa, plurisignificativa e impulsora da transcodificación. Para iniciar ese camiño cara ao polialfabetismo desde a posición dun lector competente que sabe adecuar o comportamento aos seus propósitos, ten autodirección e autocontrol no proceso lector, interroga os textos e elabora respostas a partir deles (Lluch e Zayas, 2015), apostamos por produtos culturais físicos como é o álbum infantil e xuvenil que, desde o dialoxismo, a discontinuidade e a simultaneidade (Silva-Díaz, 2005: 53-54), actúa como unha ponte cara ás lecturas máis canónicas e aquelas outras xurdidas no ecosistema dixital. En concreto escollemos *Artefactes* de José Antonio Portillo e Carmen Puchol, que supera os lindes dos álbums máis tradicionais no seu campo interior e se mostra nunha caixa acompañada doutros materiais, o que o aproxima ao libro obxecto.

2. *Artefactes*: dos materiais escolares á multiplicidade artística

A innovadora proposta de *Artefactes* foi recoñecida co Premio Nacional ao Mellor Libro Editado Infantil e Xuvenil 2003 do Ministerio de Cultura. A editorial Kalandraka lanzou ao mercado no ano 2003 este artefacto, que se presenta nun estoxo, a modo de caixa, de grandes dimensións (32x28 cm) en cartón reciclado. A atracción inicial do lector por levantar a súa tapa superior convértese en confusión cando no seu interior se atopa cun libro de tapas duras, un cartón e unha bóla de papel de xornal engurrado. Nada máis suxestivo para o lectorado de calquera idade, especialmente para o adolescente e xuvenil, submisos á fetichización das novas tecnoloxías, ao que se acena desde a cuberta do álbum e se reclama a súa atención participativa, a partir da disposición dos obxectos extraíbles que permiten a interpretación e prolongación das unhas e infinitas historias que nel se recollen.

Artefactes é unha das materializacións dun proxecto integral de José Antonio Portillo (Lerma, Burgos, 1959), artista plástico, escritor, mestre, editor, produtor teatral, escenógrafo e pedagogo que leva moitos anos contando historias e animando os demais a que conten as súas. Tal e como el mesmo explica, o punto de partida deste complexo proxecto está nunha serie de obxectos e artefactos que, ao longo de quince anos, foi empregando na aula para contar e crear historias co seu alumnado (Portillo, 1997, 2004). Con estes instrumentos tentaba ampliar as suxestións de todo relato oral e escrito para propiciar que os máis novos vaian descubrindo outros tipos de soportes para as historias escritas por eles mesmos. De feito, o artista explica que concibe estes materiais como unha forma de

apropiarme de los relatos que me conmueven, una forma de participar de ellos. Su presencia física será una prueba evidente de que fui testigo de todo lo que cuento. Es la prueba que exigen tus oyentes (de ahí nace su razón de ser), que les aleja de cualquier planteamiento artificioso. Nacen de una referencia literaria que toma cuerpo en mis objetos; y a veces, con el paso del tiempo, algunos objetos han nacido solos, en busca de su propia historia. Buscan un texto al que dar credibilidad (Portillo, 1997: 46).

Como mediador, Portillo é un convencido de que o animador á lectura ten que facer constantes referencias aos libros e para iso ten que coñecer a literatura

infantil e xuvenil como lector, porque “Se aprende a leer leyendo buenas lecturas, inteligentemente dirigido en ellas, avanzando gradualmente por la difícil escala” (Salinas, 1983: 170). Pero el é tamén un creador multidisciplinar, de aí que estes artefactos, inicialmente empregados para a animación á lectura, deran lugar a unha exposición/instalación/espazo narrativo e, posteriormente, a unha peza de teatro e ao libro-álbum obxecto deste estudo.

Este ambicioso proxecto foi tomando forma en diferentes fases. En 2003 iniciouse a “Biblioteca de cuerdas y nudos” (<https://vimeo.com/35084932>), unha instalación que comezou a ter forma e contido en Viseu (Portugal) dentro do proxecto artístico europeo “Percurso”, dirixido polo Centro Cultural de Belem (Lisboa). O espazo é unha estrutura circular de madeira, na que, ao longo dunha hora, se van amosando ao público os obxectos que habitan no interior e cos que o espectador establece un diálogo de silencio a través da mirada. Estes obxectos fóronse enriquecendo a medida que a exposición percorreu diferentes cidades europeas (Évora, Pombal, Beja, Lisboa, Londres, Milán, Anvers...), contribuíndo a converter cada un destes elementos en depositario de acontecementos, fragmentos de vida, lembranzas, ilusións... A súa disposición dentro da estrutura circular asenta en estantes acugulados de manuscritos sen publicar, textos, partituras, deseños e obxectos atopados no lixo que van aparecendo metidos en cilindros cheos de mensaxes de cordas e nós, de aí o nome da instalación. Deste modo, configúrase un espazo íntimo no que ten lugar a descuberta, o encontro co coñecemento e a busca de respostas e no que José Portillo actúa como oficiante, como “arquiteiro” da biblioteca, gardador dos tesouros ocultos e encargado de facer entrar ao público nese particular universo, no que o seu papel

oscila entre el maestro de escuela –de factura antigua, de los que ya no quedan–, el filósofo solitario que gusta de pensar en paradojas, el psicólogo que investiga los fenómenos proyectivos de las personas en los objetos, o el poeta que busca interrogar las realidades ocultas en las cosas aparentemente banales. Portillo encarna todas estas figuras y seguramente otras muchas más, y lo hace desde la sencillez desarmada de quién cuenta la verdad de lo que está haciendo. Una actitud que obliga a situarnos, ya de partida, a niños y adultos, en esa misma tesitura de ‘sinceridad coloquial’, desde la que se puede hablar de cosas importantes sin salir de las palabras llanas ni de las emociones elementales (Rumbao, 2015).

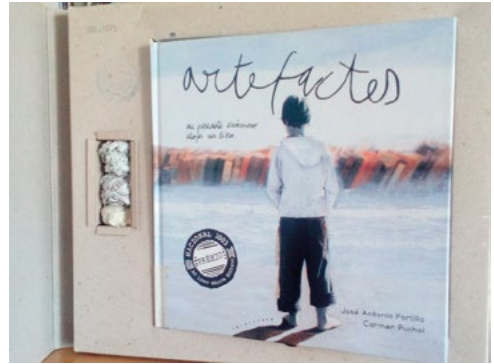
Polo tanto, creador, mediador e dador da palabra conflúen ante todas as materializacións que o seu universo creativo adquire, posto que nesta instalación, ao igual ca no estoxo que contén o álbum obxecto deste estudo, tamén aparecen follas engurradas que semellan convidar a despreparar, cartas vellas, postais ou simplemente papeis dos que só se poden ler algunhas letras ou palabras soltas. Unha forma de linguaxe fragmentaria, practicamente muda, que obriga o espectador/lector a botar man da imaxinación, establecer percursos, a modo de cordas ou fíos invisíbeis, relacionando coñecementos previos con novos, de aí que recorra neste proxecto da “Biblioteca de cuerdas y nudos” a estas metáforas de contedores de infinitas historias anoadas que xorden desde os papeis engurrados ou os obxectos reciclados. É este un procedemento que simula as formulacións de Internet no tocante á recepción, pois non hai un texto como único referente, senón un fluxo de información, de intertextos que ademais son inestables, enriquecéense e contradínse continuamente e pódense recorrer –como *Alicia no País das Marabillas*– en calquera dirección (Martos, García, Bermejo e Batalla, 2003: 70).

Tamén no ano 2003 se presentou dentro do Festival de Teatro para Niños Teatralia un espectáculo homónimo a cargo da compañía Albena Teatre, unha agrupación valenciana fundada en 1994 por Carles Alberola e Toni Benavent. A súa actividade céntrase sobre todo no teatro de textos de autor contemporáneo, nos que a esencialidade na posta en escena e o humor son algunhas das súas características definidoras. A peza *Artefactes*, que recibiu o Premio da Crítica de Valencia ao Mellor Espectáculo Infantil en 2004, é unha montaxe singular que toma como elementos centrais tres obxectos da colección “Artilugios para contar y crear historias” e, ao igual cá instalación mencionada, se desenvolve dentro dunha carpa circular. A ela só pode acceder un público restrinxido de setenta e cinco espectadores, pois tenta recrear o espírito dos artiluxios e contar e crear historias nun ambiente íntimo e confesional,

buscando el tono justo de las palabras y la complicidad entre la actriz y el espectador. Es un espacio donde los silencios puedan oírse, donde la participación del espectador es tan verdadera que el propio espectáculo no puede crecer, no puede continuar, sin sus intervenciones. ¡Es un modelo de representación diferente de la fórmula tradicional ‘a la italiana!’ (Portillo, 2004: 18).

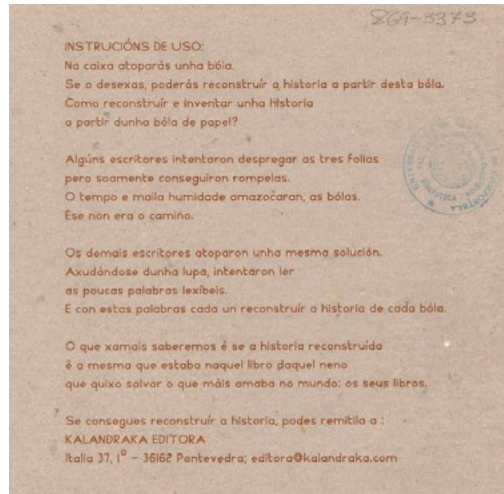
3. Da oralidade ao texto literario

A estrea en 2003 da peza de Alben Teatro *Artefactes* correu parella á presentación doutra das materializacións deste proxecto: a publicación do estoxo que, seguindo a “teoría do *Ovo Kinder*” (Perrot, 1999), busca fascinar e desafiar o lector co libro-álbum, unha bóla de papel de xornal engurrado e un cartón con instrucións de uso, que se inclúen no seu interior. Un conxunto de elementos paratextuais que abandonan a periferia para se incorporar á propia textualización narrativa e favorecer, como apunta Elena Consejo (2014), a creación dun obxecto estético, artístico, de deseño global, onde cada detalle conta para crear ese todo harmonioso amentado por Shulevitz (1985) ou Sipe (2001), entre outros. Así, o envoltorio de cartón reciclado funciona como un soporte material ao que se lle acabará por descubrir unha correspondencia metafórica co contido da historia, pois ben podería ser identificado polo lector/a como o cofre que a voz narrativa en primeira persoa da historia marco atopa entre as áreas da praia de Benicàssim e lle suxire unha e mil historias aínda por imaxinar.



Na exploración inicial, a existencia do cartón coas “instrucións de uso” reforza o sentido lúdico da obra, converténdoa nun xogo que primeiro desconcerta, ao pedirnos que tentemos reconstruír unha historia que aínda non coñecemos e mesmo enviala á editorial, advertíndonos ademais de que empreguemos a bóla de papel engurrado que aparece no estoxo. É así como o potencial lectorado se pode converter en (co)creador dunha historia que aínda descoñece e mediando no acto lector, que transcende a lectura para convidar á escritura, nun rico proceso de retroalimentación entre ambos os dous actos e acicate da curiosidade por saber que contén o formato libro de aspecto máis convencional, no que se tentarán atopar respostas. Porén, entre as indicacións feitas para proceder ao acto creativo xa se advirte que non haberá respostas certas á interrogante presentada, pois non se chegará á certeza de saber cales eran as historias contidas nos libros daquel neno que quixo salvar o que máis amaba no mundo: os seus libros.

Estas interrogantes e a intensidade das experiencias artísticas previas do proxecto multidisciplinar abócanos á exploración do soporte libro de *Artefactes* que, tal como explicou o propio autor, actuou como “el eco, la continuación de una experiencia vivida, amortiguando esa sensación de vacío que produce el teatro cuando se cierra el telón” (Portillo, 2004: 17). Nas súas páxinas recreáse unha das historias que integran a peza teatral, concretamente a denominada “O libro atopado por un paseante anónimo na praia”, que fora contada polo autor durante quince anos de modo oral. Todo ese torrente creativo mantense coa preservación do propio título que parte da acaída expresión latina *arte factus*, “feito con arte”, aínda que agora se lle engade unha segunda parte, “*ou paseante anónimo atopa un libro*”, que anuncia o axente e o elemento detonador da trama inicial e anima o lectorado a internarse na súa lectura.



Dende o punto de vista paratextual, o volume presenta unha cuberta e contracuberta que configuran unha imaxe única, na que se percibe nun primeiro golpe de vista unha praia. A continuidade desta panorámica marítima québraa o primeiro plano dunha figura humana que está de costas, o que acentúa máis a intriga do receptor. Esta figura está a ollar cara ao que semella un muro que se ergue na auga aínda que, observado con detemento, se nos desvela conformado por fileiras de libros, o que proxecta unha imaxe que nos lembra os arrecifes naturais que amparan contra as correntes os litorais. De feito, nesta imaxe, estreitamente relacionada coa semántica da historia, xorde un dos binomios dicotómicos recorrentes ao longo da obra: as cores frías predominantes no ambiente marítimo fronte ás cálidas dos libros. Un diálogo que dá paso nas gardas a cromatismos e texturas propias da area, da que xorden con nitidez bólas de papel de xornal engurrado, similares ás que acompaña no estoxo o volume. Toda unha serie de elementos paratextuais que conforman o “empaquetado” do libro e que, como xa se anotou, son unha parte relevante do sentido global da historia (Colomer, Manresa, Ramada e Reyes, 2018: 47).

O carácter rupturista deste álbum tamén se manifesta na plasmación do texto escrito, que se reproduce só nas tres dobres páxinas iniciais. Esta primeira codificación da mensaxe literaria decorre en frases curtas dispostas de forma oscilante ao longo de cada páxina, emulando os efectos das ondas ao bater na area, o que incide na semántica do espazo narrativo. Desde o presente, unha voz narrativa en primeira persoa arrástranos a un día pasado, no que, mentres gozaba da súa maior afección de pasear en solitario pola praia, sofre unha cambadela e acaba no chan a causa dun obxecto que sobresaia na area. A sospeita de que pode ser unha lata de aceite ou algunha rocha convértese en sorpresa ao descubrir que en realidade é un cofre moi vello pechado cun cadeado. Cando logra abri-lo, atopa un estraño libro acompañado dun sobre cunha carta, na que se desvela o misterio e orixe deste obxecto. A persoa autora da carta, tamén anónima, ten oito anos e nela deixa constancia dunha segunda historia, que se nutre do seu testemuño aterrorizado pola destrución inminente da súa aldea, ante a que decide salvar o que máis quere no mundo: os seus libros. Para logralo explica que colleu de cada un deles tres follas, fixo unha bóla e gardounas no libro-estoxo antes de lanzalo ao mar para que “no futuro alguén atope as súas bólas, e poida reconstruír as historias agochadas en cada unha delas” (Portillo, 2003: [5]).

Este xesto de auxilio e de salvación, pero tamén de transmisión dun legado cultural de incalculable valor, configúrase como un reto tanto para a instancia narradora como para o lector modelo, ao desvelar a lectura do relato a decisión adoptada para recuperar o alento dos libros perdidos: enviar cada unha das bólas a escritores coñecidos para que tentaran reconstruír a historia do libro do que proceden as páxinas. Co tempo foi recibindo respostas cos relatos, que son gardados na memoria da instancia narradora, pero non son desvelados ao lector. Deste modo, os silencios propositados, os baleiros nos que asenta o relato textual, obrigan a unha lectura activa, á (re)construción dunhas supostas historias das que nada se sabe, agás a imperiosa necesidade de seren salvadas da destrución nun lugar e tempo indeterminados. O ritmo da narración amósase debedor da oralidade, probablemente para que a súa lectura nos aproxime á natureza inicial do texto, de cariz sobre todo oral e escolar. Este obxectivo determina tamén que se concentre nas primeiras páxinas e que se opte por un texto continuo, no que circulan os elementos a modo de fluxo, en lugar de expandirse, o que alteraría a súa cadencia sonora, diluiría o impacto emocional e dilataría a busca de respostas.

A exploración das páxinas seguintes levan o lector ante a recreación unicamente visual da autoría de Carmen Puchol (L'Alcora, Castellón), que mantén coa narración previa unha relación de complementariedade, debido a que a ensamblaxe do texto e a imaxe é precisa para acadar o significado global da historia. O detalle destas imaxes dissociadas do texto en canto á composición da páxina, ofrecen unha maior profusión de matices narratolóxicos nun espazo que triplica as súas dimensións: das tres dobres páxinas contedoras do texto pásase ás da lectura visual que se dilatan ao longo de nove. Nelas predominan os planos xerais dos espazos abertos das imaxes a dobre páxina, fronte aos curtos dos detalles máis precisos das accións.

Estes céntranse fundamentalmente no interior do libro-estoxo, na carta manuscrita, que nos reenvía ao pasado e apunta cara a un dobre nivel de lectura (Berissi, 2017); e nas mans da voz narradora, que agora atribuímos a unha figura feminina, aínda que a súa estética masculina apunta cara a unha ambigüidade que favorece a identificación co lector de calquera xénero. O efecto desta oposición de planos de aproximación e distanciamento propicia un maior grao de impacto emocional e tensión narrativa. Tamén semella que a través das imaxes de carácter fotográfico retocadas se quere propiciar unha lectura máis atenta, demorada e reflexiva da historia, tanto por amosar de modo máis preciso o aspecto e actitudes da narradora protagonista, coma polos detalles do seu achado, das decisións tomadas para atopar respostas e o logro final de poder ler as recreacións feitas por diferentes escritores.

Como se dunha estrutura narratolóxica circular se tratara, esa lectura visual obríganos a regresar á cuberta da obra e rere a imaxe inicial da figura humana de estética tamén ambigua, que aparece en primeiro plano de costas ante a barreira de libros no mar. O remate da nosa viaxe lectora permítenos recoñecer que é a nena de oito anos que lanza o seu libro de libros ao mar para salvarlos da destrución. E esta imaxe rediménsionase agora ao facernos pensar no difícil que para alguén pode ser ter que seleccionar que libros socorrer e cales non.

A páxina final da recreación visual da historia tamén recalca o sentido circular desta narración, ao situar o lectorado de novo na praia, lugar onde a narradora principal decide ler as propostas que os escritores lle fixeron chegar, froito das súas lecturas dos fragmentos recibidos. É deste modo que na area se

produce o encontro co cofre e nela tamén se van desanobelando e gardando na memoria as historias ás que deron lugar as bólas de papel.



O mar configúrase como metáfora do paso do tempo, como vía de transmisión de coñecemento, de unión entre lugares e vivencias distantes, depositario dun legado salvado da desaparición, lugar de descubertas e de interrogantes. O mar, metáfora tamén da propia literatura, do incalculable valor do legado cultural dos pobos e dos fluxos de coñecementos, maniféstase nesta obra como elo entre dúas historias concatenadas, que convidan a unha aproximación activa do lector agardado, pois tanto a mensaxe multicodeificada como a súa secuenciación arrastran cara a un proceso de reconstrución de sentidos e achado de novos significados en cada lectura da obra. Unha lectura plurisignificativa que tamén arrastre o lector a poñer sobre papel as só citadas historias creadas polos escritores amigos, porque se a lectura pode ser evasiva, a escritura é a forma de saír da impotencia, e asumir a palabra, de facela real (Barbero, 2005).

Artefactes é unha metáfora da biblioteca de infinitas lecturas, unha oportunidade para que cada persoa artelle a súa obra e active o seu intertexto lector. Deste xeito pode dicirse que esta obra conecta coa idea compartida por Martos e Campos (2012) con Liora Bresler, de que na cultura contemporánea hai dous grandes eixos, como son o gusto pola ficción, pola narrativa, e a *apropiación/personificación (embodiment)* como actitude pola cal o lector achega o texto aos seus propios esquemas cognitivo e corporal e ás súas circunstancias de recepción. Así pode erixirse en construtor de bibliotecas persoais e imaxinarias, decidir cales serían as súas obras imprescindibles e reflexionar sobre as perdas incalculables que representa o esquecemento ou a destrución de bens culturais.

4. Conclusións

Artefactes sitúase no plano da transliteratura e na transmedialidade, é dicir, estamos ante unha manifestación cultural que reflicte a mutación disciplinaria, a hibridez e a heteroxeneidade discursiva, así como múltiples intertextualidades. Un obxecto interdisciplinario froito dun universo materializado en múltiples propostas (instalación, teatro e estoxo co libro-álbum), que se retroalimentan e á vez funcionan de modo autónomo. En cada unha delas Portillo lanza pistas para adiviñar as historias e apela á súa experiencia como mestre para ir nutrindo unha biblioteca tan material e finita (obxectos) como inmaterial e infinita (as historias que se (re)crean con cada visitante/lector). Unha dimensión esta, a de construción non tanxible, que converte a obra nun potente *mentefacto* (Huxley, 1955; De Zubiría, 1997) pola súa plurisignificatividade.

O estoxo, o libro-álbum e o resto dos materiais de *Artefactes* constitúen unha unidade estética e semántica, pois neles evidénciase o exposto por Chartier no tocante a “la *textualidad del libro* y de la *materialidad del texto*, de tal forma que *el artefacto de lectura/escritura ahorma el texto*, igual que éste se ve condicionado por el formato material final” (citado por Martos e Martos, 2014: 128). Desde o inicio, o lectorado é conquistado por unha representación física nada usual, que inclúe no seu interior unha proposta literaria que se afasta das convencións canónicas desde unha polifónica multimodalidade. A historia marco, da que a partir do procedemento do *mise en abyme* xorden outras posibles narracións, comeza cun texto asentado nos códigos do relato oral, con interpelacións directas ao auditorio, e ten unha maior proxección nas sucesivas páxinas articuladas a partir das imaxes secuenciadas ao modo dun álbum silente.

Todos estes fíos han de ser entrelazados por un lector, co que se procura establecer unha relación íntima como se deduce xa desde as contidas dimensións físicas do libro-álbum e da súa narración en primeira persoa, que acentúan a relación afectiva cos personaxes e os mundos que contén (Colomer, 2010: 205). A condición de prosumidor do lector actual determina que vaia destecendo e tecendo un nobelo de historias en función da súa bagaxe intertextual e do potencial da súa imaxinación. Este e outros aspectos amentados reencóntranse na poética do medio electrónico, como son a fragmentariedade, a combinación de códigos, o dinamismo, a interacción, a plurisignificatividade... De aí que

propostas como as de *Artefactes* sexan un produto de alta calidade artística, pero tamén de suma idoneidade para afrontar a polialfabetización e poder transitar nunha pretendida cultura híbrida, que tenda pontes entre a cultura letrada e a cibercultura, sempre desde o prisma competencial.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ ZAPATA, D. (2002). Del modo de leer como modo de producción y consumo textual: ideas fundamentales de una categoría en construcción. *Revista Educación y Pedagogía*, 32: 135-152.
- BERISSI, M. (2017). La letra manuscrita. *Fuera de Margen*, 21: 30-34.
- CALVO, V. (2017). Respostas lectoras de crianzas e de adolescentes ao libro-objeto. Análise cualitativa e proposta de clasificación. En A. M. Ramos (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 201-222). Porto: Tropelias&Companhia.
- CASSANY, D. & AYALA, G. (2008). Nativos e inmigrantes digitales en la escuela, *CEE Participación Educativa*, 9: 53-71.
- CERRILLO, P. C. (2007). *Literatura Infantil y Juvenil y educación literaria*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- CERRILLO, P. C. & SENÍS, J. (2005). Nuevos tiempos, ¿nuevos lectores? *Ocnos*, 1: 19-34.
- COLOMER, T. (1996, 2010). La didáctica de la literatura: temas y líneas de investigación e innovación. En C. Lomas (coord.). *La educación lingüística y literaria en la enseñanza secundaria* (pp. 123-142). Barcelona: ICE Universitat de Bcelona / Horsori. (2010). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-didactica-de-la-literatura-temas-y-lineas-de-investigacion-e-innovacion/html/926cb127-44d0-45c4-aaca-09dbc8abea01_2.html (consultado 18 maio 2019).
- COLOMER, T. (2010). *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Síntesis.
- COLOMER, T., M. MANRESA, L. RAMADA PRIETO & L. REYES LÓPEZ (2018). *Narrativas literarias en educación infantil y primaria*. Madrid: Síntesis.
- CONSEJO PANO, E. (2014). El discurso peritextual en el libro ilustrado infantil y juvenil, *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, 10 en <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/251http://www.ual.es/alabe> (consultado 19 maio 2019).
- DE ZUBIRÍA, M. (1997). Aplicaciones de los mentefactos al aula de clase. Postgrado en *Desarrollo Intelectual y Educación*. Colombia: Desarrollo Intelectual y Educación.
- GIL CALVO, E. (2001). El destino lector. En VV.AA. *La educación lectora* (pp. 13-26). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- HOLLAND, D. & COLE, M. (1995). Between discourse and schema: reformulating a cultural-historical approach to culture and mind. *Anthropology and Education Quarterly*, 26: 475-490, en <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Holland.cole.pdf> (consultado 17 maio 2019).
- HUXLEY, J. S. (1955). Editorial invitado: evolución, cultura y biología. *Anuario de Antropología*, 2-25.
- LANDOW, G. (2009). *Hipertexto 3.0*. Madrid: Grupo Planeta.
- LITTAU, K. (2008). *Teorías de la lectura*. Buenos Aires: Manantial.
- LLUCH, G. & ZAYAS, F. (2015). *Leer en el centro escolar. El plan de lectura*. Barcelona: Editorial Octaedro.
- MARTOS NÚÑEZ, E., G. GARCÍA RIVERA, J. R. BERMEJO & M. T. BATALLA (2003). Taller de nuevas tecnologías y literatura infantil, internet y literatura infantil. En A. G. Cano Vela e C. Pérez Valverde (coord.). *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas* (pp. 69-95). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTOS, E. & CAMPOS, M. (2012). La lectura y la escritura en el s. XXI: Cultura letrada y modernidad. *Álabe. Revista de la Red de Universidades Lectoras*, 5: 1-12. En <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/132> (consultado 14 maio 2019).
- MARTOS, E. & MARTOS GARCÍA, A. E. (2014). Artefactos culturales y alfabetización en la era digital: discusiones conceptuales y praxis educativa. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, 26: 119-135. En <http://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/11912> (consultado 15 maio 2018).
- PERALES, L. (2005). La actividad escolar esencial es narrar. *El Cultural*, en <https://www.elcultural.com/revista/teatro/Jose-Antonio-Portillo/11387> (consultado 15 maio 2018).
- PEREIRA, C. S. (2017). O livro-objeto e a teoria do Ovo Kinder. En A. M. Ramos (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 129-144). Porto: Tropelias&Companhia.
- PERROT, J. (1999). *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. París: Electre-Éditions du Cercle de la Librairie.
- PISCITELLI, A. (2009). *Nativos digitales. Dieta cognitiva, inteligencia colectiva y arquitecturas de la participación*. Buenos Aires: Editorial Santillana.
- PORTILLO, J. A. (1997). Artilugios para contar y crear historias. *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 92: 45-47.
- PORTILLO, J. A. & C. PUCHOL (2003). *Artefactes ou paseante anónimo atopa un libro*. Pontevedra: Kalandraka.
- PORTILLO, J. A. (2004). Artefactes. *CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 172: 16-19.
- PRENSKY, M. (2005). In Educational Games, Complexity Matters, Mini-games are Trivial - but "Complex" Games Are Not - An important Way for Teachers, Parents and Others to Look At Educational Computer and Video Games. *Educational Technology*, 45 (4): 1-15.

- QUAIN, B. (2002). *El poderío de ser prosumidor*. Bogotá: Internet Services Corporatio.
- RAMADA PRIETO, L. (2017). *Esto no va de libros. Literatura Infantil y Juvenil Digital y Educación Literaria*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- RAMOS, A. M. (2011). Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo. En B.-A. Roig Rechou et al. (coord.). *O álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (pp. 13-40). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- RAMOS, A. M. (2017). Livro-objeto: entre o brinquedo e o artefacto. En A. M. Ramos (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 13-23). Porto: Tropelias&Companhia.
- ROVIRA COLLADO, J. (2011). Literatura infantil y juvenil en internet: de la Cervantes Virtual a la LIJ 2.0. Herramientas para su estudio y difusión, *Ocnos*, 7: 137-151.
- RUMBÃO, T. (2015). La biblioteca de los tiempos anudados, de José Antonio Portillo, en el Teatre Lliure de Barcelona. *Titeresante. Revista de títeres, sombras y marionetas*, en <http://www.titeresante.es/2015/02/la-biblioteca-de-los-tiempos-anudados-de-jose-antonio-portillo-en-el-teatre-lliure-de-barcelona/> (consultado 15 maio 2019).
- SALINAS, P. (1983). *El defensor*. Madrid: Alianza.
- SHULEVITZ, U. (1985). *Writing with Pictures. How to write and illustrate children's books*. New York: Watson-Guptill Publications.
- SILVA-DÍAZ, M. C. (2005). *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcionales y competencia literaria*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SIPE, L. R. (2001). *Picturebooks as aesthetic objects. Literacy Teaching and Learning*, 6 (1): 23-42.
- TABERNERO-SALA, R. (2017). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. En A. M. Ramos (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 181-199). Porto: Tropelias&Companhia.
- VAN DER LINDEN, S. (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.



O Capuchinho Vermelho e os seus múltiplos papéis: para uma leitura de alguns livros-objecto

SARA REIS DA SILVA

*Instituto de Educação - Centro de Investigação em Estudos da Criança
Universidade do Minho*

BLANCA-ANA ROIG RECHOU

Universidade de Santiago de Compostela

1. Introdução

No vasto universo dos livros preferencialmente vocacionados para pré-leitores (segundo a tipologia do leitor estipulada no projecto Gulbenkian/Casa da Leitura), na quase totalidade, entendidos como artefactos ou produtos pré-literários, é possível diferenciar volumes formativo-didáticos, formativo-literários ou artísticos. Com efeito, distribuem-se, nestas duas categorias, livros-objecto pautados por uma pluralidade de registos verbo-icónicos e de mecanismos gráficos, um conjunto de objectos que ora decorrem de textos clássicos, sobejamente conhecidos e divulgados, ora são criados de raiz, apresentando discursos linguísticos e ilustrativos originais e um especial *design* com eles consentâneo.

O presente estudo centra-se numa narrativa clássica que tem vindo a sobressair como um dos mais conhecidos contos da tradição, *O Capuchinho Vermelho*. Mais do que uma análise ou interpretação textual que valoriza as suas principais categorias narratológicas ou a sua semântica original, nesta abordagem, tomaremos como *corpus* textual um conjunto de volumes situados no domínio do livro-objecto e no tipo de livros formativo-literários ou artísticos que partem dessa célebre narrativa, adicionando-lhe estratégias gráficas que

permitted a sua integração em categorias já devidamente definidas ou cuja diferenciação já se encontra teoricamente estabilizada, como, por exemplo, o livro *pop-up* ou o livro *pull-the-tab*.

Trata-se, na verdade, de um texto que viajou, desde um indefinível lugar de origem,¹ até aos dias de hoje. Se alguns investigadores apontam, como antecessores do conhecido texto de Charles Perrault (1628–1703), narrativas gregas contadas por Pausanias (séc. II a.C.), Calímaco (séc. III a.C.) e por Antonino Liberal (séc. II ou III a.C.), bem como um curto texto medieval escrito por Egberto de Lieja (*Fecunda Ratis*), é por mão do referido autor francês que é fixado pela escrita, pela primeira vez, e divulgado no século XVII (1697), na colectânea intitulada *Contes de Ma Mère L' Oye*. Mas foi, já no século XIX, que, com a assinatura de Jacob e Wilhelm Grimm, e em *Kinder-und Hausmärchen* (1812), surgiu a matriz mais divulgada deste conto da tradição oral que veio a solidificar o referente colectivo (Colomer, 1996) e que, com mais frequência, tem servido de base fértil a inúmeras traduções, reinterpretações, adaptações e versões, que possuem, na maioria dos casos, a criança ou o jovem como destinatários preferenciais. Helena Vasconcelos (2009), por exemplo, recorda a existência de *O Pequeno Chapéu Vermelho*, uma versão pertencente à tradição oral italiana e austríaca. Nesta, a nota “dissonante” coincide com o facto da menina, em vez de encontrar um lobo, encontrar um ogre, que acaba por comer a avó, usando os seus intestinos para “atar a lingueta da porta” e colocando o seu “sangue, dentes e maxilar dentro de um boião da cozinha.” No mesmo ensaio, escreve também Helena Vasconcelos:

Quando a menina chega e diz que tem fome, o ogre disfarçado de avó manda-a ir à cozinha comer “arroz” e carne – os dentes e os queixos – e quando a menina tem sede diz-lhe para beber vinho – o sangue – o que a enche de sonolência. O resto é o que já se adivinha e o ogre come a menina depois da interpelação tradicional dos olhos, ouvidos, mãos e boca (aqui também entram pêlos) (Vasconcelos, 2009: 301).

E, por fim, conclui: “Com este material não admira que, desde Freud e Jung, os psicanalistas se tenham apropriado destes contos e os tenham virado do avesso” (*idem, ibidem*: 301).

1 Sobre este assunto *vide* González Marin, 2003.

Este texto, proveniente, como referimos, da tradiç o oral, reúne em si alguns motivos e elementos de outras obras que compartilham o mesmo substracto liter rio, como refere Teresa Colomer:

per exemple, el diàleg enumeratiu del llop i la nena sobre les parts del cos coincideix amb un passatge dels *Edda*. All , l'heroi Thor s'ha vestit de dona per poder vèncer el gegant Thrym. El gegant se sorpr n de la seva aparença I estableix un diàleg amb Loki, la dona de Thor, tot repassant les diferents parts del cos. També el motiu dels herois que reapareixen del ventre dels monstres que els han devorat pot trobar-se a la Teogonia d'Hesiodo, al mite grec de Cronos que devora els seus fills o en el passatge bíblic de Jonàs i la balena. Per altra part, s'ha assenyalat que a la *Fecunda ratis*, d'Egbert de Liexa apareix la descripción d'una nena vestida de vermell i acompanyada de llops (Colomer, 2000: 56-57).

A mesma investigadora junta a refer ncia a algumas coincid ncias entre o texto do Capuchinho e outros contos populares, como   o caso, por exemplo, de *O Lobo e os Sete Cabritinhos* ou de *Os Tr s Porquinhos*: “De *Les set cabretes i el llop* prové la mort del llop amb la panxa plena de pedres i d'*Els tres porquets* ve l'episodi del segon llop que   ven ut per l' via i la nena, tot fent-lo caure des de la teulada a una pastera plena d'aigua” (*idem, ibidem*: 57).

O Capuchinho Vermelho distinge-se, pois, como uma narrativa incontorn vel da experi ncia liter ria colectiva, assim como do espaço da inf ncia guardado na memória pessoal de muitos adultos, como atesta a pluralidade de refer ncias directas e indirectas a este texto que atravessam a literatura Ocidental de vários g neros e de destinatário variado ao nível et rio (Beckett, 2002). As numerosas vers es deste texto, desde a “versão “mimada” de Perrault até a versão “sensata” de Grimm, e finalmente, até  s modernas vers es “protectoras” do século XX”, na expressão de Zohar Shavit (2003: 27), além de possibilitarem o reconhecimento das diversas percep es sociais da infância, como preconiza esta investigadora, atestam, na verdade, a resistência   erosão do tempo deste objecto literário.

O fen meno de divulga o inerente ao conto em questão prova que, efectivamente, a intertextualidade se afigura como “um dos princípios maiores da constitui o do espaço literário” (Samoyault, 2001: 111), visto que, nas

suas sucessivas versões, se congregam processos variados de reprodução-reelaboração ou de transformação de modelos e referentes, construindo-se, assim, um universo literário vivo, em constante expansão, muito inovador, criativo e aberto a um incessante jogo de elementos cruzados que prevê como única regra algumas condicionantes facultativas de índole epocal. A revisitação da pluralidade de objectos textuais criados a partir das versões perraultiana e grimmiana, na senda dos estudos fundamentais de S. L. Beckett, por exemplo, permite concluir que parece ter sido com a estética pós-moderna² que se começou a assistir a uma libertação notória relativamente a alguns arquétipos da matriz do *Capuchinho Vermelho*, desafiando-se o leitor infanto-juvenil (mas não apenas), a partir de textos renovados, a olhar crítica e criativamente para o mundo que o rodeia e a pensar por si próprio (Malarte-Feldman, 2003-2004).

São, com efeito, obras e/ou textos com origens distantes e distintas, muito diversos, como, por exemplo: a) aquele que, em Portugal, surgia, nos anos 70 do século XX, na contracapa de alguns cadernos pautados (de linhas) usados por muitas crianças na escola; b) outros, já contemporâneos, que deslocam *Capuchinho Vermelho* para um cenário africano, que a transformam em sereia ou que alteram o seu género, passando a ser um rapazinho; c) alguns ainda que contam a história apenas a partir da imagem, ou seja, narrativas visuais; d) ou, até mesmo, em braille.

2 Sobre as estratégias literárias do pós-modernismo, *vide* Fokkema, 1996.

2. Livros-objecto inspirados em *O Capuchinho Vermelho*

Esta “libertação” textual e o multimodo jogo intertextual a que aludimos têm vindo a estender-se, de forma significativa, ao próprio discurso visual e/ou gráfico construído em torno da figura e/ou da história do Capuchinho. Como se compreende, não sendo este o espaço apropriado para uma análise comparativa das tendências pictóricas neste domínio temático, uma leitura dialogada da recriação pictórica da heroína em questão assinada por André Letria, Richard Câmara, Paula Rego, Madalena Matoso³ ou Fátima Afonso, no âmbito português, e por Florence Langois,⁴ Carmen Segovia,⁵ Lisbeth Zwerger, Kveta Pacovska, Marc Taeger,⁶ Alessandro Sanna⁷ ou David Roberts,⁸ no domínio da edição estrangeira, por exemplo, é, sem dúvida, denunciadora do que acabámos de mencionar.

O mesmo poderemos afirmar no que diz respeito à criação assídua de livros graficamente distintos, reveladores de um forte investimento de cariz experimental ou artístico. Note-se que, genericamente, com as inovações materiais que pautam os livros-objecto apela-se à interacção/participação do destinatário extratextual, propondo-se uma manipulação física ou sensorial. Desta resultam especiais efeitos de movimento, de transformação e/ou de tridimensionalidade, por exemplo, que se juntam às três dimensões: altura, largura e profundidade. Imprime-se, como defende Sánchez (2015), uma vitalidade física a estes volumes. Construídos como objectos verbo, icónica e graficamente plurais que se “leem também com as mãos” (Taberner-Sala, 2017: 185), os livros-objecto contemplam quer a exploração de jogos de movimento ou de transformação de imagens pelo recurso a estratégias bidimensionais ou planas (por exemplo, no caso dos livros *pull-the-tab*, livros *lift-the-flap*), quer a construção de sistemas tridimensionais (como os livros *pop-up* que variam entre os de uma única peça ou os de peças adicionadas), ou

3 Madalena Matoso, Prémio Nacional de Ilustração-2008, ilustrou a segunda edição do conto *Ninguém dá prendas ao Pai Natal*, de Ana Saldanha (2008).

4 No álbum narrativo *Si... Le Petit Chaperon Rouge avait une queue de Sirène!* (2001).

5 Em *A Carrapuchiña Vermella* (2003).

6 Em *A Verdadeira Historia da Carapuchiña Vermella* (2004).

7 No álbum narrativo *Confundindo Historias*, de Gianni Rodari (2004).

8 No álbum narrativo *O Casaquinho Vermelho. Uma história de perigo, drama e suspense*, de Lynn Roberts (2005).

a exploração de modos diversos e atípicos de encadernação (como sucede, por exemplo com os *flip-book*, os livros *mix-and-match* ou os livros-acordeão), quer, ainda, o uso de materiais invulgares (com evidentes conseqüências do ponto de vista semântico ou do significado global da publicação), porque se desviam do modelo mais comum/convencional do livro (como no caso dos livros tácteis, dos livros sonoros, livros olfactivos, livros-fantoches, por exemplo) (Pelachaud, 2010, 2016; Trebbi, 2012; Sánchez, 2015).

Vejamos, pois, alguns exemplares ou recomposições verbais e gráficas de *O Capuchinho Vermelho* que, com alguma evidência, se inscrevem no domínio do livro-objecto. Do elevado número de livros-objecto que retomam e criam o conto *O Capuchinho Vermelho*, destacaremos, recorrendo a alguns exemplos, as seguintes categorias:

1. livros *pop-up*
2. livros *lift-the-flap*
3. livros-acordeão/concertina
4. livros perfurados/recortados
5. livros-túnel
6. livros-carrossel
7. livros-teatro
8. livros-fantoches
9. livros sonoros
10. livros com texturas
11. livro-brinquedo/boneco
12. livro-objecto (livro-silhueta)
13. livro-objecto com técnica mista

Percorramos, por conseguinte, alguns volumes exemplificativos, do ponto de vista textual e /ou gráfico de cada uma das categorias enunciadas.

2.1. Livros *pop-up*

Os livros *pop-up* representam uma das categorias mais atractivas do livro-objecto, possuindo um lugar particular na História do livro, em geral, e na História da Literatura para a Infância (mas não apenas), em particular.

Louise Rowe retomou o conto Capuchinho vermelho, na versão largamente difundida com a assinatura dos irmãos Grimm e adicionou-lhe sucessivos quadros *pop-up*, cuja beleza e impacto são indiscutíveis. Em página dupla e cuidadosamente elaborados, os segmentos *pop-up* aproximam os cenários e as personagens do próprio leitor, imprimindo dinamismo à leitura e à interpretação textuais, acentuando, até, em certos momentos, o dramatismo de determinadas cenas, tornando-as mais próximas dos olhos do destinatário extratextual.



Figura 1. Miolo de *O Capuchinho Vermelho* de Louise Rowe (acervo da autora).

Diverso em termos compositivos, o *pop-up* criado por Kimiko produz um efeito menos acentuado, embora a sua originalidade seja evidente. Neste caso, o *pop-up* é construído a partir da sobreposição de camadas de papel, recortado ou com orifícios ou brechas distintas. As imagens ganham, assim, um outro tipo de volume, ainda horizontal, mas com elevação. Em todo o caso, o dinamismo que é impresso ao relato pelo recurso a estes mecanismos é determinante do ponto de vista receptivo, na medida em que cada dupla página parece aproximar-se de pequenas cenas dramáticas. Este livro acaba, pois, por se distinguir como uma “coleção” sequenciada de cenários.

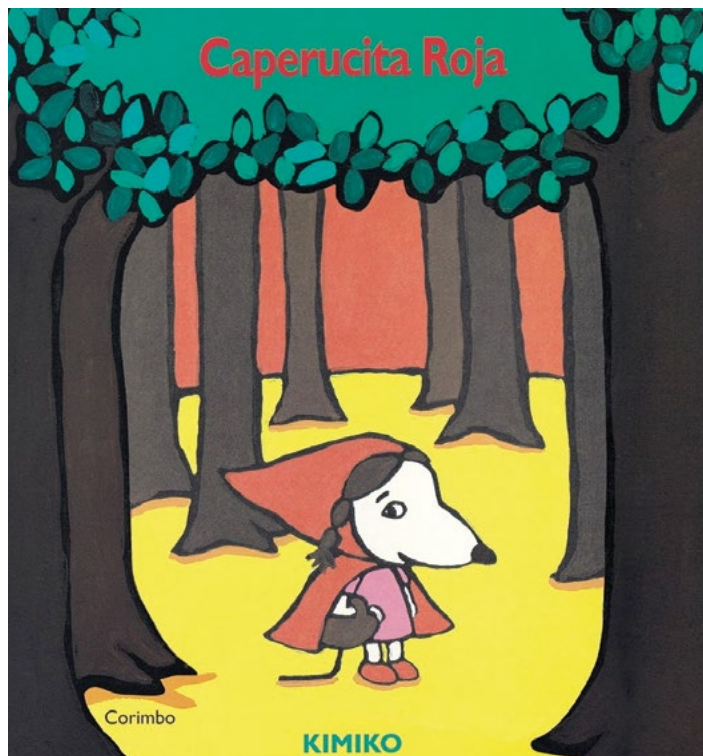


Figura 2. Capa de *Caperucita Roja*, de Kimiko (acervo da autora).

Em síntese, ganhando uma nova vida, a narrativa verbal clássica recomposta ou recriada visual e/ou graficamente a partir do *pop-up* vê acentuadas, por meio da tridimensionalidade, a vivacidade das personagens, em particular as femininas, oferecendo-se uma imagem vívida dos espaços físicos e das figuras em geral. Numa construção em que se mobiliza a estratégia *pop-up*, tira-se partido das potencialidades do papel, da sua volumetria e do seu movimento.

Em síntese, a morfologia narrativa original de o Capuchinho Vermelho converte-se num relato para o qual contribuem, de forma determinante, o mecanismo gráfico e/ou o próprio design e, assim, as duas obras brevemente relidas destacam-se, na versão *pop-up*, como histórias renovadas que desafiam e convidam à descoberta de pormenores originais.

2.2. Livros *lift-the-flap*

Os livros com abas ou tiras de papel para levantar constituem uma das categorias mais assíduas do livro-objecto. Conhecidos como livros *lift-the-flap*, desafiam o receptor a não se restringir ao que surge impresso numa primeira camada (chamemos-lhe assim), ou seja, a procurar informação escondida ou outros elementos de conteúdo, ampliando, assim, a mensagem textual. Criando uma dinâmica de leitura que conta não apenas com a curiosidade do destinatário extratextual, mas também com a sua capacidade/vontade de agir fisicamente sobre o livro, estes livros vão surpreendendo leitores menos ou mais competentes.

Little Red Riding Hood. A lift-the-flap fairy tale é um desses exemplos. Assinada por Nick Sharratt e Stephen Tucker, a narrativa é apresentada através de páginas duplas compostas em tons fortes e contrastivos, evidenciando uma simplicidade verbal e visual. A ludicidade do volume é potenciada pela estratégia gráfica de adição de abas de papel que, voltadas, revelam cenários, o lobo e outros animais camuflados no meio da vegetação, a avozinha escondida no guarda-fatos e, até, alguns detalhes que imprimem humor ao relato, designadamente, no caso da cómoda/armário do quarto da avozinha, abertas duas portas é possível observar peças da sua roupa interior. Aliás, o próprio desfecho é dominado pelo cómico. Veja-se a afirmação da avó: “Don’t you agree, Red Riding Hood needs glasses if she thought that wolf was me!”

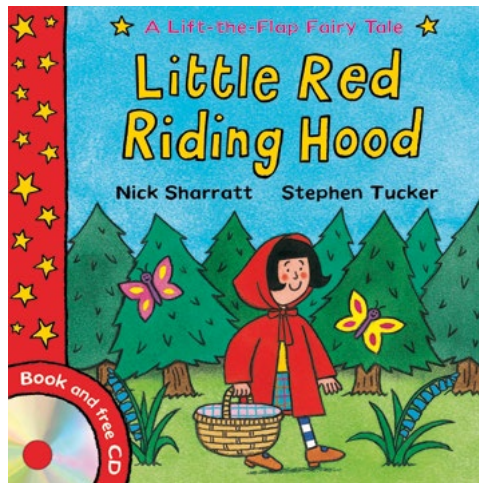


Figura 3. Capa de *Little Red Riding Hood*, de Nick Sharratt e Stephen Tucker (acervo da autora).

2.3. Livros-acordeão/concertina

Os livros-acordeão/concertina são outro exemplo de celebração de um singular pacto de leitura. Estes objectos constroem-se a partir de uma sucessão imagética, impressa num friso de papel, mais ou menos longo, criando, assim, um panorama visual que se apresenta dobrado, estratégia gráfica que instaura, necessariamente, uma alteração das condições mais habituais de leitura, tendo em conta a longitude do objeto.

Em *Le Petit Chaperon Rouge*, Clementine Sourdais revisita a matriz textual de Charles Perrault e reveste-a de duas novas roupagens, ambas delicadas e baseadas quer no recorte ou perfuração, aliás, extraordinariamente burilada ou artística, quer na (des)dobragem. A artista propõe, assim, duas hipóteses de leitura, uma assente na recomposição a partir de três tons – branco, vermelho e preto – e, neste caso, associa texto verbal, e uma outra apenas a negro, sem discurso linguístico e apresentando, portanto, uma narrativa apenas visual, cuja mediação pode, inclusivamente, aproximar-se do que se opera no caso das sombras chinesas.

A disposição horizontal da obra, associada à linha diferenciadora dos “quadros” ilustrativos, aproxima-a do domínio do teatro, dado que cada página, podendo ser lida como uma cena, apresenta um novo cenário, meticulosamente recortado e, por isso, notoriamente próximo da escultura de papel. Uma vez aberto longitudinalmente, a leitura do discurso pictórico ganha ainda maior densidade pelo facto de ser possível ver-se a luz a atravessar por entre as aberturas do papel. Além disso, é, de igual modo, permitida uma leitura fraccionada a cada dupla página, a partir da qual se atribui uma maior profundidade às ilustrações decorrente da sobreposição das formas recortadas que se vislumbram por detrás do cenário principal. A encenação visual dos principais momentos diegéticos destaca-se pela dicotomia entre a sobriedade de um registo gráfico minimalista, de formas simples e geométricas, face a um recorte meticuloso e detalhado.

Encenando uma ambiência igualmente oriental e tal como sugere o próprio título do volume, *Le Petit Chaperon Chinois*, de Marie Selier e Catherine Louis, constrói-se igualmente a partir da técnica da dobragem de um extenso friso, colorido a negro, vermelho e com inscrição textual a branco. Este friso surge

cuidadosamente recortado e as diversas cenas relatadas nas palavras encontram precisamente aí expressão gráfica. Este é efectivamente um volume que causa um forte impacto, um livro muito atractivo e original, tanto do ponto de vista verbal, como no que diz respeito à composição verbo-icónica e/ou gráfica.

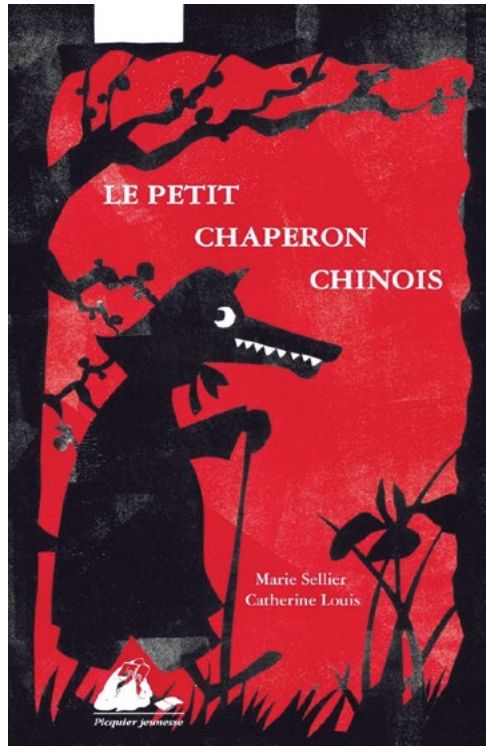


Figura 4. Capa de *Le Petit Chaperon Chinois*, de M. Selier e C. Louis (acervo da autora).



Figura 5. Miolo de *Le Petit Chaperon Chinois*, de M. Selier e C. Louis (acervo da autora).

2.4. Livros perfurados/recortados

Como, em outro lugar, assinalámos (Silva, 2017), entendemos como livros recortados ou perfurados objectos nos quais se recorre a cortantes, ostentando um ou diversos buracos, furos, orifícios, brechas ou aberturas no seu papel/nas suas páginas, espaços “vazios” ou “ocos” que permitem espreitar, fazer aparecer ou descobrir. Nestes objectos, fortemente marcados pela intencionalidade lúdica, o formato, a dimensão e a própria disposição na página do elemento perfurado tornam-se determinantes para a construção de um sentido global, em muitos casos, de contornos narrativos.

O caso de *Le Chaperon*, de Jimi Lee é, a vários títulos, singular e exemplar. Volume artesanal, com uma restrita distribuição, evidencia um conjunto de recortes delicados e toda a narrativa ou o relato assenta precisamente nessa arquitectura gráfica e visual. A versão grimmiana é aqui retomada e contada apenas com subtis e elegantes imagens construídas a partir de pequenos orifícios. Páginas compostas em papel fino, relativamente frágil, com tons claros, semelhantes, cuidadosamente recortadas ao pormenor, sobrepõem-se a outras que lhes servem de fundo.



Figura 6. *Le Chaperon*, de Jimi Lee (acervo da autora).

Já em *Entra en un cuento Caperucita Roja*, a sucessão de páginas recortadas inicia-se desde a própria capa do volume, impresso em papel cartonado e resistente. A narrativa rege-se pelo paradigma grimmiano, apresentando os mesmos momentos diegéticos, o mesmo tipo de enredo e as mesmas personagens. Sobressai no texto a possibilidade de uma leitura repleta de intersecções ou cruzamentos visuais, especialmente no que diz respeito aos cenários ou espaços físicos. Um apontamento para assinalar que, aos recortes, associam-se, ainda, pormenores introduzidos a partir da estratégia *lift-the-flap*.

O último volume perfurado que incluímos no corpus deste estudo destaca-se pela composição gráfica resistente, em papel cartonado e em formato reduzido, parecendo ter sido pensado para leitores muito pequenos, com mãos pequenas. O manuseio livre e seguro é, pois, possível. O texto narrativo apresenta-se significativamente sintetizado ou reduzido ao essencial, progredindo o relato através de uma sucessão de frases curtas e simples, como é, aliás, também a própria composição visual. Os orifícios que a publicação inclui aguçam a curiosidade, desafiam à observação e funcionam como convite a espreitar e a avançar na própria leitura.

2.5. Livros-túnel

Um dos objectos que mobiliza, igualmente, ainda que de forma distinta, a estratégia do recorte é o livro-túnel.

O que seleccionámos para exemplificar esta categoria é um livro de autor, que não se encontra globalmente comercializado. Trata-se de *Little Red Riding Hood* da artista americana Allison May Kiphuth. Neste, a narrativa é contada através da representação artística tridimensional. O livro é construído a partir da conjugação de uma série de páginas que se juntam a partir de tiras de papel colocadas de cada um dos seus lados. Na verdade, os lados do livro-túnel poderão aproximar-se do livro-acordeão. Esta composição cria o efeito de ilusão em profundidade e perspectiva. A sua leitura tem de ser concretizada a partir de um orifício na capa. É a combinação de todas as páginas, desde a capa até à contracapa, e a sua leitura para o interior, focado no próprio orifício, que permite observar e interpretar cabalmente a narrativa.

2.6. Livros-carrossel

À semelhança do livro-túnel, não sendo também a categoria do livro-carrossel uma das mais assíduas do livro-objecto, seleccionámos apenas uma obra, esteticamente muito interessante. Trata-se de uma versão artesanal datada de 2014, intitulada *Little Red Riding Hood* e sobre a qual diz a sua autora Julia Froehlich: “This is a handmade carousel book for which I used mostly the most beautiful paper, Chiyogami paper. Each page has a different colour mood and tells a scene of the fairy tale “Little Red Riding Hood”. This book will be available soon as a handmade, limited edition of 100 books”.⁹

Este volume, composto apenas por imagens, ou seja, ostentando uma narrativa visual, distingue-se pelo seu formato em estrela. Note-se que os livros-carrossel, *carrusel-acordeón* (Trebbi, 2012) ou *circular peep-show book* (Sánchez, 2015), se diferenciam pelo seu formato, sendo obras arquitectadas para uma abertura, no sentido tradicional da direita para a esquerda, a 360° (razão pela qual são designados pelo termo “carrossel”). Decorrem do livro-acordeão (Trebbi, 2012) e podem oscilar entre uma composição de quatro ou de seis cenas. Já Marta Sánchez (2015) aproxima-os da tipologia dos livros-túnel ou *peep-show book*, “en el sentido de observar una escena tridimensional con diferentes planos de profundidad paralelos, solo que sin mirilla para observar: la escena se muestra directamente al espectador” (Sánchez, 2015: 194). Os livros-carrossel são, pois, no sentido tradicional da direita para a esquerda, correspondentes a livros circulares nos quais são visíveis várias ilustrações de dupla página, em sequência, com o mesmo ângulo de abertura ou fazendo o livro girar sobre si mesmo, como um carrossel (Trebbi, 2012; Pelachaud, 2010, 2016; Sánchez, 2015; Pereira, 2017). Quando completamente abertos, a capa e a contracapa destes volumes tocam-se, mantendo-se unidas por um cordel, um *clip* ou um velcro. Desta feita, a lombada do livro desempenha a função de eixo central, possibilitando a observação da obra a partir de todos os ângulos (Trebbi, 2012; Sánchez, 2015; Pelachaud, 2016).

9 Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=pfBtRVAe7uw>

2.7. Livros-teatro

De igual modo relativamente escassos são os livros-teatro. O livro-teatro intitulado *Capercita Roja*, com cenário composto por Sally Symes e ilustrações de Christiane Engel, integra a colecção “Mi Primer Teatro” e propõe, antes de mais, uma transposição modal da narrativa clássica, ou seja, do modo narrativo (e do género conto) para o modo dramático. Com efeito, este é um livro que inclui, além do próprio conto, seguindo no essencial a versão grimmiana, os cenários e as personagens necessários para reconfigurar dramaticamente ou imprimir verticalidade, corpo e dimensão ao texto em questão. Trata-se, pois, de um objecto que funciona como um especial mediador de leitura, dirigido não apenas ao mediador adulto, mas também passível de ser manuseado livre e eficazmente pelo destinatário infantil. A sua proximidade com a forma de teatro de rua japonesa conhecida como kamishibai é notória e as consequências ao nível da recepção da “velha” história do Capuchinho são muito interessantes, quanto mais não seja pela verticalidade, pelo dinamismo e pela vivacidade impressos ao discurso.



Figura 7. *Capercita Roja*
(acervo da autora).

2.8. Livros-fantoches

O mesmo poderemos afirmar relativamente aos objectos que, recriando o texto matricial a partir de estratégias verbais e visuais diversas, incluem um outro tipo de mediador cinético-dramático, mais especificamente o fantoche, de mão ou de dedo, por exemplo. São diversos os exemplos desta categoria que retoma, em regra, a personagem principal ou a figura do vilão Lobo. Estes objectos possibilitam a aproximação viva ou animada do leitor infantil da narrativa que, assim, passa a ser contada por uma das personagens que dela fazem parte.

2.9. Livros sonoros

Apelando directamente aos sentidos, em concreto à audição, o livro *Capuchinho Vermelho. Conto de fadas com Sons*, propõe um contacto interactivo com o conto em pauta. A narrativa, marcada pela simplicidade verbal e recriada num registo visual consentâneo com os gostos do potencial receptor, convida a pressionar botões, em certos momentos fundamentais da diegese, para ouvir sons diversos, por exemplo, o tilintar da campainha da bicicleta da protagonista –que aqui não se desloca a pé–, o uivar ou a tosse do lobo, o relógio de cuco da casa da avozinha ou, finalmente, o rressonar do lobo, som que acaba por denunciá-lo. Cartonado e resistente, ideal, portanto, para pequenos ou pré-leitores, o volume distingue-se pelo carácter interactivo e lúdico, muito contemporâneos, aspecto, aliás, que transforma uma “antiquíssima” narrativa, um texto que, na verdade, se vai revelando moderno, muito por via das inovações que lhe vão sendo impressas.

2.10. Livros com texturas

Os livros com texturas diversas são, na primeira infância, bastante comuns, possuindo uma relevante função formativa, ao nível do desenvolvimento sensorial e do conhecimento do mundo.

Os dois volumes que escolhemos para exemplificar esta categoria materializam o que vimos de afirmar, distinguindo-se claramente como objectos destinados a pré-leitores. No caso de *Little Red Riding Hood. A touch and feel book*, a intencionalidade educativa/pedagógica é explícita. O convite a tocar diferentes pedaços de materiais (como tecido, papel cartonado com relevo, pêlo, veludo, etc.) incrustados nas próprias ilustrações – muito simples e elementares –, estratégia associada à adição de pequenos segmentos verbais no fundo da página, apelando à atenção do pequeno leitor para determinados detalhes do relato verbo-icónico, confirmam a perspectiva enunciada.

O *Capuchinho Vermelho*, da autoria de Christian Guibbaud, ostenta, logo na capa, a inscrição “uma história para tocar”. Também a leitura desta obra convida a tocar, a ler com a “ponta dos dedos” e sentir texturas distintas, como o macio, o áspero, o liso ou o rugoso, patentes em diferentes elementos incluídos nas

ilustrações extensas. Pedacos de renda, de pelo, de cetim, entre outros, integram a composição visual/gráfica da obra e parecem substantivar ou concretizar melhor, tornando mais vivido, o enredo, os cenários e as próprias personagens.

2.11. Livro-boneco /livro-brinquedo

Os livros-boneco parecem coincidir com os objectos que Jean-Charles Trebbi (2012) enuncia como estando inscritos nas técnicas de encadernação, denominando-os de “livro silueta/títere [sic]”, diferenciando-os em “dos tipos de libros: los recortados en forma de objetos o personajes, y aquellos en los que la cabeza y las piernas del personaje se articulan mediante remaches” (Trebbi, 2012).

O livro-boneco que seleccionámos – *Little Red Riding Hood* – aproxima-se mais do primeiro tipo, ou do “livro-silueta”, já que recria, em tecido, a silueta ou a imagem física/corporal da protagonista, neste caso, transformada em animal personificado – uma pequena coelha. Além disso, nas costas da figura ou da boneca, inclui-se um livro de tecido que fecha com um velcro e que contém a conhecida narrativa. O facto de ser composto num material macio ou agradável ao tacto, aproximando-se do boneco de companhia ou dos peluches, e, ainda, de recriar uma figura animal de pequena dimensão, aproxima-o do estatuto do brinquedo na vida dos mais pequenos. A ludicidade é, aliás, um dos traços fundamentais deste livro.

2.12. Um outro livro-objecto - que mimetiza o corpo (parte do corpo) do vilão lobo

A obra *Le Loup Obéissant*, subintitulada “un livre croqueur et craquant”, de Ophélie Texier representa um objecto composto em material cartonado, cuja forma ou design gráfico mimetiza a configuração do rosto do lobo, em particular da sua boca, e, assim sendo, acaba, em última instância, por integrar a categoria do livro-silueta à qual acabámos de aludir. Neste conto, retoma-se e recria-se o momento diegético em que a protagonista já foi engolida pelo lobo e se encontra, assim, dentro da boca ou da barriga do (aparentemente)

vilão. A abrir o livro e a cada virar de página, o leitor conhece sucessivos e muito divertidos pedidos de Capuchinho que, progressivamente e com uma particular astúcia, consegue que o lobo responda afirmativamente a tudo o que solicita. Este, por fim, acaba por libertá-la. Assim, com a apresentação gráfica em questão desformaliza-se o acto de leitura, tornado-o mais lúdico e desafiador, propondo um regresso renovado à narrativa tradicional que, agora, é, em definitivo e contrariando o paradigma matricial, fortemente pautada pelo cómico de situação e de carácter.

2.13. Livros-objecto com técnica mista

Para concluir, revisitamos, ainda, um volume no qual texto e construção visual/gráfica se revestem de particular originalidade, decorrente da congregação de várias estratégias muito singulares. Na verdade, a obra *A Verdadeira História do Capuchinho Vermelho* representa um exemplo, quase uma síntese, dos mecanismos inovadores que podem ser constatados nas recriações de que tem sido alvo a célebre narrativa protagonizada pela menina do capuchinho vermelho.



Figura 8. *A Verdadeira História do Capuchinho Vermelho*, de A. Baruzzi e S. Natalini (acervo da autora).

Neste livro-objecto, rompe-se com um conjunto considerável de elementos centrais da matriz. Aliás, esta obra corresponde a um relato humorístico, temporalmente situado após o clássico encontro na floresta da protagonista e do lobo.

A conjugação de textos pertencentes a tipologias distintas (a carta, a receita de culinária, a notícia, etc.), a colocação inovadora na página dos diversos segmentos textuais e visuais, quebrando a linearidade do acto de ler, bem como o recurso a estratégias gráficas como a inclusão de pequenos pedaços de tecido, de os discos giratórios, do *pop-up*, do *pull-the-tab* ou das abas/tiras para puxar fazem desta obra um especial e muito desafiador objecto híbrido.

Em suma, estes objectos, tal como uma série de outros (porque procurámos apresentar apenas uma selecção de um conjunto representativo de algumas das categorias que integram a tipologia do livro-objecto¹⁰), conformando um estimulante universo artístico, ostentam uma construção assente em linguagens distintas, em diferentes suportes, na mobilização de diversos mecanismos gráficos, atestando, como temos vindo a sugerir, a fertilidade do conto que constitui o cerne da nossa abordagem.

3. Considerações finais

Tudo que vimos de afirmar, comprova, portanto, largamente, a pervivência do Capuchinho Vermelho enquanto hipotexto exemplar de um elevado número de textos ficcionais, sendo motivo de imitações, versões, reinterpretações, reelaborações, paródias, etc. e suscitando uma multiplicidade de jogos literários/artísticos. Como procurámos demonstrar, nas suas sucessivas versões, congregam-se processos variados de reprodução-reelaboração ou de transformação de modelos e referentes, mais ou menos conhecidos do seu preferencial destinatário. Observa-se, pois, a existência de versões mais próximas da de Perrault, versões mais próximas da dos irmãos Grimm e versões que poderemos designar como mistas, recriadas por vários autores de renome da literatura portuguesa de potencial recepção infantil, que têm escrito criativamente, alimentando-se, de forma plural, do conto clássico. Um aspecto particularmente relevante diz respeito ao facto da protagonista, revista ou recriada, assumir, por vezes, na contemporaneidade, traços completamente novos, muitas vezes de acordo com o contexto sócio-cultural no qual nasce ou é (re)inventada.

10 Importa assinalar que existem muitos Capuchinhos Vermelhos “fora” ou que prevalecem além dos livros. Pensemos, por exemplo, em aplicações para *tablets* ou *ipads*, cadernos ou mochilas, postais, etc.

A vitalidade editorial que caracteriza o Capuchinho Vermelho, como procurámos demonstrar, comprova a eficácia receptiva desta narrativa cujas origens se perdem na espessura dos tempos. Acompanhando as tendências da contemporaneidade, assumindo novos registos e mobilizando estratégias técnico-compositivas inovadoras, o Capuchinho Vermelho aproxima-se, agora, dos leitores actuais através de rostos e/ou de papéis múltiplos que causam indiscutível impacto visual e que renovam a forma de ler (porque, por exemplo, rompem com a bidimensionalidade do papel) ou de aceder a uma “velha” história. Na verdade, o leitor parte, não raras vezes, da horizontalidade do papel para a verticalidade de um corpo, de uma forma, de um discurso gráfico apresentado criativamente. No livro-objecto composto a partir da narrativa clássica em pauta – e os que analisámos são disso prova –, se o discurso verbal inclui, por vezes, elementos mínimos ou subtis das matrizes perraultiana e grimmiana, o investimento gráfico que revelam é acentuado, notável e determinante do ponto de vista de uma (re)configuração semântica ou ideotemática. E, assim, os seus efeitos pragmáticos contribuem decisivamente para a renovação/actualização interpretativa do conto tradicional.

Terminamos pedindo de empréstimo algumas palavras àquela que é, na nossa perspectiva, a maior e a melhor conhecedora mundial das múltiplas vidas ou dos múltiplos papéis de o Capuchinho Vermelho, a investigadora Sandra L. Beckett:

Today, Little Red Riding Hood’s appeal to young and old alike obviously extends well beyond the literary domain to all areas of high and low culture, including all of the new media technologies that have reclaimed the fairy tale for our times. (...) The age-old tale, which has its origins in the oral tradition, possesses an amazing capacity to adapt to new social and cultural contexts. It can be transposed to any time and any place. (...) One cannot help but wonder what new paths Little Red Riding Hood will travel in the twenty-first century (Beckett, 2008: 212).

Por agora, podemos afirmar que o Capuchinho Vermelho já trilhou e continua a trilhar novo(s) caminho(s), como atestam os livros-objecto neste estudo relidos.

Referências bibliográficas

Bibliografia activa:

- BARUZZI, A.& NATALINI, S. (2008). *A Verdadeira História do Capuchinho Vermelho*. Porto: Ambar.
- BÚZIO, C. (ilust.) (2018). *Capuchinho Vermelho*. Sintra:YoYo Books.
- ENGEL, C. & WORMS, P. (s./d.). *Caperucita Roja*. Colec. “Mi Primer Teatro”. Madrid: Susaeta Ediciones.
- FROEHLICH, J. (s./d.). *Little Red Riding Hood – a carousel book*. s./l.: s./n.
- GUIBBAUD, C. (2008). *O Capuchinho Vermelho*. Lisboa: Dom Quixote.
- KIMIKO (2001). *Caperucita Roja*. Barcelona: Editorial Corimbo.
- KIPHUTH, A. M. (s./d.). *Little Red Riding Hood – Tunnel Book*. S./l.: s./n.
- LEE, J. (s./d.). *Le Chaperon*. S./l.: Papiers Coupé.
- MILBOURNE, A. (adapt.) (2015). *Entra en un cuento Caperucita Roja*. Londres: Urborne.
- RANDALL, R. (s./d.). *Little Red Riding Hood a touch and feel book*. London: Ladybird Books.
- ROWE, L. (2010). *O Capuchinho Vermelho*. Lisboa: Editorial Presença.
- S./N. (s./d.). *Capuchinho Vermelho*. Sintra: Girassol Edições.
- S./N. (s./d.). *Little Red Riding Hood*. Colec. “My wooly friend”. S./l.¹¹
- SELIER, M. & LOUIS, C. (2010). *Le Petit Chaperon Chinois*. Arles: Picquier Jeunesse.
- SHARRATT, N. & TUCKER, S. (2001). *Little Red Riding Hood A Flip-the-Flap Fairy Tale*. London: Macmillan.
- SOUNDRAIS, C. (2012). *Le Petit Chaperon Rouge*. Paris: Hélium.
- TEXIER, O. (2005). *Le Loup Obéissant*. Paris: L’École des Loisirs.

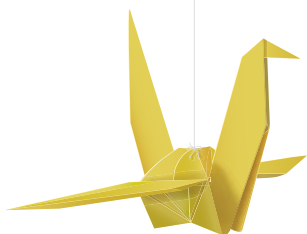
Bibliografia passiva:

- BECKETT, S. L. (2002). *Recycling Red Riding Hood*. NY: Routledge.
- BECKETT, S. L. (2004). Recycling Red Riding Hood in a Comic Mode (retirado de www.sacbf.org.za/2004%/20papers/sandra%20beckett.rtf, no dia 03/10/05).
- BECKETT, S. L. (2008). *Red Riding Hood for all ages. A fairy-tale in cross-cultural contexts*. Detroit: Wayne State University Press.

11 Sobre este livro-boneco sabemos apenas que é importado do Japão.

- CALVINO, I. (2010). *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa: Teorema.
- COLOMER, T. (1996). Eterna Caperucita. La renovación del imaginario colectivo. *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, 87: 7-19.
- COLOMER, T. (2000). La formació i renovació de l'imaginari cultural: l'exemple de la Caputxeta Vermella. En LLUCH, G. (ed.) *De la narrativa oral a la literatura per a infants. Invenció d'una tradició literària* (pp. 55-93) Alzira: Ediciones Bromera.
- CORTEZ, M.T. (2001). *Os Contos de Grimm em Portugal. A recepção dos Kinder-undHausmarchen entre 1837 e 1910*. Coimbra: MinervaCoimbra/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos/Universidade de Aveiro.
- ERNY, P. (2003). *Sur les Traces du Petit Chaperon Rouge*, Paris: L'Harmattan.
- FLOR REBANAL, J. (1997). Caperucita Roja cumple 300 años (...y todavía está como una jovencita). *Peonza (Revista de Literatura Infantil e Juvenil)*, 42-43: 11-18.
- FOKKEMA, D. (1996). Strategies and Devices in Postmodernist Literature (or, Why Stanley Fish Was Wrong, or Wasn't He?). En LOSA, M. L. et alii (orgs.). *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas* (pp. 423-432). Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada.
- GONZÁLEZ MARÍN, S. (2003). ¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault? *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, 158: 17-22.
- JÚDICE, N. (2005). *B.I. do Capuchinho Vermelho*. Lisboa: Apenas (2ª ed.).
- MACHADO, A. M. (2002). *Como e Por Que Ler os Clássicos Universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- MALARTE-FELDMAN, C. (2003-2004). Folk Materials, Re-Visions, and Narrative Images: The Intertextual Games They Play, *Children's Literature Association Quarterly*, 28 (4): 210-218
- MITTS-SMITH, D. (2010). *Picturing the Wolf in Children's Literature*. NY/London: Routledge.
- ORENSTEIN, C. (2002). *Little Red Riding Hood Uncloaked. Sex, morality and the evolution of a fairy tale*. New York: Basic Books.
- PELACHAUD, G. (2010). *Livres animés du papier au numérique*. Paris: L'Harmattan.
- PELACHAUD, G. (2016). *Livres animés. Entre papier et écran – histoire/techniques/créations/perspectives*. S/L: Pyramyd.
- PEREIRA, C. S. (2017). O livro-objeto e a teoria do Ovo Kinder. En A. M. Ramos (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 129-144). Porto: Tropelias&Companhia.
- PERERA SANTANA, Á. (2002). Caperucita Roja en la LIJ contemporánea. *CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil)*, 151: 15-22.
- PERES, A. M. C. (2006). Velha história em roupa nova: revisitando Chapeuzinho Vermelho En Mesquita, A. (coord.). *Mitologia, tradição e inovação. (Re)leituras para uma nova literatura infantil* (pp. 213-221). Vila Nova de Gaia: Gailivro.

- RAMOS, R. e RAMOS, A. M. (2014). Cruce de lecturas y ecoalfabetización en libros *pop-up* para la infancia. *Ocnos*, 12: 7–24. – disponível em <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/522> (consultado no dia 22 de Abril de 2018).
- SAMOYAUULT, T. (2001). *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris: Éditions Nathan.
- SÁNCHEZ, M. (2015). *¡Pop-up! La arquitectura del libro móvil ilustrado infantil*. Doutoramento em Arte na especialidade de Design. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Granada, Espanha – disponível em <http://digibug.ugr.es/handle/10481/49073#.WoAuKpOFi3W> (consultado no dia 20/04/2018).
- SHAVIT, Z. (2003). *Poética da Literatura para Crianças*. Lisboa: Caminho.
- SILVA, F.V. (2011). *Capuchinho Vermelho Ontem e Hoje*. Colec. “Contos maravilhosos europeus”. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- SILVA, M. (2017). Da materialidade ao sentido: uma proposta alternativa de leitura dos primeiros livros para crianças. En Vasconcelos, A., Rodríguez, M. e Silva, S. R. (coord.) (2017). *Primeiros livros Primeiras leituras* (pp. 33–40). Porto: Tropelias & Companhia.
- SILVA, S.R. (2007). O *Capuchinho Vermelho* revisitado: leituras de *História do Capuchinho Vermelho Contada a Crianças e Nem por isso*, de Manuel António Pina. En Azevedo, Fernando *et al.* (coord.). *Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em torno da Literatura Infanto-Juvenil* (pp. 402–415). Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- SILVA, S. R. (2012). *De capuz, chapelinho ou gorro. Recriações de O Capuchinho Vermelho na Literatura Portuguesa para a Infância*. Porto: Tropelias& Companhia.
- SILVA, S. R. (2017). Livros “perfurados”: singularidades e potencialidades. En Ramos, A. M. (org.). *Aproximações ao livro-objecto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 43–55). Porto: Tropelias& Companhia.
- TABERNERO-SALA, R. (2017). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. En RAMOS, A. (org.). *Aproximações ao livro-objecto: Das potencialidades criativas às propostas de leitura*. (pp. 181–199). Porto: Tropelias&Companhia.
- TREBBI, J.-C. (2012). *El arte del pop-up. El universo mágico de los libros tridimensionales*. Barcelona: Promopress.
- VANDENTORPE, C. (2005). D’un conte à sa parodie: *Le Petit Chaperon Rouge* de Jacques Ferron (retirado de www.lettres.vottawa.ca/Vanden/Petit%chaperon%20rouge.pdf no dia 10/10/05).
- VASCONCELOS, H. (2009). *A Infância é um Território Desconhecido*. Lisboa: Quetzal.





Máis que un obxecto: Tara Books, libros que axudan a combater a pobreza

EVA MEJUTO
Escritora e docente

1. Introducción

Neste traballo achégase unha reflexión arredor do obxecto libro en tres álbums ilustrados presentes no mercado español: *La esperanza es una niña que vende fruta*, de Amrita Das (Libros del Zorro Rojo); *Los colores de Dulari*, de Durari Deva (Kókinos); e *Dibujo de una ciudad*, de Tejubehan (Thule), publicados orixinariamente na India por Tara Books. Nos tres casos, a obxectualidade da obras ten unha interesante particularidade: trátase de libros artesanais elaborados nunha imprenta que emprega a persoas das máis baixas castes da India e que, na parte da ilustración, reivindicán a representación plástica autóctona, a técnica pictórica Mithila. As citadas obras narran, en primeira persoa, a vida de tres mulleres, escrita e ilustrada por elas mesmas, achegándonos á realidade do seu día a día, que dalgún modo representa o de moitas das mulleres do seu país. Voces que atopan o seu espazo entre as páxinas, que nos contan como a través da arte foron quen de fuxir da pobreza e a exclusión.

1.1. Tara Books

Cando collemos entre as mans *Dibujo de una ciudad* decatámonos de que hai algo especial nese libro que o fai distinto dos álbums que adoitamos tocar. Non se trata da espectacularidade que nos ofrecen os formatos fóra do común, tipo acordeón, troqueis atrevidos ou de engaiolantes *pop-up* que evocan a tridimensionalidade e o movemento, que nos fan crer que a maxia é posible. A singularidade deste

libro conecta coas emocións a través dos sentidos: o tacto áspero, o recendo hipnótico da tinta e dun papel rugoso, ben distinto ao dos demais que habitan os nosos andeis, dannos a pista de que este libro é excepcional e que provoca unha experiencia lectora única, cun forte impacto sensorial; tecnoloxicamente revolucionario de ser feito a man. Esta obra, publicada en español pola editorial Thule, é unha edición orixinal de Tara Books.

Tara Books é un dos proxectos editoriais máis singulares e comprometidos coa alteridade que existen, ao meu ver, na actualidade. Trátase dunha editora con sede en Chennai (India), un proxecto fundado e desenvolvido, entre outras persoas, por Gita Wolf desde hai preto de vinte anos que ten un enfoque singular no sector editorial. Nun tempo no que os grandes grupos editoriais (e non só) buscan países con man de obra barata, custes de produción mínimos e modelos de impresión globalizados para sacar o máximo rendemento económico do libro como produto comercial, Wolf creou un modelo produtivo oposto, unha imprenta tradicional, editando obras que en moitas ocasións eran feitas a man por persoas, en boa parte mulleres, en risco de exclusión social. E non só as incorpora ao proceso produtivo senón que nos libros crea espazos nos que poidan expresarse, alzar a súa voz con tinta e papel. Así, Tara Books publica obras de artistas locais, autodidactas, que contan as súas historias de vida e de superación, moitas veces empregando testemuños mediados, xa que as propias mulleres non dominan a lingua escrita. Este é o caso de *Dibujo de una ciudad*, onde o texto foi escrito orixinariamente en támara por Saalai Selvan a partir dos relatos de vida orais de Tejubehan, a autora-protagonista da obra.

Outro dos principais logros desta editora é conseguir saír do ámbito local que de inicio cabería agardar para unha empresa destas características e ser quen de darlle unha proxección internacional a estas obras, dando a coñecer as súas realidades en espazos ben distintos e distantes do planeta. Tara Books está presente, a través da súa directora, nos principais eventos editoriais internacionais, quer a Feira do Libro Infantil e Xuvenil de Boloña (onde tanto a editora como varias das súas obras foron premiadas en distintas ocasións), quer a Frankfurt Book Fair (Alemaña), a London Book Fair (Reino Unido) quer na Book Expo América nos EUA ou as principais feiras de América Latina, como a FIL de México. Principalmente nestes eventos, a editora contrata coedicións ou venda de dereitos das súas obras con editores estranxeiros que compartan a súa sensibilidade e compromiso social, como foi o caso en España das editoras

Kókinos, Libros del Zorro Rojo e Thule. A finalidade da editora, segundo a súa co-fundadora Gita Wolf é amosar na India e no mundo enteiro: “stories from people that you never hear from, to hear it from their point of view”, como afirma no catálogo de *Foreign Rights* de Tara Books do 2018.

As orixes de Tara remóntanse ao ano 1994, cando un grupo de homes e mulleres que proviñan do mundo da escrita, da ilustración, das artes decorativas e do deseño gráfico decidiron botar a andar un proxecto de literatura infantil e xuvenil que ofrecese ás crianzas do país a tradición oral e a creación literaria e plástica da India. O conxunto do proxecto inclúe, na actualidade, unha editora, unha imprenta, unha tenda-librería con venda non só de libros senón un programa continuado de residencias artísticas. A edición de libro infantil foi o seu inicio e segue a ser o forte da súa produción, aínda que tamén teñen incorporado nos últimos tempos a edición de narrativa para o público adulto.

O feminismo, o compromiso coa alteridade e a vontade de amosar e dignificar a cultura e a arte tradicional e autóctona (non colonialista) do seu país foi e segue a ser o seu sinal de identidade.

1.2. O libro como obxecto de reivindicación cultural

Aínda que existe unha certa tendencia a sacralizar o libro, como elemento físico, a convertelo nun obxecto de culto, de afecto, de respecto, ás veces esquecemos que, como tal, o libro é un produto comercial, que forma parte dunha cadea industrial, feito para ser vendido e mercado dentro dunha sociedade de consumo, capitalista. Así, as empresas produtoras teñen como obxectivo a máxima rendibilidade do mesmo e iso supón que, en moitos casos (principalmente nos dos grupos editoriais), se deslocalice a impresión, na procura de países coa máis laxa lexislación laboral de cara a facer a produción máis barata e que tamén se empregue papel con dubidosa procedencia e ética na súa elaboración. As editoras de diversos países fan producións conxuntas para conseguir tiradas máis grandes que axuden a reducir o custe unitario dos libros. Neste mercado globalizado, existen así mesmo proxectos independentes que rompen radicalmente con esa tendencia e reivindicán a súa singularidade precisamente polo contrario, polo tratamento artístico, persoal e identitario, no que cada obra se converte nun obxecto único.

No caso de Tara Books, a propia obxectualidade dos libros é unha reivindicación política, social e cultural en si mesma. Por unha banda están os métodos artesanais que empregan para a impresión e encadernado das obras. Así, moitas das súas obras non seguen un proceso *offset* de impresión (e moito menos, dixital), senón o de gravado e estampación manual. Os papeis que usan son, en boa medida, manufacturados tamén. Este tipo de edicións pódense ver máis habitualmente en libros de artista, pero en moi poucas ocasións en libros que entran no circuíto comercial e, moito menos, en obras que acadan coedicións internacionais, coma é o caso dos libros de Tara.

Ademais dos materiais empregados e os modelos e técnicas de impresión, os estilos de representación utilizados en moitas das súas obras son unha radical reivindicación de formas distintas de contar historias con imaxes. Fronte aos modelos que buscan a universalización do occidental, Tara decidiu acudir aos artistas tradicionais, que pintan motivos tradicionais, decorativos, murais... no ámbito cotián, afastados dos museos e das galerías e decidiron incorporar esa riqueza gráfica e expresiva aos libros para crianzas, como argumentou no congreso do IBBY en Santiago de Compostela no ano 2010. Nunha intervención que levaba por título “As políticas da voz. Arte popular e tribal na literatura infantil”, Wolf explicaba esa vontade de recoller voces propias, autóctonas, sacalas do contexto cotián e achegalas a un público infantil “invadido” por imaxes de empresas multinacionais como Disney. Cando Tara naceu, a editora recoñece a escasa produción de libros ilustrados para crianzas no seu país, baleiro que lles serviu de impulso para empezar a traballar bebendo das fontes da tradición oral, como contrapunto a unha literatura infantil que chegaba sempre do exterior, fundamentalmente do ámbito anglosaxón.

Para crear algo que fose orixinal, buscamos ilustradores da India, e o que máis nos entusiasmou foi o potencial que vimos nos artistas tradicionais. Tratábase de artistas populares e tribais, de comunidades rurais remotas que pintaban consonte certos estilos de interpretación tradicionais. A pesar da existencia de moitas tradicións diferentes, a maioría desta arte proviña de fontes da vida cotián: a decoración das casas, lugares da comunidade ou lugares de culto. Boa parte desta arte pintábase, e séguese a pintar, en paredes e solos. Antes de que comezásemos a traballar con eles, case ninguén fixera un libro. Analfabetos e pobres, moitos deles encontrábanse por definición fóra dos círculos da corrente dominante na produción de libros. Pero aínda

así, mostraban tal abundancia de talento, imaxinación e intelixencia que nos serviu como cura de humildade. Eliximos traballar con eles por outra importante razón persoal. Estas colaboracións evitaban gran parte das xerarquías ás que nós mesmos pertencemos. Como indios de clase media de fala inglesa, o traballo creativo con estes artistas permitiunos ir máis aló de moitas das limitacións de caste e de clase que implica o idioma. As perspectivas que achegaban estes artistas son moi diferentes a todo o que podíamos idear. Son inestimables na nosa procura de alternativas. Como artistas tradicionais, tal e como suxire o nome, traballan dentro dunha tradición herdada, pero moitos deles están ansiosos por explorar novos camiños para avanzar no seu traballo (Wolf, 2010).

Neste senso, a incorporación das voces dos artistas para Tara Books pasa por que quen contaba a historia fose un “autor” ou “autora”, un creador activo dentro do libro. Así, ao traballar cun artista dunha tradición particular (coma o Mithila de *Dibujo de una ciudad*), non se busca que os libros falen sobre esa tradición de modo documental senón que esa narración plástica é desde a que a expresión artística fala por si mesma e conta a súa historia. Cando isto acontece, para Wolf, a crianza lectora identifícase co protagonista e se ese protagonista é un individuo que normalmente é invisible, daquela o libro terá un efecto “transformador”, e publicar convértese “nun acto político”.

1.3. A voz das outras

O compromiso da editora de visibilizar, a través do álbum, as minorías invisibles, pon o foco especialmente nas mulleres, partindo do convencemento de que “Se cadra, a primeira vista, as maiorías aparecen como a forza social dominante en cada sociedade. Non obstante, son as minorías as que cambian fundamente as sociedades. Fixérono ao longo da historia e ségueno a facer na actualidade” (Wolf, 2010).

As tres obras de Tara Books traducidas ao castelán no ámbito editorial de España representan a voz de tres mulleres que empregan a arte para contar as súas historias de vida, soños, dificultades e esperanzas. Deste xeito, os libros convértense en altofalantes das voces dobremente silenciadas, polo feito e

circunstancia de seren mulleres e pobres a un tempo. As tres obras parten de narracións autobiográficas, con bastantes aspectos comúns (a voz narradora feminina e a estética de ilustración baseada na tradición pictórica india Mithila) mais con trazos narrativos, en canto á testimonialidade, distintas.

Los colores de Dulari (2011), de Dulari Devi, conta de modo autobiográfico a vida desta artista india. O texto é un testemuño mediado por parte de Gita Wold, a partir da narración oral da propia Dulari Devi. As declaracións mediadas fanse cando a relatora non manexa con soltura a competencia escrita ou literaria. Neste caso, a artista debuxou a súa vida en imaxes e, a partir das ilustracións e do relato oral da artista-protagonista, a autora do texto literario, Gita Wolf, dá forma con palabras á historia da artista-protagonista:

Esta es la historia de un sueño que nunca había soñado: ¡Convertirme en artista! Si me acompañas, te cuento cómo ocurrió. Mi familia era muy, muy pobre. Y aunque yo era pequeña, trabaja junto a los mayores. ¿Ves la niña del dibujo? Soy yo, caminando con mi madre a cultivar arroz. En casa tampoco descansaba. Ayudaba a cocinar y a cuidar de mis hermanos. Cuando no había suficiente comida para todos, los ojos de mi madre parecían fuentes de agua. Eso era la tristeza... (Devi, 2011: sp).

A autora vai contando, vocativamente, a súa vida, implicando a un lectorado implícito no relato, como se fai nas narracións orais para captar a atención do público, ata unha autorreferenciación de autora literaria e ilustradora, un recurso narrativo plástico e literario propio das narración posmodernas:

No hace mucho conocí a unas personas que hacen libros. Me preguntaron cómo me había convertido en artista. Así que decidí pintar mi historia para responderles a ellos y compartirla contigo. La historia de cómo pude inventar una vida de colores donde solo había sombras. En este último dibujo, la mujer que aparece pintando soy yo. Y ahora me toca limpiar... Limpiar mis pinceles, porque soy una artista. Y he creado este libro (Devi, 2011: sp).

Dibujo de una ciudad (2014), de Tejubehan, vai na mesma liña cá anterior, tamén cun testemuño mediado a partir do relato oral da artista. A oralidade do relato primixenio está presente tamén nesta obra, como se a autora se dirixise a un público implícito ao que lle está a amosar a súas imaxes: “Me llaman Teju.

Aquí es donde estoy, soy una niña de aldea. Mi hogar es la casa y también la calle. Mi lugar preferido está junto al arroyo que corre tras nuestra casucha” (Tejubehan, 2014: sp).

Xunto coas escenas cotiás, Tejubehan ilustra tamén o imaxinario místico do seu pobo, coas deidades que veneran mais, lonxe dunha visión costumista, aparece unha voz inconformista:

Nuestra diosa lleva armas y monta sobre un tigre. Mamá dice que es amable y fiera a la vez. Todas las mujeres de la aldea le rezan. Le ruegan por distintas cosas: para que llueva, para que cure a sus niños, para que haya buena cosecha... Yo también le rezo a veces, con mamá. Mamá me dice que la diosa cuida de los pobres, pero no estoy segura, porque seguimos siendo pobres. Dicen que los pobres no tienen adonde ir. No estoy segura. Cuando la gente no tiene para comer, toma el tren hacia la ciudad, para buscar trabajo (Tejubehan, 2014: sp).

A artista emigra para a cidade, desempeñando todo tipo de traballos, casa, ten fillos, pasa miserias e fame, e a súa vida cambia cando ela e o seu home, que tratan de subsistir interpretando cancións relixiosas nos restaurantes, coñecen a un artista que lles anima a debuxar, nunha experiencia que cambiará a súa vida e a súa maneira de ver e entender as cousas que a rodean. A narradora-autora dá, no texto, as claves para entender a súa obra e imaxinario creativo:

Es como magia. Me siento en un lugar con pluma y papel y mi mano se mueve sola. Líneas, puntos, más líneas y más puntos y ya tienes un dibujo. Puedo darle vida a cosas que he visto y he conocido y también a cosas que imagino. Incluso puedo mezclarlas. He viajado durante toda mi vida, pero esto es un camino nuevo. Colma mi corazón (Tejubehan, 2014: sp).



Figura 1.
Ilustración interior de
Los colores de Dulari.

A capacidade de representar e apreender o mundo en imaxes, axúdalle a ter unha nova percepción tamén de si mesma e do lugar que quere ocupar, como muller, na sociedade, e como imaxina, a través da metáfora, unha sociedade que lle permita ás mulleres voar libres. Deste modo, fai subversión á orde establecida desde o debuxo, representando un universo feminino que é dono do seu destino.

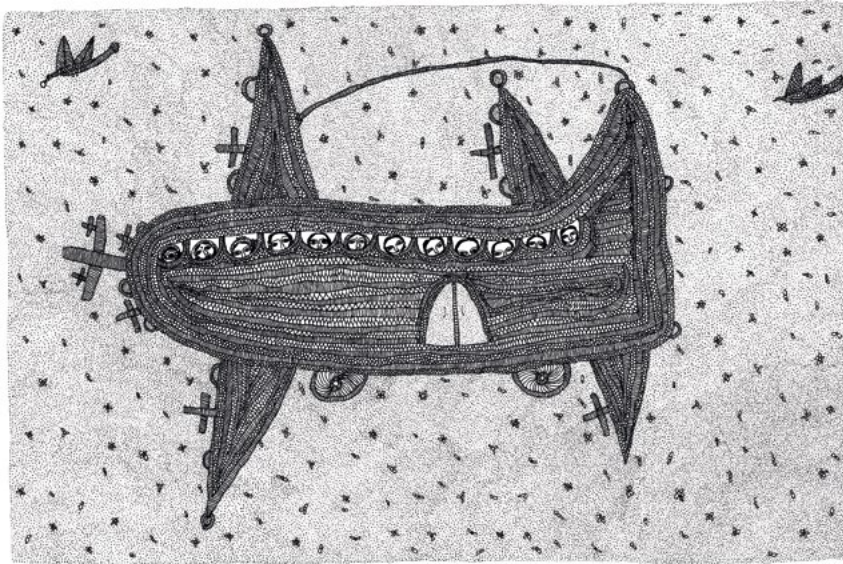


Figura 2. Ilustración interior de *Dibujo de una ciudad*.

La esperanza es una niña que vende fruta (2013), de Amrita Das, máis que un libro autobiográfico puramente é unha combinación entre autobiográfico e autorreferencial.

Nunha viaxe en tren cara a un curso de edición de libros, a ilustradora evoca a súa infancia, a súa decisión de ser artista, apelando a un lectorado implícito, como nas narracións orais:

En el taller había que ilustrar un relato: me quedé en blanco. ¿Qué podía hacer? Deseaba retratar mujeres pero no sabía en qué historia hacerlas participar. Por eso evoqué mi propia infancia... y pinté dos chicas bajo un árbol. Puedes verlas, aquí están, bailando, saltando felices sobre las hojas. Es una escena idílica. Reina el color verde, las hojas susurran agradablemente y los pájaros cantan. ¿Fue así mi infancia? ¿Cuánto había de verdad en esa imagen? (Das, 2013: sp).



Figura 3. Ilustración interior de *Dibujo de una ciudad*.

Reflectida a súa ollada na dunha nena pobre que viaxa no mesmo vagón ca ela, Amrita Das reflexiona sobre a dobre discriminación na India de ser muller e ser pobre, un pensamento que nace coa rapaza do tren pero que engloba a todas as mulleres do país:

La vida de las niñas es dura, en especial si tienes la desgracia de ser pobre. Termina incluso antes de empezar. Porque en ella hay lugar para algo mucho peor que el trabajo, que estar atada a todas esas tareas interminables: el trato mezquino e hiriente de los demás.

Si paras un momento, te llaman holgazana. En la pobreza, no hay espacio para soñar. Los deseos están prohibidos. El corazón no debe viajar. Tampoco tú misma. Nunca permitirán que olvides que naciste niña, no niño. Libertad. ¿qué significa esa palabra para nosotras? Ir a la escuela, aprender? ¿Y después qué sigue? ¿El matrimonio? ¿Casarte te hace libre? (Das, 2013: sp)

A autora presenta un discurso escrito moito máis elaborado que o das outras dúas artistas e un pensamento máis crítico e belixerante coa situación das mulleres da India. As dúas primeiras serven, coa súa vida, de exemplo de pobreza e discriminación, para que o lectorado reflexione, Amrita Das dá forma a esa protesta, con denuncias concretas contra o patriarcado opresor e o sistema social de castas.

1.4. O Mithila

Pola súa parte Gita Wolf, editora dos tres libros examinados, ten un dobre compromiso na India, coa muller e coa linguaxe plástica tradicional do país. *Los colores de Dulari* (2011), *La esperanza es una niña que vende fruta* (2013) e *Dibujo de una ciudad* (2014) son tres exemplos de voces de artistas que se narran a si mesmas a través dunha forma de representación ligada á súa tradición. Trátase do estilo pictórico coñecido como Mithila, un estilo de representación sofisticado, espontáneo e delicado. Ten a súa orixe nos decorados realizados polas mulleres das pequenas comunidades rurais do estado de Bihar, no leste da India. Tamén coñecido como arte Mudhabani, é un medio de expresión artística que xorde dos estampados realizados polas mulleres nas fachadas e chans das casas ou lugares comunais. Existen innumerables variantes do estilo Mithila básico, como se pode comprobar nas tres obras, en función da comunidade da que proceda a artista. A proposta máis innovadora, a nivel formal no contido plástico é a de Amrita Das, que mestura a representación tradicional con elementos actuais (ordenadores, publicidade moderna...).

Para a editora de Tara Books, Gita Wolf, estas propostas visuais ofrécenlle ás crianzas unha nova forma de mirar, poñendo o foco nunha dobre vía. Por unha parte elas relatan, en primeira persoa, as súas propias vidas, desde a pobreza e a marxinalidade, e pola outra contan plasticamente desde un imaxinario ligado á súa propia identidade. Nun mercado globalizado, plano e homoxéneo, as voces periféricas reivíndicanse cunha forma e estilo propios:

Que achegan estas voces á literatura infantil? Se cadra parece doado expoñer os nenos a unha variedade real de perspectivas, pero de feito é unha das cousas máis difíciles de conseguir, nomeadamente hoxe en día. Na actualidade, parece que temos moito máis onde escoller que nunca, pero a maioría é realmente homoxéneo –en todo o mundo se venden os mesmos libros, en todo o planeta se emiten os mesmos programas de televisión, en todas partes se pode acceder aos mesmos contidos de internet. Todo isto nos ofrece a ilusión de ter unha chea de posibilidades, pero ao mesmo tempo provén de fontes moi similares e limitadas que teñen o poder de facerse escoitar (Wolf, 2010).



Figura 4. Ilustración interior de *Dibujo de una ciudad*.

Estas voces periféricas son, en si, un acto de resistencia por parte das comunidades, que buscan, como afirmou a editora india, o recoñecemento dunha humanidade común que procede da empatía con aqueles que non son iguais a nós. Deste modo, en *Los colores de Dulari*, *La esperanza es de una niña que vende fruta* e *Dibujo de una ciudad* toman a voz, directa ou indirectamente, tres mulleres pobres da India, pertencentes ás castas máis humildes mais que foron quen de, a través da técnica artística Mithila, expresarse e narrar as súas vidas, ao tempo que conseguiron saír da pobreza e ter, coas súas pinturas, un medio de sustento. O mérito de Gita Wolf como editora, ademais de propiciar e promover a existencia destas obras, está na súa difusión ao longo do mundo (da lingua támil, usando o inglés como lingua vehicular, máis do 75% das súas obras foron traducidas a outras linguas), ofrecendo novas perspectivas, novas voces e novos modos de narrar, desde as voces invisibles:

It's important for children to have access to a variety of voices, and stories in familiar settings. The main thing is that the book should communicate in the way it is intended, only then will it create real empathy with the protagonist. When this actually happens, particularly with an individual who is normally 'invisible' – as with people like Dulari – then the book becomes transformative. By giving a voice to those who are not normally heard, we imply that their points of view are valuable, worth preserving and passing on. The challenge here is not to set them up as exotic outsiders, in a niche, but as our equals. Children then accept that this different kind of story and art is 'natural', part of what they grow up with. What do such voices bring to children's literature? I think exposing children to a variety of perspectives is crucial (Wolf, 2014).

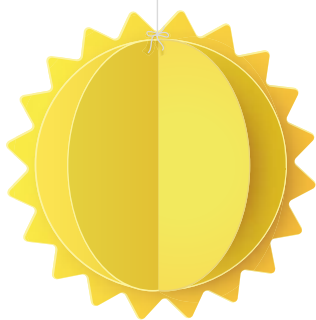
1.5. Outras formas de ler e de contar

Fronte á tiranía da tecnoloxía, o multimedia, da realidade virtual, a gamificación, a realidade aumentada, as redes sociais, os *e-books*, as *apps* de lectura e os mercados dixitais que ameazan, de momento con ben pouco éxito, con transformar e revolucionar o mundo do libro e a lectura, obras como as de Tara Books amosan, desde a coherencia e a humildade, que outras formas de contar e de ler son non só posibles, senón tamén necesarias. Como necesaria é unha vista de ollos fóra do eurocentrismo ou o occidentalismo monopolizador dos discursos políticos, sociais e tamén dos literarios.

Cómpre que as crianzas se cheguen a outras voces, lonxe de exotismo e paternalismos, a outras formas de representación, outros xeitos de contar historias en palabras e imaxes, con sensibilidades e propostas diversas. E nada máis revolucionario que propostas que veñen dun país tan diverso, tan rico culturalmente como descoñecido para nós e nos amosan as súas historias a través de libros feitos a man, estampados artesanalmente e cunha iconografía plástica propia, ancestral. A estas tres obras poderíamos engadir *Migrar*, de José Manuel Mateo e Javier Martínez Pedro, un libro en formato acordeón que recupera a técnica do papel amate do pobo Xalitla, editado en México por Ediciones del Tecolote e publicado en España por Factoría K de Libros, selo ligado a Kalandraka Editora. Benvidas sexan estas novas iniciativas que recuperan, para o público de todas as idades, as orixes do libro como obxecto, que respectan a tradición e tamén ao seu lectorado, para ofrecer literatura con conciencia, que combina a lírica e a poética coa crítica social, para ofrecer outras voces, outras formas de vivir, ler e narrar, na que o soporte, o obxecto, tamén conta (e moito!).

Referencias bibliográficas:

- COLOMER, T. (2012). Álbumes ilustrados y cambio de valores en el cambio de siglo. En *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum* (pp. 58-74). Caracas: Banco del Libro.
- COLOMER, T. (2012). *La literatura que acoge. Inmigración y lectura de álbumes*. Barcelona/Caracas: Banco del Libro.
- DAS, A. (2013). *La esperanza es de una niña que vende fruta*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo.
- DEVA, D. (2011). *Los colores de Dulari*. Madrid: Kókinos.
- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: UCLM.
- MATEO, J. M. (2012). *Migrar*. Pontevedra: Factoría K de Libros.
- MEJUTO, E. (2016). *Álbum testemuño: chegar a realidade ás crianzas*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Tese de Doutoramento na Facultade de Ciencias da Información).
- MOM, Rs (2014). Author Interview: Gita Wolf, Author of *Do! And Following my PaintBrush*. Recuperado de <https://www.tokabox.com/blog/author-interview-gita-wolf-author-of-do-and-following-my-paintbrush> (consultado o 25/07/2019).
- SINGH THAKUR, A. (2015). Tara Books: Love notes to tribal art. *India Forbes*. Recuperado de <http://www.forbesindia.com/article/work/tara-books-love-notes-to-tribal-art/40805/1> (consultado o 25/07/2019).
- SUARDÍAZ, L. (1972). Anticipación, identidad y testimonio de la literatura. *Casa de las Américas*, 75: 95-99.
- TEJUBEHAN (2014). *Dibujo de una ciudad*. Barcelona: Thule.
- WOLF G. (2010). As políticas da voz. Arte popular e tribal na literatura infantil, en *32 Congreso IBBY "A forza das minorías"*, Santiago de Compostela: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil. Recuperado de <https://www.oepli.org/desc/pag/Actaslbbby2010.pdf> (consultado o 25/07/2019).





Livros que se (des)dobram em (outras) leituras: para além do texto

ELIANE DEBUS

Universidade Federal de Santa Catarina

MARIA LAURA POZZOBON SPENGLER

Pesquisadora independente

I've always thought that children, and they have often proved me right, are capable of understanding much more than adults seem to think. It is with that Idea in mind that I have created my images and written my books and I always take childrens intelligence into consideration when addressing them¹ (Lacombe, 2018: 20).

Acolhemos para iniciar este texto as palavras de Benjamin Lacombe, jovem artista – escritor e ilustrador francês, que tem, sem sombra de dúvidas, destacado-se como um dos mais reconhecidos ilustradores de sua geração, em particular, no que diz respeito ao mercado editorial para crianças e jovens. Sua produção, muitas vezes, é criticada por possuir um ar sombrio ou por trazer elementos pictóricos, para além da cor, que destoam ao universo infantil, no entanto, para ele, o adulto não deve menosprezar a capacidade da criança a compreender o mundo que a rodeia, e, respeitando a sua inteligência, cabe oferecê-la obras qualificadas esteticamente que ampliem o seu horizonte de expectativas. Para isso, um dos caminhos, talvez, seja o inusitado, o surpreendente, aquilo que provoque espanto e, ao mesmo tempo, a reflexão, pois “Without difference there is not harmony”² (Lacombe, 2018: 265).

1 Eu sempre achei que as crianças, e elas sempre me provaram certo, são capazes de entender muito mais do que os adultos parecem pensar. É com essa ideia em mente que eu criei minhas imagens e escrevi meus livros e sempre levo a inteligência das crianças em consideração ao abordá-las. (Tradução nossa).

2 Sem diferença não há harmonia (Tradução nossa).

As palavras de Lacombe nos servem de mote para adentrarmos na discussão sobre a feitura contemporânea do livro para crianças, pois o mercado editorial tem, nos últimos 20 anos, incorporado de forma magistral os avanços tecnológicos, bem como influenciado a formação de *designs* e ilustradores, colaborando para ampliar as três dimensões do livro: materialidade física, a linguagem verbal e a linguagem visual.

Desse modo, este artigo apresenta um conjunto de quatro livros brasileiros com o objetivo de verificar como eles articulam as três dimensões em sua estrutura, ultrapassando a estrutura tradicional do livro e se caracterizando como livro-objeto, a dialogar com elementos lúdicos em sua confecção material, aproximando-se do que se pode nomear de livro brinquedo. Os títulos selecionados para esse exercício reflexivo são *Boca de contar, Olhos de espiar* (2011), de Maria Helena Bazzo; *Livro de brinquedo* (2016), de Sig Schaitel; *Se eu fosse um Cíclope* (2017), de Peter o'Sagae; e *Se eu fosse abrir esta porta agora* (2018), de Alexandre Rampazo.

Alguns fatores contribuiriam para essa seleção: a) a artesanaria na construção do objeto livro: livros com dobras que se desdobram, que viram sanfona (acordeom), que se multiplicam e, no trânsito da materialidade editorial, se afastam do fabrico tradicional do livro; b) a temporalidade da produção, pois todos são livros contemporaneíssimos produzidos entre os anos de 2011 a 2018; e c) a diversidade editorial e regional. Cada um desses fatores será especificado e, por certo, auxiliam na constatação de um novo tipo de livro no mercado editorial. Livros para “ver com as mãos, tocar com os olhos” (Feltre, 2017: 111).

Entendemos que um livro produzido para a infância surge do encontro entre três (ou mais) linguagens que se engendram de tal forma, que nenhuma poderia sobreviver sem a(s) outra(s), concebido de tal maneira como um “livro ilustrado”, ou “livro álbum” (Ramos, 2010). Característica que diferencia(va) essas duas nomenclaturas, era a constituição da capa e quarta capa do livro, opção editorial, que conferia ao livro álbum, na Europa, impressão em capa dura, assim como descreve Ana Margarida Ramos (2010), quando destaca a importância dos elementos paratextuais do livro, sendo eles aqueles

[...] que ajudam a enformar este género e dos quais se destacam os seguintes: a capa dura, o formato grande (ou diferente), a publicação num papel de

qualidade superior, visível na gramagem elevada, o reduzido número de páginas, a presença abundante e profusa de ilustrações (Ramos, 2010: 30).

Elementos que confluem para “a qualidade e o cuidado com o design gráfico da publicação” (Ramos, 2010:30). Destacamos aqui que os livros contemporâneos publicados no Brasil, também assumem essas características, possibilitando assim, ao objeto livro para a infância novas provocações editoriais, cuja “experimentação gráfica ‘permitida’ parece ser incentivada em produtos infanto-juvenis, em que a noção de público-alvo é muito clara” (Silveira, 2001: 136).

O referencial teórico que consubstancia nossa escrita se ampara em alguns estudos que articulam a análise dos elementos peritextuais, livro objeto e elemento do design gráfico e da literatura infantil, a colaborar na reflexão sobre algumas demarcações na materialidade do livro.

1. Do objeto livro ao livro objeto

Tomando a expressão do estudioso francês Jean Perrot (2002), o livro por seu fabrico entremeado de ludicidade torna-se uma “surpresa literária” e provoca uma “desdramatização do ato de ler”. Não estamos nos remetendo aqui somente ao “Livro-vivo” pela sua aproximação com o livro brinquedo, mas aquele objeto capaz de desautomatizar os protocolos habituais de leitura pela engrenagem articulada das três dimensões.

[...] o livro é um objeto no sentido genérico, uma coisa que pode ser apreendida pela percepção ou pelo pensamento. Sendo material e ocupando um lugar no espaço, tem nas três dimensões a principal característica de ser um corpo físico matemático. Como corpo, portanto, possui a propriedade de causar impressões e estímulos nos seres humanos (Silveira, 2001: 122).

A feitura do livro objeto intenciona como experiência primordial, a experiência estética das linguagens que se misturam, se fundem, se engendram, possibilitando “[...]a manipulação experimental das linguagens – textuais, visuais, táteis, sonoras, olfativas” (Paiva, 2010: 91), experiências que extrapolam os sentidos humanos.

A estrutura dos livros enquanto objeto potencializa-se enquanto texto, a concepção plástica, e porque não artística se torna “predicado semântico” (Silveira, 2001: 73). Transpõe os modos lineares inteligíveis de leitura, materializa experiências sensíveis, transfigura a linguagem, por meio do “sensório, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais. Objetos que estabeleçam uma nova emoção no leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo” (Paiva, 2010: 91).

O livro objeto, enquanto corpo físico, é, em sua materialidade, signo; (re) estabelece novos limites maleáveis, rompe com a lógica e com o tempo da linearidade da leitura. Hibridiza linguagens, amplia horizontes de expectativa dos leitores quando propõe novas práticas de apresentar a estrutura literária, subvertendo a forma e a matéria, ampliando os vazios a serem decifrados, por seu excesso (ou ausências).

A escritora catarinense Maria Helena Bazzo oferece ao leitor um conjunto de seis crônicas com o título maior de *Olhos de Espiar, Boca de Contar: Seis crônicas com a pulsação da vida* (2011). A temática central das crônicas versa sobre lembranças da autora sobre sua infância narradas de forma breve e sensível, como se pode constatar em “A casa”, “O causo”, “O acaso”, “A pausa”, “A causa” e “O ocase”, num exercício esmerado de efabulação apresenta “histórias daquelas lembranças de uma casa de família, com o sótão, as roupas e as fotografias que marcam momentos da história de todo mundo” (Spengler, 2013: 1).

Bazzo, em seu processo de escrita, retoma rituais (re)criados a partir das rezas de todos os dias, seguidos dos “causos” contados pelas pessoas mais velhas, daqueles nos quais as “palavras eram tão bem alinhavadas, que podiam ser vistas do lado avesso de cada história narrada” (Bazzo, 2011). Num confluir da memória reaviva-se as lembranças das conversas afetuosas e íntimas entre as mulheres enquanto se dedicavam aos seus afazeres, bem como “das brincadeiras de roda que preenchiam os dias das crianças e dos acontecimentos diários que enchiam a memória das crianças de boas histórias para contar” (Spengler, 2013: 1).

Para além da construção escrita, o presente livro se destaca pela sua construção física. As crônicas estão expostas em cartões atadas por uma fita de pano acetinado que os reúne, a dar um ar de amorosidade ao embrulho que está guardado em uma caixa. Após abrir a caixa, ao leitor cabe, num manejo

de motricidade, desatar as duas pontas do laço que prendem os cartões e, desembrulhados um a um, pode ter acesso a narrativa ao seu gosto, sem fim nem começo. Podemos retomar as palavras de Silveira, em análise de livro que se coaduna a este de que, por meio de “seu fracionamento estrutural de informação obriga a atenção a uma duração, num período de tempo passível de interrupção ou suspensão pelo leitor/fruidor, ou adiamento, ou rápida ‘vista de olhos” (Silveira, 2001: 77).

Walther Moreira Santos é o ilustrador de cada um dos cartões (e da caixa invólucro) que formam o conjunto das crônicas. Ilustrações multicoloridas que misturam diversas técnicas de pintura e colagem, compondo, no interior dos cartões, cenários que possibilitam movimento visual ao que está sendo narrado no texto escrito.



Figura 1: Olhos de espiar: Boca de contar, de Maria Helena Bazzo.

Fonte: Agência Alesc (http://agenciaal.alesc.sc.gov.br/index.php/noticia_single/maria-helena-bazzo-lanca-livro-de-cronicas-infantis-na-assembleia-legislati)

Na esteira da produção de escritores de Santa Catarina recorreremos a produção *Livro de brinquedo* (2016), de Sig Schaitel, objeto que guarda muitos segredos em sua estrutura material, verbal e visual. Guardado num pequeno invólucro dobrável, dobrado, em três partes, a moda de um livro, traz em sua lombada o título *Livro de brinquedo*, expressão que se repete na parte fronteira sob o símbolo Mafagafos, referência a Cia Mafagafos, grupo composto por Sig Schaitel e Aline Maciel, que nasce em Santa Catarina e atua no Brasil e no exterior com Contação de histórias. Sig e Aline trazem para o papel a parceria exitosa dos palcos e produzem “um precioso artefato que perturba o teu equilíbrio”.

Aberto o invólucro o leitor encontra três partes onde residem três pequenos livros pelos quais pode-se aventurar sem uma sequência pré-definida. Os três livros são confeccionados por meio de oito dobras que resultam em 32 páginas que cabem nas mãos miúdas das crianças.

“O livro” – o que poderíamos nomear como primeiro título – é uma construção metalinguística sobre o objeto apresentado. Que o leitor não se amedronte “pois o livro é um grande brinquedo”. As ilustrações de Pati Peccin são produzidas por meio de colagem e ganham um aspecto surrealista. Nas oito primeiras dobras o leitor se depara frente a narrativa “Papagaio do papai” ilustrada por Pamella Araújo em que uma menina e um papagaio fazem mil estripulias, ou melhor a protagonista, pois ao longo das dobras percebemos que o convívio não é tão harmonioso “papagaio do papai anda meio refratário está com essa mania de se esconder no armário”, nas seis páginas subsequentes o leitor dialoga com o ponto de vista da protagonista que não se apresenta tão catastrófico. “Adivinhas” o leitor é apresentado a criativas adivinhas de objetos contemporâneos. Ao leitor cabe, para além da função de adivinhador, a função de “manuseador” do objeto, o que vem primeiro: a pergunta ou a resposta? Ilustradora Muriel Machado.



Figura 2: Livro de Brinquedo, de Sig Schaitel.

Fonte: SAGAE, 2017

(<http://dobrasdaleitura.blogspot.com/2017/05/igual-uma-lingua-de-papel.html>)

Se eu fosse um Cíclope (2017), é um poema escrito com maestria por Peter o'Sagae. Remontado a partir da imagem de "Ulisses que mortalmente feriu o olho de Polifemo" (O'Sagae, 2018) os versos livres se estendem por oito estrofes. A singularidade da publicação se deve ao formato escolhido para a sua divulgação: uma folha A4 dentro de um envelope, mas não na sua forma habitual, dobrada e recortada ao molde de Zine, oito páginas traem os versos do poema e na contra-folha temos um pôster da personagem principal: o Cíclope.

As ilustrações, com lápis de cor, produzidas por O' Sagae, se estruturam em duas composições; 1) a cada estrofe um olho inusitado se faz presente, talvez um lembrete para o leitor ficar atento ao mecanismo de construção da palavra e do artefato; b) na contra-folha um cíclope a se ver e talvez ver o outro pelo objeto que carrega na mão esquerda: um telemóvel, como se a tirar um selfie.



Figura 3: Um Cíclope contemporaneíssimo (*Se eu fosse um Cíclope*, de Peter O'Sagae).

Fonte: O'SAGAE, 2018.

Com tiragem limitada a 48 exemplares, este fanzine de 8 páginas foi produzido através do coletivo *BabaYaga* e hoje integra o acervo de outro coletivo: *2 no Têlhado*, que tem se destacado no cenário brasileiro das edições alternativas.

O livro *Se eu fosse abrir esta porta agora* (2018), de Alexandre Rampazo tem um formato inesperado ao trazer o livro dentro de uma capa em forma de caixa aberta em cima e embaixo, o que permite o leitor fazer escolhas ao retirá-lo. Por outro lado, este invólucro que inicialmente reporta uma caixa se abre, como a uma porta, apresentando a ficha técnica da publicação. Mas é necessário abri-lo, retirá-lo do seu invólucro para encontrarmos outra porta, como destaca Roger Mello na quarta capa, ou em uma das portas “Um livro só se abre para nós se o quisermos; senão, seria só uma porta fechada na noite” (Mello, 2018: s.p.)

Ele apresenta uma estrutura de sanfona, como também pode ser nomeado de “livro acordeon”, “pôster desdobrável” ou “obra pictórica de dupla face”, aos olhos do leitor, se expande, se multiplica, muda o tempo da leitura, “o tempo aqui é o tempo presente do manuseio, muitas vezes mais eloquente [...]. Isso fica mais evidente nas elaborações em sanfona (ou acordeão, ou concertina)” (Silveira, 2001: 84).

A composição do livro em sanfona posiciona o leitor em meio a um diálogo entre duas narrativas, pois cada um dos lados das páginas (frente e verso) apresentam o ponto de vista de personagens diferentes. De um lado, um menino que se questiona sobre o que pode encontrar ao abrir uma porta de um armário (guarda roupas), monstros que tomam formas diversas pelos traços da ilustração: bruxa, vampiro, lobo, gorila e até um saci são descritos e dão vida (nome e corpo) aos medos infantis. O leitor compreende o protagonismo dessas personagens, quando estabelece as conexões entre a imagem e a linguagem verbal, ao associar as características das personagens que já lhe são conhecidas em seu repertório de histórias (um lobo que finge ser outra pessoa, o saci que toma posse dos objetos alheios), e ao encontrar a porta aberta, destaca-se entre os objetos, camisetas e brinquedos, um livro de conto de fadas.

A porta se fecha novamente, mas abre a narrativa que complementa a primeira, a mesma porta, sendo observada de dentro do armário, e alguém (ou alguma coisa, não se sabe ao certo) descreve o que pode acontecer ao abrir a porta e encontrar um menino, e assim, brincando com as mesmas características

que causavam medo ao menino, a narrativa verbal é reconstruída, ressignificada pelo ponto de vista, pois ao invés de causar o medo, a personagem quer fazer parte do cotidiano do menino.

Seguindo análise de Isabel Mociño Gonzales (2017) sobre livro *Balea*, dos ilustradores Federico Fernández e Germán González, se aproxima do formato daquele.



Figura 4: *Portas que se abrem* (*Se eu abrir esta porta agora...*, de Alexandre Rampazo)
Fonte: RAMPAZO, 2018.

No que diz respeito a artesanaria, podemos destacar alguns pontos comuns aos quatro livros: a) invólucro: quatro dos livros aqui elencado estão guardados em invólucros: *Boca de contar*, *Olhos de espiar* está numa caixa e traz folhas isoladas (cartões); em *Livro de brinquedo* os três livros estão dentro de uma dobra que imita uma capa, como se envolto em livro maior; *Se eu fosse um Cíclope* está dentro de um envelope tradicional e *Se eu fosse abrir esta porta agora* em uma caixa/porta; b) o formato: os quatro títulos apresentam formato diferenciado, sendo as dobras uma recorrência em três deles.

A temporalidade das publicações, circunscritos a segunda década do século XXI, demonstra a busca de novas alternativas para publicações. A diversidade editorial e regional, por sua vez, assinala que o mercado editorial brasileiro tem apostado em publicações de livros que se estruturam diversos dos modelos tradicionais e que as publicações alternativas dos autores têm ganho força.

Conclusão

Esta configuração de livro aqui apresentada exige um leitor (inter)ativo, pois para além da leitura textual (palavra e imagem) terá que ler os elementos físicos do livro. Como destaca Ramos (2017: 17) amplia-se a liberdade do ler ao permitir/exigir “avanços recuos nas páginas, tirando partido da espontaneidade do leitor e da sua iniciativa no contacto direto com a matéria de que são feitos os livros (...)”.

O leitor do livro objeto é entendido como agente, nunca passivo, sempre participativo, pois é ele quem “Experimenta conteúdos, formas, efeitos, materialidades, funções, nova disposição espaçotemporal, sonoridades, deslocamentos, levezas, fronteiras, limites, estranhamentos” (Paiva, 2010: 95), como “rejuvenescimento das capacidades linguísticas” (D’Angelo, 2012: 36).

Os exemplos aqui trazidos ao longo do texto são livros que enlaçam o leitor desde uma primeira mirada, sua estrutura fracionada convida ao movimento, pois “É necessário tocar, manipular, jogar [...]. Não há como não ‘ler’ o projeto que proporcionou a obra [...]. A retina oscila entre o todo e o detalhe” (Silveira, 2001: 84), exigindo atenção (relativamente) duradoura daquele que além de leitor, também é apreciador, que se deixará ser tocado pela experiência estética provocada pelo manuseio do livro.

Livros que explodem aos olhos do leitor, esses *novos livros novos*, permitem, além de também novos modos de ler, uma ampliação generosa nas experiências estéticas, são puras obras de arte. Possibilitam olhares sensíveis à constituição literária, já que brincam com a forma, a *deslinearizam*, mostram ao leitor que assim também a organização humana para o mundo, pode ser (re)organizada, já que depois de uma leitura assim, nunca mais se vê a realidade da mesma maneira.

Referências bibliográficas

- BAZZO, M. H. (2011). *Olhos de espiar, boca de contar: seis crônicas com a pulsação da vida*. Ilustração de Walther Moreira Santos. Joaçaba: Editora da Unoesc.
- D'ANGELO, B. (2012). Entre materialidade e imaginário: atualidade do livro-objeto. *Ipotesi*, 17 (2): 33-44.
- FELTRE, C. (2018). *É um livro? Mediações e leituras possíveis*. São Paulo: Editora da Unesp.
- LACOMBE, B. (2018). *Curiosidades: uma monografia 2003-2018*. Tradução de Elena Gallo Krahe. Espanha: Contempla Edelvives.
- MOCIÑO-GONZÁLEZ, I. M. (2017). Atrás do rastro da Balea: desdobrando universos ficcionais em língua galega. En RAMOS, A. M. (org.). *Aproximação ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 101-127). Porto: Tropelias & Companhia.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2011). *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify.
- O'SAGAE, P. (2017). *Se eu fosse um Cíclope*. São Paulo: Casa BabaYaga.
- O'SAGAE, P. (2018). *Se eu fosse um cíclope. 2 no telhado*, São Paulo. Disponível em: <https://2notelhado.wordpress.com/dobras-da-leitura-zines/se-eu-fosse-um-ciclope/> (Acesso em 26 novembro 2018).
- O'SAGAE, P. (2017). Igual a uma língua de papel. *Dobras da leitura*. Disponível em <http://dobrasdaleitura.blogspot.com/2017/05/igual-uma-lingua-de-papel.html> (acesso em 07 de dezembro de 2018).
- PAIVA, A. P. M. (2010). *A aventura do livro experimental*. São Paulo: Edusp; Autêntica.
- PERROT, J. (2002). Os livros-vivos franceses. Um novo paraíso cultural para nossos amiguinhos os leitores infantis. En KISHIMOTO, T. M. (ed.). *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Pioneira.
- RAMOS, A. M. (2010). *Literatura para a infância e ilustração: leituras em diálogo*. Porto: Tropelias & Companhia.
- RAMOS, A. M. (2017). *Aproximação ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- RAMPAZO, A. (2018). *Se eu abrir esta porta agora...* São Paulo: Sesi-SP.
- SCHAITEL, S. (2016). *Livro de brinquedo: Adivinhas*. Ilustração de Muriel Machado. Formato: Aline Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- SCHAITEL, S. (2016). *Livro de brinquedo: O livro*. Ilustração de Pati Peccin. Formato Aline Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- SCHAITEL, S. (2016). *Livro de brinquedo: Papagaio do papai*. Ilustração de Pamella Araújo. Formato: Aline Maciel. Florianópolis: Cultura e Barbárie.

SILVEIRA, P. (2001). *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

SPENGLER, M. L. P. (2013). *Olhos de Espiar, Boca de Contar: Seis crônicas com a pulsação da vida* – Maria Helena Bazzo. En DEBUS, E.; CINTRA, S.; SPENGLER, M. L. P. (eds.). *A literatura infantil e juvenil produzida em Santa Catarina*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC.



Tres mujeres ponen el punto sobre la i

LOURDES SÁNCHEZ VERA
Universidad de Cádiz

1. Introducción

Nada más excitante para un niño que la aventura de un viaje y tan apasionante puede ser el destino final como el mismo camino que nos conduce a él. El fomento de la lectura debe contar con la misma premisa, no debemos pensar, como se hace muchas veces en las aulas, que solo el destino final (el texto) es lo importante, sino que debemos hacer que los lectores disfruten también del camino, del paisaje (paratextos, materialidad...) que va pasando ante sus ojos/manos y que los lleva a ese destino final. No está de más demorarnos en ese viaje, en el paisaje que nos sale al paso, que hagamos paradas para recrearnos en el camino ya que, si bien el viaje será más lento, al final lo harán mucho más placentero. Así cuando nos convertimos en mediadores de lectura de prelectores o lectores noveles debemos hacerles disfrutar del final del trayecto pero también del camino que lleva a él y ello incluye indagar en la materialidad del propio libro. Descubriendo al niño todos los secretos de la lectura la haremos más placentera.

El libro que presentamos en las siguientes líneas contiene numerosos elementos que ralentizan el viaje al texto y hacen que el lector se recree y disfrute por el camino, en algunos casos debe necesariamente detenerse para indagar e investigar, pero esta ralentización contribuye a que la recepción sea más eficaz pues para construir el significado de los textos y descubrir todo lo que está oculto el lector debe implicarse activamente manipulando y jugando con las palabras y con la materialidad del libro.

En esta ocasión analizamos la combinación de la creatividad de tres mujeres, Mar Benegas (autora), Olga Capdevila (ilustradora) y Arianna Squilloni

(editora) en el libro *Con el ojo de la i. Poemas para ir en tren*. Libro que, como veremos, trasciende las habituales ediciones de poesía para convertirse en un objeto de juego y descubrimiento.

Este libro puede entrar, pues, en la categoría de libro-objeto como libro-juego. La combinación de elementos textuales, visuales y de edición que analizaremos más adelante, hacen que se rompa la linealidad del libro y de la lectura. Aquí se produce una lectura multiplicada en la que se superponen lo visual, lo textual y lo material.

2. Tres mujeres: breves notas

Una de las cuestiones que debe plantearse cuando hablamos de un libro-objeto tiene que ver con la autoría. Este tipo de libros ya no los firma solo un autor, el producto final es fruto de la colaboración de autor, ilustrador y editor-equipo editorial por tanto a todos ellos hay que darle su sitio y reconocer su labor debidamente.

En el caso que nos ocupa podemos decir pues que la autoría corre a cargo de tres mujeres: Mar Benegas, autora de los textos; Olga Capdevila, autora de las ilustraciones y de los elementos visuales; y Arianna Squilloni, editora, que con el equipo de A buen paso ha realizado el diseño de la edición. Si bien en la cubierta del libro solo aparece el nombre de las dos primeras, el trabajo de esta última es innegable.

Mar Benegas, autora

Poetisa antes que cualquier otra cosa, ha obtenido numerosos premios y menciones. Sus libros de poesía suelen aparecer en las listas de los imprescindibles de lectura y han sido publicados en varios países y traducidos a varios idiomas. Prefiere publicar en editoriales menos comerciales y más comprometidas con la calidad del libro y el lector pues ello le permite intervenir en la edición para que el resultado sea más lúdico si cabe que sus propios poemas.

Considera a los niños como los receptores naturales de la poesía situándose así en la línea defendida por Schultz de Mantovani (1964: 78) “la niñez es la etapa en la que todos los hombres son poetas”.

Y como la actividad natural del niño es el juego y el descubrimiento, sus poemas participan de ambos. Así, los rasgos más destacados de su poesía se basan en el juego continuo con el lenguaje; rimas y juegos sonoros sorprendentes; combinación de los temas de siempre con otros más novedosos, buscando sorprender continuamente al lector; la presencia del humor que es una seña de identidad de sus poemas como lo son también la disposición de las palabras en el papel. Estos rasgos los veremos más adelante en el análisis que vamos a realizar.

Se trata, sin duda, de una autora muy recomendable para activar el gusto por la poesía y desarrollar la sensibilidad poética en los jóvenes lectores. Y esta es su segunda ocupación, fomentar la sensibilidad poética y literaria en encuentros con lectores, en actividades de animación lectora, en formación de mediadores; en estos encuentros es donde encontramos a Mar Benegas en estado puro.

Olga Capdevila, ilustradora

La catalana Olga Capdevilla es ilustradora, directora de arte y diseñadora. Diplomada en Arte y Diseño, se especializa en ilustración y tras un periodo en Bélgica, en el que combina formación y trabajo, se instala en Barcelona y funda Tropèl Il·lustració, un colectivo independiente que trabaja ilustración, diseño, publicidad, animación y performance. Artista polifacética, recibió en 2015 el Premio Nacional a la Mejor Edición por *101 Experiencias de filosofía cotidiana*, de Roger Pol Droit (Blackie Books, 2015).

Sus ganas de curiosear y explorar nuevos formatos la han llevado a trabajar en ámbitos tan variados como ilustración editorial, prensa, animación, publicidad, escaparatismo, diseño de objetos.... buscando siempre el equilibrio entre lo poético, el juego y el humor.

Estos dos elementos, juego y humor, que comparte con Benegas, son la base de sus composiciones. La necesidad de juego en la construcción del texto

la refleja en sus soluciones gráficas, haciendo que cada página tenga su propia identidad y permitiendo al lector intervenir mediante diferentes recursos.

Arianna Squilloni, editora

Descubre el mundo del libro infantil en un curso de edición y gestión editorial y empieza a trabajar para varias editoriales hasta que, en 2008, dio vida a su proyecto personal: A buen paso, una editorial especializada en libros ilustrados para niños.

Por encima del crematístico defiende el valor cultural de los libros y considera que si, en general, editar libros es un trabajo moralmente importante, editar libros para niños lo es todavía más. Para Squilloni, es fundamental que el lector que aún no ha formado su gusto tenga la posibilidad de acceder a estilos, historias y formas de narrar distintas, por ello los libros que edita buscan estimular al lector a nivel físico y cognitivo. Para ella el libro es un puente entre autor-editor-lector, por eso como editora se involucra en el proceso de creación y producción del libro y juega con los autores cuando está trabajando en un libro.

De nuevo el juego se convierte en un elemento fundamental en la construcción del libro y es lo que une a estas tres mujeres. Además, Mar Benegas, Olga Capdevila y Arianna Squilloni se caracterizan por su compromiso con el lector, compromiso que les lleva a indagar por caminos creativos diferentes que otorgan a sus producciones un sello característico de originalidad. La conjunción de su creatividad ha dado como resultado el libro de poemas *Con el ojo de la i*, que analizamos a continuación y que es sin duda, un compendio de juego lingüístico, juego visual y juego material.

3. La materialidad de la edición

Cuando nos enfrentamos a la lectura de este libro nos surge la duda: ¿estamos ante un libro de poemas, ante un cuaderno de viaje o ante un libro de pasatiempos? Como veremos es un poco de todo pero si tenemos que decantarnos por una opción diríamos que estamos ante un libro para jugar con la poesía.

Efectivamente es un libro para jugar mental y físicamente con los textos ya que los poemas se presentan de muy diversas maneras y para su completa recepción hace falta la implicación del lector. Tal es la composición de la edición que el lector debe activarse en todos los sentidos ya que es necesaria su complicidad. Así, se le obliga a actuar en muchos casos físicamente, debe experimentar y manipular los textos en diversa medida y de diferentes formas para conseguir de estos toda su significatividad.

Aunque pueda parecer que los elementos materiales de la edición entorpecen la recepción de los poemas, en realidad los hacen más atractivos pues los dotan de misterio, aportan significatividad y ayudan a su recepción.

Lo primero que salta a la vista cuando el libro cae en nuestras manos es el uso específico que se hace del color: blanco, negro, azul, rojo y mostaza son constantes en todo el libro y lo dotan de un aire moderno al que ayuda y mucho el grafismo que analizaremos más adelante. Veamos el resto de los paratextos externos.

La cubierta del libro se nos presenta como juego gráfico sobre fondo blanco en el que se rompe con la linealidad tradicional, situando el texto de forma desigual y dotándolo de movimiento. Aparte de los nombres de la autora y la ilustradora, contiene el título y un subtítulo. El título juega con el grafismo haciendo que las letras se conviertan en objetos: así la *o* con el punto de la *i* se transforma en ojo y si le añadimos el palo de la *i* se convierte en una lupa, por su parte la *i* semeja la forma de un asiento para la letra *r* que en realidad es un detective al estilo Sherlock Holmes. El subtítulo se dispone de forma original en la esquina superior y adopta el formato de un sello circular. En la contracubierta sobre fondo azul los tres elementos que van a acompañar al lector en toda la obra: la letra *i*, el perro salchicha (sabueso) y nuestro detective. La elección de estos elementos ya nos adelanta antes de abrir el libro que vamos a encontrar misterios que desvelar y pistas para conseguirlo.

En las guardas nos encontramos el primer elemento que nos incita a jugar. Están constituidas por figuras geométricas (entre las que aparece el sabueso) sobre fondo azul. Las diferencias existentes entre la guarda de entrada y guarda final nos plantean el primer juego o reto que, en este caso, consiste en buscar las diferencias: el sabueso ha cambiado de sitio y la *o* ha cambiado de color (figura 1).



Figura 1. Guardas anterior y posterior.

Lo siguiente que nos encontramos son unas instrucciones de uso (figura 2). Curioso apartado pues normalmente las instrucciones de uso vienen acompañando aparatos u objetos que debemos manipular. Aquí, como si se tratara de una etiqueta en la que se nos dan las instrucciones de lavado de una prenda o como los iconos que aparecen en algunos cuadernos escolares aparecen unos iconos con su explicación de uso. El hecho de la existencia de estas instrucciones ya nos dice mucho de la concepción de la edición: el libro es un objeto que debemos manipular.

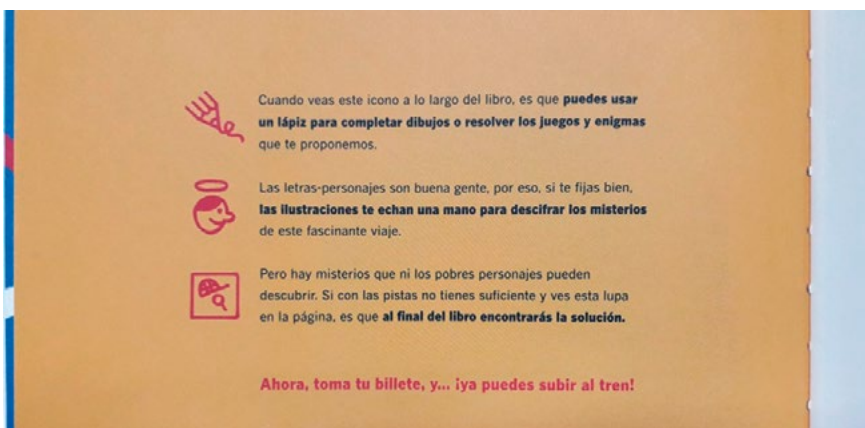


Figura 2. Instrucciones de uso.

Los iconos que podemos encontrar junto a los poemas nos indican qué debemos hacer en cada momento. Así, *el lápiz* incita a la participación creativa del niño y pretende revelarse contra la habitual prohibición del “¡niño, no escribas en el libro!” ya que se le invita a escribir y dibujar en él. El icono del *niño con aureola de santo* incita a prestar atención a las ilustraciones pues en ellas podemos encontrar ayuda para descifrar los misterios que nos salen al paso; este icono lleva al lector a fijarse en las imágenes, incidiendo así en la necesidad de atención a la doble decodificación textual-visual fundamental en los libros de LI (especialmente en el caso de prelectores o lectores noveles) pues generalmente la función de las imágenes es amplificadora con respecto al texto ya que aporta información que este no incluye. Por su parte, el icono de *la gorra y la lupa* (elementos característicos de todo buen investigador) nos llevan al solucionario final que facilita la resolución de los misterios que se esconden en algunos poemas.

También encontramos otros elementos que convierten al libro y al hecho lector en un juego simbólico pues se nos propone un viaje en tren. ¿Qué nos falta para viajar en tren? Un billete y un revisor. El billete de tren, punteado y precortado para poder separarlo de la página, es el primer elemento que incita la interacción del niño ya que en él y con él puede empezar a mostrar su creatividad (contiene espacios que debe rellenar). La visita del revisor, que aparece dos veces en una esquina del libro (figura 3), hará necesaria que tengamos el billete a mano.

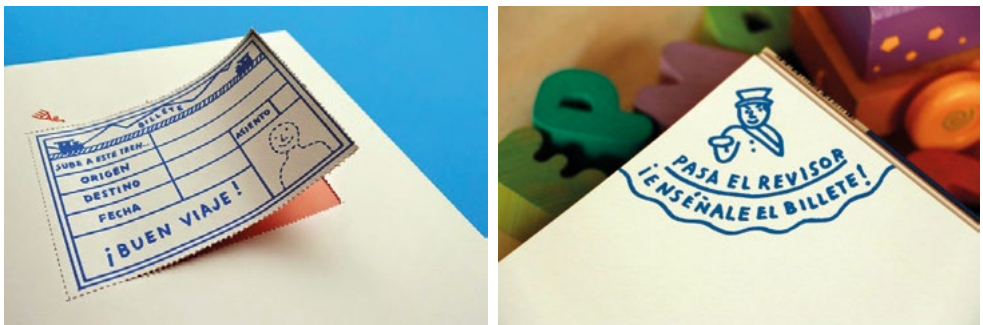


Figura 3. Billete para el viaje y primera visita del revisor.

El libro contiene varias divisiones internas, seis en concreto. Cada una de las secciones se abre con una doble página en la que se va dibujando y ampliando el recorrido del tren surgiendo un paisaje que puede ser completado por el

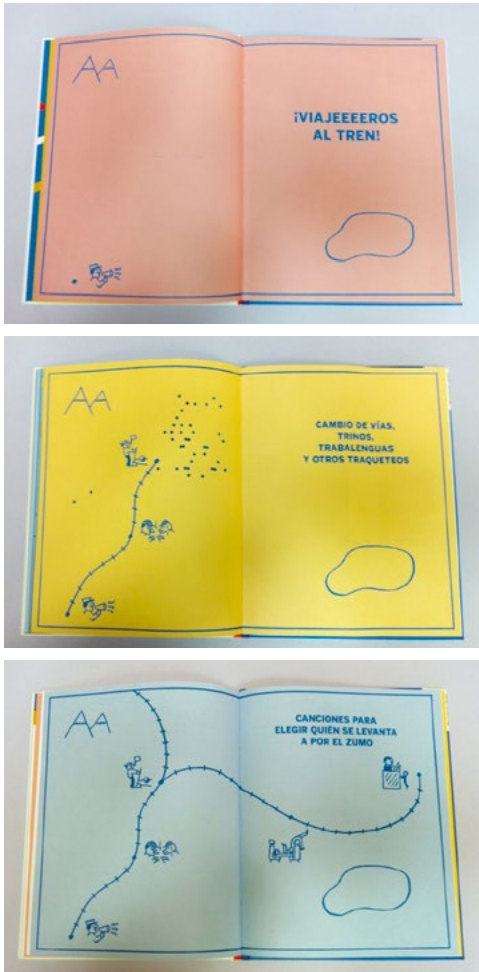


Figura 4. Divisiones internas: secciones primera, tercera y quinta. En ellas se aprecia cómo avanza el viaje y el paisaje que va surgiendo al paso del tren.

apareciendo y que solo pueden resolverse si descubrimos la clave que hay que aplicarles. Pero ir directamente a esta sección es ir por el camino fácil, mejor retarse como lector y encontrar las soluciones por uno mismo.

Otro extra que encontramos al final del libro son los cromos (figura 5). Se trata de cuatro cromos, punteados y precortados para facilitar su extracción, que deben ser colocados en el álbum que acompaña al poema *Canción I*.

propio niño dibujando de su mano nuevos elementos (figura 4). Las secciones son: *¡Viajeeeros al tren!* (escritura onomatopéyica que evoca la llamada del jefe de estación); *Lenguajes secretos y otros misterios en los vagones*, incluye poemas en los que el niño debe descubrir la clave con la que están escritos para poder descifrarlos; *Cambio de vías, trinos, trabalenguas y otros traqueteos*, contiene poemas en los que se juega con el lenguaje; *¡Qué aburrimiento de viaje! ¿Hablamas con las vacalas?*, en la misma línea que el apartado anterior se juega con el lenguaje pero ahora se centra en las vocales; *Canciones para elegir quién se levanta a por el zumo*, poemas inspirados en juegos infantiles; y *Fin de trayecto*, poema de despedida e incitación a que el lector cree nuevos textos: “si quieres otro viaje, /las palabras tuyas son.”

Tras las diferentes secciones nos encontramos con un anexo que lleva por nombre soluciones, en él hallamos los resultado a los poemas enigma que nos han ido



Figura 5. Cromos y página a modo de álbum para colocarlos.

No podemos olvidar que aunque se trate de un álbum muy visual y cuente con una concepción editorial que incita al juego y a la creatividad estamos ante un libro de poesía. Toda esta materialidad que hemos descrito está al servicio de los poemas de Mar Benegas pero esta es una autora a la que le gusta jugar con el lenguaje.

4. La textualidad: el juego poético

Estamos ante un libro que no agota su singularidad con los aspectos puramente materiales. El lenguaje que lo conforma, la manera en la que Mar Benegas combina las palabras y la forma que tiene de ordenarlas en el espacio en blanco de una página nos enfrentan a un libro que es puro juego literario. Veamos algunos de los juegos textuales a los que recurre.

Juegos gráficos y visuales. Encontramos ejemplos de *caligramas* en los poemas que llevan por título *Las vías* o *El túnel*, en los que los versos componen la imagen de lo representado en el poema. Encontramos también *juegos tipográficos*, así el poema titulado *Las ventanillas* está escrito al revés (efecto espejo); el titulado *Trinos y jolgorios* presenta una disposición en diagonal, como si al chistar del poema anterior se nos hubiera ido la fuerza y hubiésemos movido el poema; el texto final *Estación de...* juega con el tamaño y color de las letras ya que sus dos últimos versos aparecen en negrita, mayúscula y con un tamaño de letra mucho mayor que el resto de la composición.

Son mayoría los poemas que incluyen juegos lingüísticos de diferente tipo: onomatopéyicos como en *Triquitrín*; basados en la aliteración como *Sueñecito (s)* o *Trinos y jolgorios (tr)*; enumerativos como en *El paisaje*; lenguaje inventado como en *Hablar y entender glíglico*; juegos con las vocales a modo de trabalenguas en *Con la a*, *Con la e*, *Con la i*, *con la o*, *Con la u*; trabalenguas como el trabalenguas en tres partes *Trabalenguas, pasatiempos para el viaje / Los trabatiempos, pasalenguas para el viaje / Los lenguapasa, tiempotraba para el viaje* que nos presenta un curioso proceso de deconstrucción de un texto.

También encontramos juegos manipulativos que incitan al niño a desarrollar alguna acción física. Así encontramos unos poemas para seguir con el dedo: *Con la “o”*, la letra “o” representa un circuito por donde hacer circular la motocicleta que aparece en una esquina, o simplemente puede seguirse con el dedo; *Con la “u”*, la ilustración que acompaña a este poema es una línea punteada que si la seguimos con el dedo o un lápiz, escribimos la letra u (figura 6).

Otro de estos juegos manipulativos lo encontramos en *Perro esdrújulo*, la ilustración que lo acompaña está diseñada para ser doblada de forma que pasa de ser esdrújulo a ser Drulo (figura 7). En este caso texto e imagen se complementan y construyen conjuntamente el significado final.



Figura 6. Juego manipulativo (seguir la línea).

Finalmente, también podemos hablar de juegos para descubrir, se trata de poemas que contienen una clave que debemos descifrar para acceder al texto. Así en *El baile de las vocales* encontramos las letras de cada palabra desordenadas;

en *Hablar en clave* se introduce “lo” entre cada sílaba; en *Escribir en clave secreta* cada letra representa a la anterior del abecedario; en *El misterioso asesinato en el tren* el papel está agujereado en varios sitios haciendo que desaparezcan determinadas letras (la “s” primero y la “o” después) y el lector debe descubrirlas para reconstruir el texto.



Figura 7. Poema con doblez.

5. Elementos visuales

Dos son los tipos de elementos visuales que merecen nuestra atención: el grafismo y las ilustraciones.

El grafismo que encontramos en el libro es un trabajo combinado de la editora y la ilustradora. Destaca por ser dinámico, colorido, moderno y animista (las letras cobran vida en forma de personajes); destaca también por incluir juegos tipográficos que ya hemos comentado.

Por lo que respecta a las ilustraciones, obra de Capdevilla, son esquemáticas y sencillas y utilizan la misma escueta gama de colores que se ha ido repitiendo en todos los elementos del libro. En ellas se huye de lo superfluo, pero en su sencillez estriba su efectividad, cabe destacar que en algunos casos resultan clave para la reconstrucción del texto y su comprensión/recepción.

Por otro lado, podemos decir que cumplen todas las funciones propias de la ilustración en literatura infantil que señala Obiols (2004: 34-41). Por un lado,

decoran y embellecen el texto, en este sentido hacen al texto más grato a la vista convirtiéndose en un instrumento muy eficaz para captar lectores. Por otro lado, tienen como función *redundar en el contenido del texto*, incidiendo en aquello que se ha dicho con palabras, para, de esta manera fijar de forma más efectiva el mensaje que se ha querido transmitir. Las ilustraciones sirven también para mostrar lo que no expresan las palabras, ampliando la significabilidad de estas o compilando en una sola imagen lo que, de otro modo, precisaría de muchas palabras para ser expresado y no resultaría nada rentable para atraer a un lector con poca experiencia lectora. Finalmente, la función de las ilustraciones es *enriquecer a quien observa*, abriendo ventanas al conocimiento, a la creatividad, a la imaginación; enriqueciendo la capacidad de observación, la capacidad de expresión, la sensibilidad estética...

6. Implicaciones lectoras

Como señala Tabernero (2017: 22), haciendo referencia al panorama del álbum y al libro ilustrado en LI “una de las tendencias más observadas es la potenciación de la materialidad del libro vinculada a un lector interactivo con un componente lúdico”. Así pues materialidad, interacción y juego, son los tres pilares sobre los que se basa la lectura del libro objeto.

Por lo tanto, todas las peculiaridades de edición de este tipo de libros llevan implícitas un cambio en el “modus lector”, ya que la relación lector-texto sufre un cambio radical. Ya no se trata solo de una lectura entendida como decodificación/compreensión de signos gráficos que puede realizarse en un libro tradicional, en un proceso tradicional de lectura.

De Amo Sánchez-Fortún (2003: 35-41) al hablarnos de la adquisición de la competencia lecto-literaria señala que cualquier texto tiene “la habilidad de activar en el lector todos sus conocimientos pertinentes (lingüísticos, paralingüísticos, extralingüísticos, literarios, enciclopédicos y culturales) para hacer efectiva la lectura del mensaje literario”.

Efectivamente, el lector debe activar sus saberes adquiridos, su intertexto lector y diversas habilidades y estrategias cognitivas. Así por ejemplo, un

lector con cierta experiencia lectora se dará cuenta de los hipotextos de referencia que se va a encontrar en este libro y que provienen de dos líneas poéticas. Por un lado encontrará la influencia de las vanguardias, es el caso de los poemas visuales y caligramas: *Las vías* o *El túnel*. Y por otro lado se encontrará con composiciones que beben de la poesía tradicional y que tienen como recursos fundamentales el uso de la repetición y la sonoridad, así, *Filosovía* (dichos y refranes: “entre el voy y el vengo por el camino yo me entretengo”); *Perro esdrújulo* (trabalenguas: “Había una cabra ética, perlética, pelapelambrética”); *Tristes tigres* (trabalenguas: “Tres tristes tigres”); *Por el mundo* (retahíla: “Ahora que vamos despacio”); *Canción I o de los cromos* (la cantinela que se recita cuando se cambian cromos); *Canción II o pito pito* (fórmula de sorteo encadenada).

Pero se debe ir más allá. En la lectura de este tipo de libros es necesario poner en juego inteligencias múltiples ya que precisan de un lector activo que no se limite a la mera decodificación sino que interactúe física, sensorial y mentalmente con el objeto libro para que, en un proceso de descubrimiento, este le revele todo lo que oculta. La lectura se convierte en reto, en aventura, por lo que el resultado resulta más gratificante, ya que el lector se ha implicado en su resolución.

Como señalan Reis da Silva y Martins (2018: 149) en estos libros se suceden diferentes lecturas “A una lectura que podríamos denominar lineal y que se restringe a la decodificación de las ilustraciones y de las palabras en su estado más habitual o fijo, se suceden otras lecturas que resultan de la acción física sobre el libro”.

Los poemas de este libro resultan estimulantes, aportan misterios pero también indicios, orientaciones y claves para su resolución de las que depende la construcción significativa de cada poema. Pero esta construcción del significado a su vez depende de las experiencias lectoras previas y de la activación de habilidades y estrategias mentales y físicas.

La necesaria participación del lector para la decodificación/compreensión del texto que tiene ante sí, convierte el proceso lineal de lectura en un proceso mucho más complejo. El texto necesita interacción para construirse y en muchos casos la construcción se convierte en juego.

La labor de descubrimiento en este tipo de libros se transforma en una actividad lúdica, en juego placentero que revierte en el placer lector. La lectura se convierte en reto, en aventura, por lo que la recepción resulta más gratificante porque el lector se ha implicado en su resolución. Como ejemplo dos imágenes que Rodríguez Rodríguez (2016: s/p) publica en un post de su Blog *Los cuentos de HachE*, en el que se ve a su hijo Hugo buscando la clave para descifrar el texto que se esconde en el poema *Escribir en clave secreta*. El reto inicial de enfrentarse a un texto sin sentido, la aventura de descubrir la clave que lo rige y la satisfacción del reto conseguido marcan mucho más fuertemente la recepción del poema que si solo se hubiera leído un texto.

La activación mental y física en un entorno de juego y descubrimiento hace sin duda más placentera la lectura.



Figura 8. La necesaria implicación del lector: respuesta física y mental para encontrar la clave que se esconde tras uno de los poemas del libro.

7. Conclusiones

Todos los elementos analizados hacen de este libro un libro singular que trasciende las habituales ediciones de poesía para convertirse en un objeto de juego y descubrimiento, resultando así un híbrido entre libro y juguete.

Ante este libro el lector no puede quedarse impasible, aquí no vale la mera decodificación. El lector debe construir los textos con los elementos (materiales, visuales y textuales) que se ponen a su alcance. Así, la interacción se vuelve imprescindible para alcanzar la comprensión lectora.

Y todo ello es posible por la combinación creativa de tres mujeres amantes de los libros y la lectura, de la estética y la calidad, que buscan ofrecer lo mejor de ellas mismas para que otros disfruten de su trabajo.

Referencias bibliográficas

- BENEGAS, M. (2015). *Con el ojo de la i*. Barcelona: A buen paso.
- DE AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, J. M. (2003). *Literatura Infantil: claves para la formación de la competencia literaria*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- OBIOLS, M. (2004). *Mirando cuentos. Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*. Barcelona: Laertes.
- REIS DA SILVA, S. & MARTINS, D. (2018). Tirar, descubrir e interpretar: una caracterización del libro *pull-the-tab*. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 16: 141-151. Vigo: Universidad de Vigo.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, V. (2016). Viajamos en tren *Con el ojo de la i* sin salir de casa. Post publicado el 5 de abril de 2016 en el Blog *Los cuentos de HachE*. Extraído de: <http://loscuentosdehache.com/viajamos-en-tren-con-el-ojo-de-la-i-sin-salir-de-casa/> (consultado enero 2018).
- SCHULTZ DE MANTOVANI, F. (1964). *El mundo poético infantil*. Buenos Aires: Ateneo.
- S. A. (2004). *Libros móviles y desplegables*. Catálogo de la exposición realizada por la Caja de Ahorros de Castilla - La Mancha. Toledo.
- TABERNERO, R. (2017). El lector en el espacio del libro. *Fuera de Margen*, 19: 22-25. Zaragoza: Pandalia.





Literatura para jovens leitores: uma leitura multimodal do livro-objeto

DIANA NAVAS

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Na velha arte o escritor escreve textos
Na nova arte o escritor faz livros.
(CARRIÓN, 2011:15)

Considerações iniciais

Ao pensarmos no livro-objeto, quase que automaticamente, estabelecemos sua associação com a literatura infantil. Os vários estudos críticos, em número continuamente crescente, corroboram essa ligação indissolúvel entre o livro constituído pelo jogo de palavras, imagens e materialidade com a criança. Isso não significa, entretanto, que o livro-objeto seja uma prerrogativa do gênero infantil. Se o cuidadoso trabalho com o projeto editorial do livro, bem como a combinação de palavras e imagens são extremamente significativos para a criança que está em fase de inserção no universo da leitura e da literatura, eles não parecem menos importantes para o jovem leitor, indivíduo que, mesmo alfabetizado, carece ainda do desenvolvimento de suas competências em termos do uso da língua e da capacidade interpretativa a partir de linguagens ricas e simbólicas.

Situação contraditória parece, no entanto, figurar nas produções preferencialmente endereçadas ao público juvenil: o trabalho com os aspectos gráficos e a presença das ilustrações cedem espaço ao texto verbal à medida que cresce a faixa etária destinatária, como se o leitor do livro juvenil não necessitasse ampliar seu repertório não apenas literário, mas cultural, visual e material. Além disso, parece ser abandonado o aspecto lúdico, o qual promove o entretenimento artístico do leitor independentemente de sua faixa etária.

No afã de oferecer aos jovens leitores o desenvolvimento de habilidades e repertórios é que constatamos, no cenário brasileiro, uma vertente que, embora já consolidada no gênero infantil, agora se faz notar na literatura para jovens: os livros-objeto. Trata-se de uma produção em que ilustração e *design* apresentam-se como possíveis aliados no processo de aproximação entre o público-juvenil – mergulhado no contexto contemporâneo em um universo predominantemente de imagens – e a literatura.

É acerca desses livros que o presente capítulo se debruça. Objetiva-se discutir a multimodalidade presente na composição dos livros-objeto juvenis contemporâneos brasileiros, explorando as relações estabelecidas entre as instâncias verbal, imagética e o *design* no processo de significação do livro-objeto juvenil. Partimos da hipótese de que é justamente a fusão entre o texto híbrido (verbal e imagético) e o *design* o que constitui, efetivamente, a potência do objeto livro, e que nela reside a capacidade de atrair o público leitor a que preferencialmente se destina, haja vista o jovem muito se interessar pelos aspectos gráficos e imagéticos oferecidos por este tipo de produção.

A partir da leitura de *Zubair e os labirintos* (2007), de Roger Mello, objetivamos responder à questão: como o livro-objeto juvenil narra por meio da palavra, da imagem e do projeto gráfico? Ou ainda, como se observa a relação triádica texto-imagem-*design* na construção dessa obra? Ao final, ainda que brevemente, discute-se o papel da experiência leitora do livro-objeto no processo de formação e transformação do jovem leitor.

2. A importância do *design* no livro-objeto juvenil

Uma possível definição acerca do livro-objeto pode ser encontrada, em 1976, nas reflexões da crítica americana Barbara Bader, na introdução de seu livro *American Picturebooks: From Noah's Ark to the Beast Within*:

A picture book is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and foremost an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page (Bader, apud Kiefer, 1995: 6).

Observamos nessa definição, que serviu como ponto de partida para várias outras discussões teóricas acerca do livro ilustrado, que Bader aponta para, ao menos, três elementos constitutivos do livro-objeto: a linguagem verbal, a imagem e o *design*, aspecto este último ressaltado por meio da expressão “o drama da virada de página”. O livro-objeto, portanto, revela-se como uma construção multimodal, isto é, um objeto composto por meio de diferentes linguagens que estabelecem sistemas de signos e produzem significados.

Azevedo, de forma didática, corrobora os elementos apontados por Bader, reconhecendo que a multimodalidade no livro-objeto constitui-se a partir de três sistemas narrativos que se entrelaçam:

1. O texto propriamente dito (sua forma, seu estilo, sua linguagem, seus temas); 2. As ilustrações (seu suporte: desenho? colagem? fotografia? pintura? e também, em cada caso, sua linguagem, seu estilo e seu tom). 3. O projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipografia escolhida, o formato e o tipo de papel) (Azevedo, 2005: 15).

As discussões em torno do livro-objeto são ainda recentes e diversas. Pode-se entendê-lo como um produto estético que se realiza por meio de manipulação, visão essa que tende a enfatizar o livro-objeto como material manual destinado às crianças (D'Angello, 2013). Para Van der Linden (2011), os livros-objeto são objetos híbridos, situados entre o livro e o brinquedo. Uri Shulevitz (1997) enfatiza a figura do leitor como elo entre imagens e palavras, sugerindo que o livro-objeto é, na realidade, um álbum que precisa

de um equilíbrio entre texto e imagem. Ana Paula Paiva (2010), por seu turno, complementa as definições. De acordo com a pesquisadora, o livro-objeto é a intersecção de livro-jogo, *picture book*, *pop-up book* e *flip book*.

O livro-objeto inclui todo objeto de transfiguração da leitura que materialize o sensorio, o plástico, a originalidade na concepção, intervenções poéticas, jogos gráficos e visuais. Objetos que estabeleçam uma nova emoção ao leitor – informando, estimulando, intrigando, comovendo e entretendo (Paiva, 2010: 91).

Em comum, as definições acerca do livro-objeto compartilham da interdependência entre a tríade palavra-imagem-*design*, interdependência essa que parece ser desconsiderada em alguns estudos críticos, nos quais, talvez em virtude das fronteiras entre os elementos da ilustração e os do *design* serem imprecisas, o projeto gráfico acaba circunscrito à ilustração. O *designer*, entretanto, desempenha papel significativo na construção do livro-objeto, sendo responsável por “the overall appearance of the book and the care brought to the sensitive working together of story and picture and typographic treatment” (Solomon apud Mourão, 2017: 161).

Assim, embora o *design* como parte significativa do livro não seja uma novidade, propomos aqui uma leitura em que seu papel não seja minimizado ao de mero suporte, visto em paralelo com a relação palavra-imagem. Em uma perspectiva um pouco distinta, portanto, de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), que dedicam importância exclusiva às relações palavra-imagem, considerando os elementos pertencentes ao projeto gráfico como “paratextuais”, ou seja, informações secundárias, contextuais, almejamos evidenciar a equação triangular palavra-imagem-*design* na composição desta forma específica de texto destinada preferencialmente ao jovem leitor. Isso porque acreditamos que, enquanto objeto multimodal, é preciso reconhecer a interdependência entre os múltiplos códigos envolvidos na construção de sentidos no livro-objeto, valorizando, desta forma, não apenas a relação palavra-imagem, mas reconhecendo também o projeto gráfico como elemento que, ao mesmo tempo em que pode influir nesta relação, pode também sofrer sua influência. Em outras palavras, faz-se necessário evidenciar como escolhas como diagramação, cor, tipografia, enquadramento, montagem, dentre outros, revelam-se como elementos que não apenas interferem nas relações palavra-imagem, como sofrem também sua interferência na elaboração do livro-objeto juvenil.

É válido lembrar que esta interdependência entre as diferentes linguagens encontra-se privilegiada em um trabalho conjunto, integrado e interdisciplinar, em que as etapas de elaboração do livro não sejam desenvolvidas de forma separada e sequencial. Este é o caso, por exemplo, de *Zubair e os labirintos*, obra em que Roger Mello é autor, ilustrador e também responsável pelo projeto gráfico, e eleita aqui como nosso *corpus* de estudo.

3. Uma leitura multimodal de *Zubair e os labirintos*, de Roger Mello

Encontramos, na contemporaneidade brasileira, livros-objeto de significativa qualidade estética, pertencentes a diferentes gêneros literários, endereçados preferencialmente a jovens leitores. *Sou eu!*, de João Gilberto Noll, com ilustrações de Alexandre Matos e projeto gráfico de Marisa Iniesta Martin, publicado em 2009 pela editora Scipione; *Escritos em verbal de ave*, de Manoel de Barros, com projeto gráfico de Luciana Facchini e lançado pela editora Leya em 2011; e *Escrita Secreta*, de Heloísa Prieto, publicado pela Editora Escrita Fina, em 2013, com fotografias de Priscila Nemeth e Anne Bergamin Checholi e projeto gráfico de Eugênia Hanitzsch, são apenas alguns exemplos da produção que privilegia a tríade palavra-imagem-*design*, suscitando uma leitura multimodal do livro pelo jovem leitor. Neste capítulo, em virtude de sua extensão, centraremos, conforme mencionado, nossas reflexões em apenas uma delas: *Zubair e os labirintos*, de Roger Mello.

Escritor, ilustrador, artista plástico, dramaturgo, Roger Mello constitui-se hoje como um dos mais significativos nomes na produção literária infantil e juvenil brasileira. Ganhador de vários prêmios nacionais e internacionais por seus trabalhos como autor e ilustrador, Mello tornou-se, apenas para exemplificação de seu reconhecimento pela crítica, *hors-concours* dos prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), prêmio de grande importância no cenário da literatura brasileira.

Sua ampla e diversificada formação e atuação profissional parecem ter claramente contribuído na criação de *Zubair e os labirintos*, obra publicada em 2007 pela Companhia das Letrinhas, e ganhadora do Prêmio de Melhor

Projeto Editorial pela FNLIJ. O enredo, partindo de fatos reais, ficcionaliza os ataques liderados pelos norte-americanos, em 2003, à capital do Iraque: “Bagdá, abril de 2003. Mísseis sem rumo atingiam ruas e mercados. Feridos e mortos em uma confusão de bombardeios.” (Mello, 2007, segunda aba da capa). São esses os bombardeios que, conforme noticiários da época, destruíram e danificaram os edifícios públicos, possibilitando os saques ao Museu Nacional Iraquiano, que teve danificadas e furtadas várias peças de inestimável valor da antiga Mesopotâmia, berço da civilização onde surgiu o primeiro alfabeto.

A estátua barbuda com asas e corpo de touro parecia respirar e apoiava um dos acessos ao salão central do grande museu. Se Zubair soubesse o nome de todas aquelas coisas espalhadas pelo chão, diria: vasos da Mesopotâmia, esculturas assírias de marfim e cerâmicas do cemitério real da cidade de Ur, mas [...] não sabia [...] A falta de luz no terceiro andar protegia plaquetas com inscrições e carimbos em forma de cilindro contra os saqueadores. [...] Um funcionário corria de cá pra lá, sem saber se calculava os estragos ou evitava outros saques: uma leoa de barro, uma deusinha, um calendário em escrita cuneiforme (Mello, 2007, contracapa da segunda aba).

Por meio de Zubair, um menino que corre pela sobrevivência durante este bombardeio, Mello mostra-nos a agressão contra o Iraque e, também, contra um patrimônio cultural pertencente à humanidade, valendo-se, no entanto, para a expressão desta trágica e caótica situação, de uma obra repleta de arte e poesia. Uma obra em que diferentes linguagens se entrecruzam, exigindo uma leitura multimodal para a construção de possíveis sentidos.

A técnica – plástica – que emprega produz ilustrações que podem ser consideradas uma obra de arte contemporânea e as palavras que escolhe e arranja artisticamente desenham imagens que transbordam textos e falam além do que dizem. Juntas, arte plástica e de palavras, imprimem, nas páginas do livro, toda a humanidade, desde os primeiros tempos até a realidade cibernética (Vasques, 2013:194).

Em meio ao bombardeio, Zubair refugia-se na Biblioteca Nacional da Cidade, onde recolhe um tesouro envolvido em um tapete: descobrirá, posteriormente, tratar-se de um livro. Diante dos escombros e da ausência de proteção, sua missão torna-se proteger não apenas a si, mas, principalmente,

seu tesouro: “porque o tapete que ele carrega é mais importante que tudo”, valorizando-se, desta forma, a materialidade de um objeto relegado, na contemporaneidade, a segundo plano – o livro –, conferindo a este seu papel de resistência ao perecimento da palavra e da cultura. Correndo na tentativa de salvaguardar a si e ao tesouro que carrega, Zubair encontra um abrigo e, ao desenrolar o tapete, depara-se com o livro: “desembrulhado uma, duas três vezes, o tecido espesso abraçava um livro em que se lia: *Os treze labirintos*” (terceira aba da capa). Este livro, por seu turno, apresenta-nos um conjunto de enigmas, labirintos construídos por meio de palavras e imagens, os quais serão percorridos simultaneamente por Zubair e pelo jovem leitor.

Temos, assim, um livro dentro de um livro. Ou seja, evidencia-se em *Zubair e os labirintos* um encaixe narrativo – a história de Zubair torna-se o motivo condutor, uma espécie de moldura para as demais narrativas encontradas no segundo livro – estratégia essa bastante profícua na manutenção da atmosfera de suspense capaz de manter o interesse e atenção do jovem leitor. A inovação de Mello, no entanto, está no fato de que o encaixe não se limita ao plano narrativo, materializando-se, também, na forma gráfica do livro, corroborando, assim, a necessidade de uma leitura multimodal.



Figura 1. Contracapa, abas e capa do livro inserido em *Zubair e os labirintos*.

O movimento que Zubair faz de desembrulhar três vezes o tapete é o mesmo que, fisicamente, realiza o leitor da obra de Mello, o qual se depara com uma capa composta por três abas que, quando “desembrulhadas”, permitem-nos o primeiro contato com a narrativa, haja vista a contracapa de cada

uma das três abas converterem-se nas três primeiras páginas da história que funciona como moldura das demais narrativas. Ao final dessas três páginas não numeradas, chegamos a uma segunda capa na qual figura o título *Os trezes labirintos*, apontando, portanto, para um livro dentro do livro que já começamos a folhear (ou seria “desembrulhar”?). Em outras palavras, por meio de um primoroso trabalho com o projeto gráfico, o leitor tem a impressão de que está segurando em suas mãos o tapete de que fala a narrativa e também tivesse encontrado, em seu interior, a obra com a qual se depara a personagem Zubair.

Assim, em termos de materialidade, observa-se que o livro passa a ser a representação física de outros objetos: um tapete, que salta para fora do texto e se torna livro nas mãos do leitor ao “desembrulhar” a capa e suas abas; bem como um abrigo, possível de ser construído a partir do movimento do leitor de manipular fisicamente o livro, concretizando, assim, o que se afirma na terceira aba, na qual se narra o momento em que o menino “encontrou o abrigo onde costumava parar para pensar quando se sentia perdido, um vão *entre esquinas e quinas*” (Mello, 2007, terceira aba, grifos nossos).



Figura 2. O abrigo sugerido na narrativa e construído a partir da manipulação do livro.

A coincidência entre os movimentos da personagem Zubair e o jovem leitor – alcançada graças ao apoio do *design* gráfico – também contribui para a aproximação do leitor empírico à obra. À medida que o leitor e a leitura são instâncias ficcionalizadas, a configuração física do livro de Mello – que obriga o movimento do desenrolar de abas e o desenrolar da própria narrativa, no avesso das abas externas – remete a um labirinto em que o jovem leitor precisa se movimentar em busca de desvendar (ou desenrolar) seus caminhos à procura da saída.

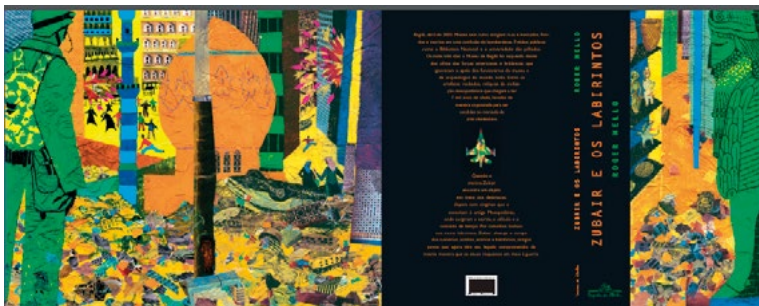


Figura 3. Primeira capa, quarta capa e abas de Zubair e os labirintos.

As imagens aqui apresentadas mostram-nos a primeira capa e suas abas. Como pode ser notado, na primeira capa, prevalece um trabalho minucioso e complexo no que se refere ao esquema de cores, à ilustração e ao trabalho tipográfico. Nela, o título da obra e o nome do autor não são apresentados na direção de leitura usual. Eles estão posicionados no lado esquerdo, impresso sobre uma faixa de fundo preto, como se de uma tarja se tratasse, criando o efeito de sentido de algo fúnebre, trágico, triste, em perfeita consonância com a temática da guerra proposta pelo texto literário. A capa, ainda, põe em perspectiva o momento de saque à Biblioteca. O leitor conta com uma vista parcial de uma sala com vários fragmentos no chão. Trata-se de pedaços de imagens de construções e objetos, figurando este cenário de caos também nas abas encontradas quando “desembrulhamos” o livro.

Para narrar visualmente a história, Mello emprega uma interessante técnica mista. Prepara uma base colando papel amassado em um suporte, e sobre essa superfície de textura irregularmente vincada faz desenhos, pinturas e colagem de fragmentos de papel impresso. Essa colagem transmite muito bem a impressão de fragmentos, cacos, destroços espalhados caoticamente no cenário da guerra no Iraque, onde se passa a história. Remete também a elementos da realidade brasileira dos catadores e da reciclagem do lixo. Por fim, a experimentação com formas de representação pouco convencionais o aproxima do pensamento plástico das vanguardas europeias, antropofagicamente aplicado a uma cultura periférica oriental construindo um paralelo com a cultura brasileira das periferias urbanas (Mendes, 2015: 71).

O olhar é direcionado de forma ascendente, passando do amontado de estilhaços para os objetos ainda preservados nas prateleiras até atingir a abertura

para outro espaço que se assemelha a um corredor, contribuindo, para esse movimento visual sugerido, a forma como o título está disposto na capa – na vertical, de baixo para cima. As ilustrações e projeto gráfico antecipam, destarte, o que encontraremos na narrativa que se evidencia na contracapa e verso das abas.

Na segunda capa – que seria a do livro *Os treze labirintos* – encontrada quando desenrolamos as três abas, ao contrário, prevalece a simplicidade. Nela, construída na cor roxa, figuram apenas o título da obra – sem a indicação de autor – e uma ilustração de um labirinto, ambos na cor laranja, apontando para a inscrição da obra em um período remoto, no qual a preocupação com a autoria e os recursos tipográficos parecem inexistentes. As páginas que compõem este segundo livro, na qual há uma variação da tipografia quando comparada àquela, presente no texto do verso das abas, são de cor laranja e revelam, no jogo da página dupla, a associação de texto e imagem. Em algumas delas, entretanto, há o vazio e, em outras, a fusão entre palavra e imagem, em um trabalho que muito se assemelha ao desenvolvido pelos poetas concretistas. É interessante observar, no entanto, que se a narrativa presente na contracapa e verso das abas é marcada temática e estruturalmente pelo caos – a busca de um abrigo por Zubair em meio aos bombardeios é reforçada por uma proposta gráfica ruidosa e movimentada – o que constatamos na narrativa presente no segundo livro é um espaço em que palavras e imagens solicitam o silêncio e a pausa. Essas condições – oferecidas pelo abrigo encontrado por Zubair – são também exigidas ao jovem leitor da obra de Mello, na qual a experiência de leitura – além da exigência de tempo e concentração comum a toda leitura literária – demanda também a capacidade de decodificar simultaneamente a integração de linguagens.

Em termos de ilustração, pode-se afirmar que predomina, em *Zubair e os labirintos*, uma temática expressionista, com formas distorcidas e cores vibrantes, as quais, mais do que uma representação realista, ocupa-se em transmitir ao leitor as implacáveis impressões da guerra. Em outras palavras, marcada pelo movimento e continuidade, a ilustração presente na primeira capa e nas abas, ainda que mantenha um diálogo mais “tradicional” com a matéria narrada, aponta para uma interpretação visual de algo que o texto não explicita verbalmente, mas que sugere. Em sua paleta de cores, ressalta-se o laranja, o amarelo, o verde e o azul, além de preto e magenta para pontuar alguns detalhes, cores essas que fazem

parte de uma sensibilidade cromática tropical muito frequente na arte popular brasileira, a qual é bastante valorizada pelo autor.

Parece ainda válido ressaltar que Mello, nesta obra, opta por um formato vertical, ou seja, a altura do livro é maior que a sua largura, obedecendo, neste sentido, a uma convenção do mercado editorial que associa os formatos horizontal e quadrado aos livros infantis, e o vertical aos juvenis, marcando, desta forma – ainda que as dimensões desta obra sejam maiores do que a dos formatos verticais tradicionais – sua aproximação com os livros para o público adulto (Mendes, 2010).

A todo o trabalho destinado à elaboração do inovador projeto editorial soma-se um cuidadoso trabalho com a linguagem, com o texto literário. Apenas para efeito de exemplificação, consideremos o início da narrativa: “Zubair nunca foi bom corredor, as coisas é que correm. Muros correm, palmeiras carecas correm, minaretes, cercas, postes correm, um homem parado de muleta corre, janelas pegando fogo correm” (Mello, 2007, contracapa da primeira aba). Neste excerto, é nítido como a construção verbo-poética e sonora, em especial por meio da repetição e do ritmo empregados, contribuem para a elaboração de uma imagem agitada e trágica, dialogando com as ilustrações e o projeto gráfico, trabalho primoroso este presente ao longo de toda a narrativa e que não pode ser dissociado, na leitura, das linguagens com as quais a literária se inter-relaciona.

Conforme já afirmamos, toda a narrativa do percurso de Zubair em busca de proteção está impresso na contracapa e no verso das três abas que surgem a partir do desenrolar da primeira capa. As demais narrativas com as quais o jovem leitor tomará contato encontram-se dentro do livro *Os treze labirintos*, no qual, como sugere o título, deparamo-nos, literalmente, com uma narrativa labiríntica, cujo ato de leitura já se inicia de trás para frente, desautomatizando o modo ocidental de ler. Além disso,

outro labirinto é o tecido de imagens, de palavras e silêncios plásticos (...) que se atiram aos nossos olhos e cérebro, transformando-se em uma profusão de ulteriores labirintos, estes mentais, que parecem querer que nos percamos num mundo de ideias que nos remetem tanto à ancestralidade dos mitos quanto às redes virtuais da atualidade (Vasques, 2013: 197).

Os diversos labirintos, compostos por variados caminhos que intentam desnortear aqueles que procuram chegar ao seu núcleo ou dele sair, presentes no livro encontrado por Zubair – e também pelo jovem leitor – são construídos com palavras e enigmas a serem solucionados, propondo, cada um deles, uma diferente chave de interpretação. Assim, mais do que um espaço físico, os labirintos, aqui, podem ser compreendidos como metáforas, seja de elaboração do pensamento, seja como ideal de leitura. Vejamos, por exemplo, o labirinto número 2, no qual o texto escrito é acompanhado no jogo da página dupla por uma ilustração que não é, entretanto, mera repetição ou adorno do conteúdo expresso pelo texto literário:

O labirinto de número 2 não representa um mapa, uma ruína vista do alto. É tinta no papel. Percorrê-lo também não exige antecipação.

Instrução número 1: deslize o dedo no espaço vazio, não hesite em pular uma palavra-parede, não estranhe se esbarrar em alguma fibra, num redemoinho, num fiapo de tempo, na pele finíssima de um ovo de escorpião.

Instrução número 2: não hesite em desistir no meio do percurso, ou mesmo em deixar o pensamento se perder com outro labirinto, longe. Pode ser até que o labirinto de número 2 não exista; nesse caso, percorrê-lo será a única saída (Mello, 2017: 6).

Observa-se, neste labirinto “tinta no papel”, que o autor denuncia o texto como um objeto, construído com palavras e/ou imagens, atentando o leitor para o caráter metatextual da narrativa, para sua existência possível apenas no plano da imaginação, sugerindo, desta forma, que o leitor reconheça o caráter de artefato do texto literário, os limites entre realidade e ficção, ao mesmo tempo em que sugere pistas de leitura.

Os labirinto de número oito e nove, por seu turno, apresentam uma relação integrada de ilustração com o texto. De acordo com Silva (2009), por meio também do discurso metaficcional e da incorporação de conquistas de vanguardas artísticas pela literatura infantil e juvenil brasileira, a distribuição do texto no desenho possibilita realizar pequenas seleções da mensagem final, evidenciando o caráter de “texto aberto” da narrativa e incitando o jovem leitor a participar como coautor, visto que, nestes labirintos, o leitor pode claramente escolher o percurso que deseja seguir e as opções dela resultantes, conforme podemos observar nas imagens abaixo:

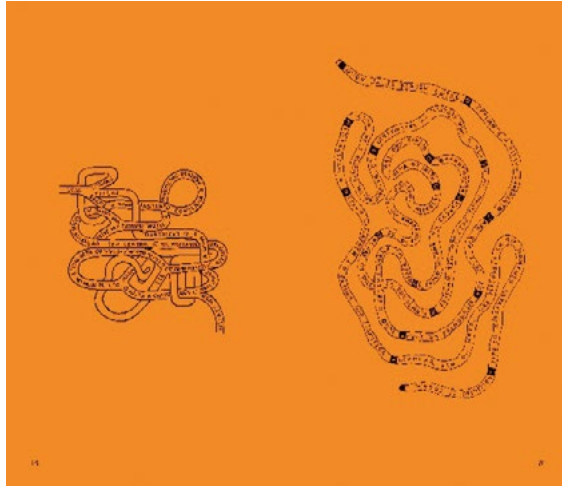


Figura 4. Labirintos número oito e nove: texto e ilustração integrados.

No quarto labirinto, deparamo-nos novamente com o texto integrado à ilustração, assemelhando-se às inscrições das placas de barro da Suméria. Suas letras remetem às inscrições cuneiformes das placas saqueadas e destruídas durante a Guerra no Iraque sobre as quais se fala na narrativa de Roger Mello. Na página seguinte, no entanto, figura o vazio, apontando, portanto, para a subtração das placas e o silêncio cultural dela resultante. Constata-se, assim, a necessidade de uma leitura simultânea e integrada das linguagens empregadas para a efetiva construção de sentidos.

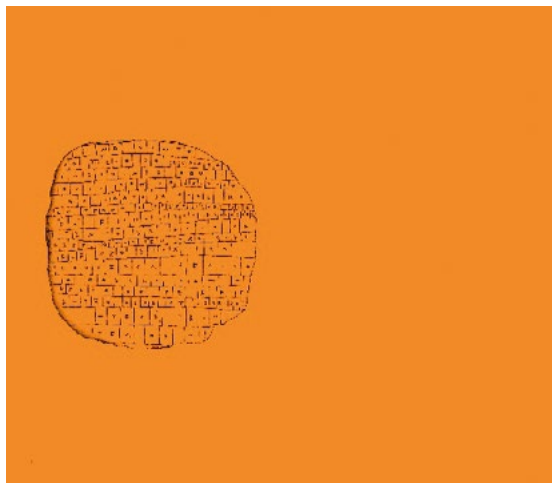


Figura 5. Texto e ilustração integrados semelhantes às inscrições das placas de barro da Suméria.

Constata-se, dessa maneira, que, diferentemente das imagens fugazes e fáceis de absorver, as quais abundam no contexto contemporâneo, as que se fazem presentes no livro de Roger Mello exigem do leitor uma nova postura, que não se limita ao mero e rápido entretenimento, uma vez que não servem apenas para reforçar ou meramente adornar o conteúdo expresso pelo texto literário. Os percursos a serem desvendados, construídos a partir de diferentes graus de integração das linguagens literária e pictórica, demandam a concentração e envolvimento do jovem leitor na experiência da leitura.

Em razão da brevidade deste estudo, não se faz possível abordar especificamente cada um dos labirintos que compõem a narrativa. Podemos, entretanto, afirmar que a leitura da obra possibilita-nos perceber a continuidade do conjunto, os elos que permitem a coesão entre eles.

Cada labirinto nos remete não somente ao próximo, mas a todos os outros, formando uma rede entrecida de inúmeros fios que se conectam e se entrelaçam – à semelhança de como funciona o mundo virtual da internet. Como metáfora do pluralismo do tempo-espço, a ilustração ainda nos remete às inúmeras conexões cerebrais de neurônios – que permitem o tráfego dos nossos pensamentos também entre os tempos, e ainda entre o real e a imaginação (Vasques, 2013: 205).

É válido, no entanto, observar que quando viramos a página do penúltimo labirinto, não é o décimo terceiro que aparece, como poderia prever a nossa leitura. Deparamo-nos, neste momento, com a primeira história, a narrativa moldura protagonizada por Zubair, na qual “um dos labirintos tinha se perdido” (Mello, 2007: 27). O menino sai, então, da história à procura do décimo terceiro labirinto, tornando-se, desta forma, enquanto leitor, personagem da história que lê. Ou seja, o labirinto que ele procura é o mesmo em que entra na história, e também Mello, em sua busca. Zubair precisa encontrar-se para encontrar o labirinto. Esse é o enigma que conduz o jovem leitor da obra de Roger Mello à chave do labirinto: descobre que o último labirinto, o que não se encontra no livro que Zubair personagem-leitor está a ler – *Os treze labirintos* – é o décimo terceiro – e sua própria saída: a busca de Zubair pelo labirinto perdido (Vasques, 2013).

Conforme almejamos demonstrar ao longo de nossa leitura, o diálogo entre o texto híbrido e o projeto gráfico em *Zubair e os labirintos* resulta em um

livro-objeto no qual é claro o diálogo entre as diferentes linguagens, às quais mesclam-se tendências recentes da cultura visual urbana, impregnada pelas mídias audiovisuais, capazes de inserir o jovem leitor em um cenário ruidoso e complexo, e dele exigindo uma postura ativa e uma leitura multimodal. Por meio da leitura empreendida, constata-se que o projeto gráfico e as imagens não constituem mero invólucro enfeitado para um conteúdo literário, mas um convite e desafio na proposição de novos caminhos para a resignificação da mensagem estética.

4. O livro-objeto e a formação do jovem leitor

O início da adolescência parece ser o período de maior afastamento do indivíduo em relação à leitura. É exatamente quando o leitor juvenil está se desenvolvendo tanto como leitor quanto como pessoa, em busca de sua identidade e no aprendizado de questões e percepções também presentes na literatura, que ele perde o interesse pela leitura (Azevedo, 2005). Trata-se de uma fase em que o livro compete com diversos outros interesses – cinema, *games*, internet – sendo cada vez mais amplo o esforço por parte de seus produtores para conquistar um público maior. Neste sentido, o livro-objeto, por meio da ilustração e do *design*, pode constituir-se como grande aliado para (re)aproximar o jovem do texto literário. Em um momento da vida de descoberta, de reconhecimento, de constituição da sua condição de sujeito e formação de sua subjetividade, a experiência literária, que tem em sua essência o caráter humanizador, pode ser recuperada por meio do contato com o livro-objeto, objeto desafiador, exigente, diferente e que não abre mão da dimensão lúdica.

Os livros-objeto apontam, ainda, para o experimentalismo típico da contemporaneidade, assim como para as inovações tecnológicas introduzidas na indústria gráfica, trazendo à cena elementos que fazem parte da realidade do jovem leitor e, justamente por isso, capazes de com ele gerar identificação e aproximação. Enquanto objeto multimodal, se, a princípio, atrai a atenção do leitor por seu aspecto gráfico/material, posteriormente exige dele a capacidade de articular o texto híbrido e o *design* na construção de sentidos, oferecendo-se como um desafio ao leitor em processo de formação. Isso porque, a fim de que a experiência de leitura realize seu potencial, é preciso que o leitor se

reconheça não apenas no texto, mas também no objeto; que as vozes que o constituem dialoguem com suas ansiedades, necessidades e desejos. É válido também ressaltar que, além da aproximação entre jovem e literatura, o livro-objeto possibilita a construção de um repertório e de um olhar consistente sobre a imagem e a materialidade, participando da constituição da cultura visual do jovem, e influenciando, certamente, em sua formação como sujeito leitor – leitor da obra e também do mundo.

Considerando que o livro-objeto não é um objeto estático, uma vez que sua realização está condicionada ao ato de leitura e que se modifica a partir dela, o leitor que, portanto, exige, é um leitor ativo, incluído fisicamente por meio da manipulação do livro para que possa aceder à mensagem, fato este que muito agrada o jovem leitor.

[...] o grau de liberdade do processo de leitura é claramente amplificado, permitindo (exigindo!) avanços e recuos nas páginas, tirando partido da espontaneidade do leitor e da sua iniciativa no contacto direto com a matéria de que são feitos os livros, crucial do ponto de vista da sua construção e estrutura (Ramos, 2017: 16-17).

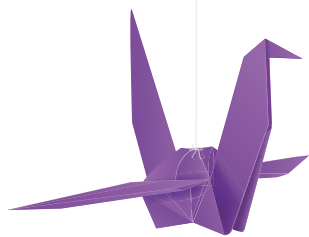
A leitura aqui proposta permite-nos, portanto, um olhar sobre o *designer* de livros como mais um mediador de leitura, visto que sua função consiste em intermediar a relação entre texto literário e leitor, construindo conexões que permitem o intercâmbio entre representações do real e as possibilidades instauradas pela leitura. O livro-objeto apresenta-se, assim, como um objeto construído em coautoria, parceria esta que se estabelece não apenas entre escritor, ilustrador e leitor, mas que pode ser estendida a todos os presentes em sua ficha catalográfica: coordenação editorial, revisão, fotografias, projeto gráfico, tratamento de imagem, produção gráfica. É da consonância entre estas diversas vozes, de múltiplas subjetividades, com as quais pode dialogar o jovem leitor – também em busca da construção de sua subjetividade –, que se constitui o livro-objeto. Um objeto repleto de subjetividades, mas, ainda assim, vazio, visto que aguarda pelo leitor para que, junto às diferentes vozes, exerça também sua atividade autoral no processo de (re)significação da obra.

Desta forma, é por meio da experiência literária e do ato de leitura que o livro-objeto alcança seu intento de criação – sendo capaz de propiciar

movimentos e transformações nos sujeitos leitores, que dão vida ao objeto livro e, por meio dele, também ressignificam suas próprias vidas.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, R. (2005). Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil. São Paulo. Disponível em <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Aspectos-instigantes-da-literatura-infantil-e-juvenil.pdf> Acesso em 04 de janeiro de 2018.
- CARRIÓN, U. (2011). *A nova arte de fazer livros*. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte. [1975]
- D'ANGELO, B. (2013). Entre materialidade e imaginário: Atualidade do livro objeto. *IPOTESI*, 17: 33-44.
- KIEFER, B. Z. (1995). *The potencial of picturebook: from visual literacy to aesthetic understanding*. New Jersey: Prentice-Hall.
- MELLO, R. (2007). *Zubair e os labirintos*. Ilustrações do autor. São Paulo: Companhia das Letrinhas.
- MENDES, C. (2015). Moderno desde criancinha: antropofagia no livro ilustrado brasileiro contemporâneo. *Revista Arte & Ensaios*, 32: 70-81. Disponível em <https://revistas.ufjf.br/index.php/ae/article/download/8988/7164> Acesso em 05 de janeiro de 2018.
- MOURÃO, S. (2017). O livro como objeto – Bernardo Carvalho no papel de ilustrador-designer. Em RAMOS, A. M. (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2011). *Livro ilustrado: Palavras e Imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify.
- PAIVA, A. P. M. de (2010). *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica.
- RAMOS, A. M. (2017). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- SHULEVITZ, U. (1997). *Writing with pictures: how to write and illustrate children's books*. New York: Watson-Guptill Publisher.
- SILVA, F. de S. G. da (2009). O texto e a ilustração: a criança nos labirintos da leitura literária. *COLE*, 17. Disponível em: http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem15/COLE_1333.pdf Acesso em 05 de janeiro de 2018.
- VAN DER LINDEN, S. (2011). *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify. [2006]
- VASQUES, C. M. (2013). Uma guerra transformada em labirintos de poesia. *Revista Literatura em Debate*, 7: 193-212.



El verso es el formato: la desautomatización objetual en *Postales para un año*

JUAN SENÍS

Universidad de Zaragoza

1. Introducción: poesía infantil y desautomatización

La poesía infantil es en general un discurso literario escasamente desautomatizado y altamente codificado. O, mejor dicho, un discurso donde la desautomatización proviene con frecuencia de cierto tipo de recursos de raigambre popular, muy repetidos y por ello consolidados, que forman un repertorio fosilizado que los autores aceptan y replican sin excesivas modificaciones y los lectores (¿o son los mediadores?) parecen aceptar sin conflicto. A pesar de ello, cada vez hay más obras dentro del campo literario infantil que proponen discursos alternativos y que realmente desautomatizan la percepción del lector en varios niveles, remueven su intertexto lector y contribuyen de manera decisiva a su educación literaria al enfrentarlo con textos que desafían las convenciones literarias establecidas en el repertorio más extendido de la LIJ. Y que lo hacen, además, no solo desde lo textual y lo visual, sino también desde lo objetual.

En el presente trabajo, vamos a analizar cómo se produce este proceso de desautomatización en *Postales para un año*, un poemario publicado en la editorial A Buen Paso, dirigida por Arianna Squilloni, con texto original de Giusi Quarenghi, ilustraciones de Anna Castagnoli y traducción de Cristina Falcón Maldonado. A través del estudio de dicha obra pretendemos proponer un método de análisis en tres partes que sirva para valorar aquellas publicaciones poéticas que ponen en primer plano lo objetual y lo convierten en una parte sustancial de la construcción de su significado artístico. Dichas tres facetas son los aspectos textuales de la obra (que afectan al discurso literario), visuales (que atañen a las ilustraciones y el programa gráfico) y el objetual (que tiene que

ver con el formato y los aspectos matéricos del libro como objeto). En *Postales para un año* se da dicho triple proceso confluyente de desautomatización (textual, visual y objetual), en la medida en que todos estos niveles proponen un discurso artístico y por lo tanto desautomatizado. Sin embargo, nuestra tesis es que, siendo los dos primeros aspectos importantes y destacables, *Postales para un año* resulta una obra novedosa y que supone una desautomatización dentro del sistema literario, y, más en concreto, del subsistema poético infantil actual en lengua española, por su dimensión objetual ante todo, aunque tenga valores literarios innegables en el campo textual y visual. Es en este tercer aspecto donde la obra da un paso más y obliga al lector a establecer una ceremonia de lectura realmente desautomatizada, puesto que le obliga a leer de forma más detenida, y que en último extremo lleva a la obra más allá del territorio libresco al convertirse en un objeto exento de dicho formato.

Así, pues, con el fin de demostrar cómo se produce este triple proceso de desautomatización, analizaremos la obra desde los tres puntos de vista mencionados en otros tantos subapartados de la segunda sección de este trabajo, antes de llegar, en la parte final, a las conclusiones principales obtenidas de dicho análisis.

2. La triple desautomatización en *Postales para un año*

2.1. Desautomatización textual: variaciones sobre el repertorio poético infantil

Es evidente que la poesía infantil es un género literario bastante estable, tendente al conservadurismo y a la escasa entrada de innovaciones. A este respecto, Cerrillo y Sánchez (2015: 234) hablan de “cierta estabilidad formal”, y Styles (2012: XIII) de “strong, resilient lines of continuity that runs across the centuries”. La mayoría de los pocos críticos y estudiosos que se han centrado en ella secundan esta opinión en líneas generales, tanto en el ámbito hispano (Cerrillo y Sánchez, 2015; Díaz Armas, 2009; Flor Ada, 1990; García Padrino, 1990; Lombas Martínez, 2009; Lluch y Valriu, 2013; Sotomayor, 2002; Moreno Fernández, 2007; Munita, 2013; Pascual, 2017; Prats, 2009 y 1994; Roig et al, 2009; Valriu, 2009) como fuera de él (Bernardi, 2011 y 2012; Boero, 1999;

Cohn Livinston, 1983; Hunt, 2012; Lepri, 2015; Mills, 1983; Lewis, 1983; Styles, 1996 y 2012; Sloan, 2001). En este sentido, es relativamente fácil definir lo que aquí llamaremos “repertorio poético infantil”, partiendo de la noción de repertorio (*repertoire*) de Even-Zohar (1990), quien se refiere con dicho término al conjunto de reglas más o menos establecidas que rigen la producción por parte de los escritores y la aceptación por parte de los receptores de un género literario determinado.

Así, haciendo una síntesis de los principales rasgos descritos por la crítica como propios de la poesía infantil, podemos decir que esta tiene una honda influencia de la poesía popular, ya que toma prestados muchos de sus recursos, como el verso en arte menor, la rima, las figuras de repetición y el uso del sinsentido. Menos frecuentes son el verso libre y el uso de figuras literarias ligadas al irracionalismo poético, las metáforas o imágenes, aunque esta es una tendencia creciente en la poesía infantil que va adquiriendo un protagonismo cada vez mayor y que es destacada en la mayoría de los trabajos como un síntoma de la creciente renovación del género (Cerrillo y Sánchez, 2015; Munita, 2013; Pascual, 2017; Sotomayor, 2002), hasta el punto de que Styles (2012: XIII) habla de “promising signs of renewal”. Asimismo, como tema más importante figura la naturaleza y, sobre todo, los animales, que tienen un protagonismo fundamental, junto con otros motivos relacionados con la vida cotidiana del niño (el colegio, la Navidad, el momento de ir a la cama) y el imaginario infantil (cuentos, personajes infantiles).

Desde el punto de vista estructural, y relacionado con los motivos, los poemarios infantiles suelen estar organizados en torno a un tema central que unifica todos sus poemas y que a veces responde a un orden ya preconcebido y preexistente, como el abecedario, los números o el paso del tiempo, y a veces a una suerte de narración más o menos clara, dado que además la poesía infantil es con frecuencia narrativa. Dicho motivo central es un elemento facilitador de la lectura, al igual que las ilustraciones (García Padrino, 2004), pues la poesía infantil es una literatura ilustrada en la que el protagonismo de las imágenes puede dar lugar a varias posibilidades, desde el álbum lírico hasta el simple poemario ilustrado, subgéneros que están conociendo cierto auge en los últimos años y a los que la crítica empieza a prestar cierta atención paralela (Neira Piñeiro, 2012, 2013, 2016, 2018; Ramos, 2014; Senís, 2014; Silva, 2010).

Desde este punto de vista, *Postales para un año* es una obra que se inscribe en una tendencia muy específica de la actual poesía escrita para niños: esa corriente que implica una renovación del género a través del uso de recursos menos usados del repertorio, como el verso libre, el lirismo y un lenguaje literario más imaginista y evocador, elusivo y sutil. No obstante, al mismo tiempo es imposible ignorar que también encaja con algunas de las características más convencionales de la poesía infantil y, por lo tanto, en las líneas dominantes del repertorio poético infantil.

Por ejemplo, en el libro se puede encontrar una ordenación muy clara, una estructura diáfana que facilita la lectura y que no admite pérdida para el posible lector. Hay cuatro partes, una para cada una de las estaciones, y cada una de ellas está estructurada de la misma manera. Tras un poema introductorio, un haiku que habla de la estación de una manera general, hay una composición lírica dedicada a cada uno de los meses que componen la estación, de dos versos cada una de ellas, en la que el mes correspondiente aparece en negrita para facilitar la localización y la lectura. Así, por ejemplo, en la primera parte, “Primavera”, encontramos la siguiente secuencia:

Primavera

Alas violetas
En toda nueva raíz
despunta el vuelo.

A veces, en **marzo**, no sé qué hacer,
me siento en el suelo, ya veré...

La noche se enciende, florece la oscuridad,
cuando **abril** no duerme, comienza a estornudar.

Bienvenido **mayo**, hábil jardinero
que plantas estrellas y cultiva el cielo.

El mismo esquema se sigue para el resto de las estaciones, claro está. Resulta, pues, evidente que desde el punto de vista temático y estructural *Postales para un año* sí se corresponde con uno de los temas más repetidos del repertorio, la naturaleza. Sin embargo, el tratamiento que se le da a este motivo dista mucho

de ser convencional, ya que, a pesar de la ordenación cronológica del libro, no se emplean otros recursos narrativos obvios que sí existen en otros poemarios para niños con un tema común, como la creación de una historia que puede leerse en clave narrativa. Tampoco hay, a este respecto, una voz poética que se disfrace en ocasiones de narrador y ejerza como tal. De hecho, el yo poético es aquí más estrictamente lírico en tanto que indeterminado y a veces desdibujado, en una alternancia entre pasajes en primera persona que plasman un punto de vista sobre la naturaleza que puede llegar a ser experiencial y subjetivo y otras ocasiones en que quien habla adopta una actitud más bien descriptiva y contemplativa. En ambos casos, sin embargo, el resultado es una poesía netamente lírica y descriptiva, apenas contaminada por la narratividad o el figurativismo que suele tener gran parte de la poesía escrita para niños, y en la que cobran un protagonismo fundamental las figuras de pensamiento y no las de dicción, lo cual también es una rara avis dentro de los versos infantiles y el repertorio poético infantil.

En suma, desde un punto de vista literario la desautomatización del repertorio en *Postales para un año* es relativa, aunque existente. Conecta con las nuevas tendencias, sin ofrecer un giro radical respecto a las mismas. Desde el punto de vista textual, se trata, en suma, de una obra valiosa pero no totalmente novedosa en el panorama de la poesía infantil actual.

2.2. Desautomatización visual: dinámicas de relación entre texto e ilustración

Postales para un año es una obra poética ilustrada donde la aportación de Anna Castagnoli resulta fundamental en la transmisión del mensaje general. De ahí que el análisis que llevaremos a cabo de esta parte visual del libro no se centre en los valores estéticos específicos de las ilustraciones, sino en la relación de estas con el texto, y en hasta qué punto de ello se deriva una percepción desautomatizada que inaugure un espacio nuevo dentro del repertorio poético infantil.

A diferencia de lo que sucede con el libro-álbum y la ilustración de libros infantiles que pertenecen al género de la narrativa, la ilustración de textos poéticos para niños es un territorio aún poco explorado y estudiado, hasta el punto de que carecemos de una tipología completa y aplicable sobre ello. Es cuando menos llamativo, ya que, como sostiene Ana Margarida Ramos (2014), ilustrar poesía

no tiene nada que ver con ilustrar narrativa. Se trata de un proceso totalmente distinto en el que no se busca segmentar el texto en unidades coherentes, sino más bien concentrar en una misma ilustración los elementos clave de la lectura de un texto poético, dado que la respuesta del lector a la sugerencia de un poema es muy distinta de la que se produce en el texto narrativo.

El ámbito de la poesía es, pues, siempre diferente del de la narrativa, y sobre todo en casos como *Postales para un año*, un libro que no se vale en exceso de recursos narrativos ni ofrece una poesía concreta y figurativa. En él encontramos dieciséis ilustraciones, si descontamos la de la cubierta, una cifra previsible ya que se corresponde con cada uno de los poemas-prólogo de las secciones (dedicados a las estaciones) y con cada uno de los meses del año. Así, cada sección va precedida por una ilustración general en la que figura, en una tipografía más grande que la de los poemas, el nombre de la estación (en blanco sobre color). A continuación, cada poema correspondiente a los meses va acompañado por una sola ilustración. Es importante hacer esta distinción no solo en términos de organización, sino también en términos de relación entre el texto y la ilustración, ya que las dinámicas que existen entre versos e imágenes no son las mismas en uno y otro caso.

Las ilustraciones-prólogo que corresponden a cada una de las estaciones son más bien sintéticas, concentradas y conceptuales. Hay una evidente continuidad entre ellas desde el momento en que todas responden a un mismo esquema compositivo: debajo de las letras en blanco hay siempre una sola figura humana, siempre la misma, vestida de forma similar, pero con ligeros cambios de color que sin duda reflejan la evolución del año. Los cambios cromáticos también afectan al fondo, en el que se refleja dicho paso del tiempo: amarillo pálido en primavera; rojizo en verano; un amarillo más cercano al ocre en otoño; azul con manchas blancas en invierno. Acompaña además a esa figura femenina – con rasgos infantiles, sin duda para provocar de alguna manera la identificación del lector, en función complementaria de la voz poética, que es más indeterminada – un motivo natural alusivo a la estación: dos flores y una mariposa en primavera; un girasol en verano; unas hojas marchitas en otoño (aquí, además, las ropas de la figura aparecen golpeadas por el viento); y nieve en invierno. Se produce, por lo tanto, en estas portadillas una concentración de significado y recursos muy similar a los propios poemas que se encuentran justo después: son poemas que no expanden el sentido, sino que lo concentran,

y que preparan al lector para el cambio de terceto que tendrá lugar justo después debido al cambio de estación. Pero, al mismo tiempo, esta figura femenina que se va repitiendo (y que está presente asimismo en la cubierta) sirve de hilo conductor a todo el poemario, ya que es muy similar a muchas de las que aparecen en las distintas ilustraciones correspondientes a los distintos meses. Tienen, de hecho, los mismos rasgos. Dichas figuras infantiles que van reapareciendo a lo largo de los distintos meses funcionan en consecuencia de hilo conductor del poemario, en paralelo con los meses, y apelan al lector como recurso identificativo. Se puede decir, pues, que añaden un elemento narrativo facilitador al poemario que no está presente en la parte textual. De esta forma, en *Postales para un año* la narratividad típica de la poesía infantil no se da tanto en la parte textual como en la visual, pues es la presencia repetida de estos personajes infantiles a lo largo de distintos meses la que crea una continuidad y una secuencia narrativa.

Dentro de las propias ilustraciones, por otro lado, las dinámicas de relación entre el texto y las imágenes son cambiantes. Es evidente que estas sirven en todos los casos para extender el significado del texto, ya que este es tan breve y concentrado que la parte visual no hace sino expandirlo y aportar información que no está presente en ella *per se*. La mayoría de ellas replica en alguna medida el contenido de los versos, por lo que existe siempre cierto grado de redundancia, aunque las soluciones son diversas y siempre amplifican el texto. Por ejemplo, en Marzo (“A veces, en **marzo**, no sé qué hacer, / me siento en el suelo, ya veré...””) aparecen dos figuras sentadas en medio de un campo que está aún nevado pero que muestra ya parcialmente las señales del deshielo del invierno (hay flores entre el blanco) y donde un conejo blanco sobresale por detrás. En Septiembre (“**Septiembre**, no sé, quizás yo no estaba / iba volando sobre enormes alas”) varios personajes infantiles se ven volando sobre unas aves. En otras ocasiones, el texto es más indefinido y por ello no deja lugar a una interpretación tan fiel en la imagen, de manera que esta se vuelve más libre y menos redundante. Ocurre en Diciembre (“La historia es larga, la historia es breve / la cuenta **diciembre**, inventa...””) o en Agosto (“**Agosto** vive al aire libre, ¡tan contento! / Anda descalzo, le encanta el desierto”).

En general, las dinámicas de relación que se producen entre el texto y las ilustraciones no son homogéneas: a veces son más similares a las de un libro-álbum y otras son más parecidas a las de un libro ilustrado, si seguimos la distinción entre

ambos generalmente aceptada por la crítica (Arizpe y Styles, 2004; Bader, 1976; Bosch, 2007; Duran, 2009; Lewis, 2001; Nikolajeva y Scott, 2001; Nodelman, 1988; Sipe, 1998; Taberner, 2005; Van der Linden, 2006 y 2013; Zaparaín y González, 2010). Esto demuestra que en el seno de un mismo libro pueden convivir diversas dinámicas de relación entre el texto y la ilustración y que es difícil muchas veces establecer categorías rígidas al respecto. Aun así, *Postales para un año* podría ser considerado un álbum-poemario en líneas generales, ya que hay un conjunto de textos en una secuencia reconocible cuyo significado conjunto no proviene solo del texto sino sobre todo de la confluencia entre el texto y las ilustraciones. A través de estas, se expande y se completa el significado de los versos, que, como hemos dicho ya, se condensan en poemas muy breves y que, en consecuencia, ofrecen una información limitada, como no puede ser de otra manera. Así, es en la confluencia entre el texto y la ilustración donde este libro ofrece todo su significado. Por otro lado, *Postales para un año* se vale de un recurso relativamente convencional como la creación de unos personajes que van reapareciendo secuencia tras secuencia a lo largo del libro y que por lo tanto crean un hilo narrativo. Se utiliza la narratividad de manera más sutil, pero aun así se usa. Por todo ello, desde este punto de vista, *Postales para un año* es un libro innovador hasta cierto punto. Sería una muestra más, y muy valiosa por el cuidado con el que está elaborado, de un álbum-poemario, pero no supone a este respecto un caso totalmente novedoso o, por continuar usando la misma terminología, desautomatizado respecto al repertorio.

2.3. Desautomatización objetual: de la ceremonia de la lectura a la metalepsis matérica

Por último, vamos a analizar *Postales para un año* desde el punto de vista de su propia materialidad, es decir, como objeto que aporta significado y propone un itinerario de lectura determinado no solo desde el nivel textual y el nivel visual, sino también desde su propia condición material y su formato. Y es precisamente en este nivel donde la obra alcanza su grado de desautomatización mayor, en un doble sentido: por un lado, porque es justamente este el nivel que hace de *Postales para un año* una obra novedosa y original que inaugura un espacio propio dentro del repertorio poético infantil actual; y, por otro lado, porque es también este nivel el que provoca una desautomatización en la percepción y recepción del libro por parte del lector, el que lo obliga a

leer de una manera más detenida y atenta, el que impone una ceremonia lectora determinada y el que en último extremo lo hace trascender su propia condición de libro para convertirse en objeto o, mejor dicho, en un conjunto de objetos. Por ello, acaba por alcanzar una dimensión claramente metaléptica, como explicaremos más adelante.

Para empezar a analizar la parte objetual, podemos decir que *Postales para un año* propone un itinerario y un ritmo de lectura diferente y original porque se da un orden distinto entre texto e ilustración, que sin embargo resulta completamente pertinente con la obra en su conjunto. En los libros de poesía para niños, y sobre todo en los poemarios ilustrados (no tanto en los álbumes líricos, donde la distribución es más libre), suele establecerse la misma relación entre poema e imagen: el primero va en la página par y la segunda en la página impar, manteniendo así la unidad de la doble página, que es tan habitual en los libros ilustrados y los álbumes. Así, cuando el lector pasa la página, encuentra esa doble unidad, unidad principal de sentido y de secuenciación según Ramos (2014), de tal manera que hay una primera aproximación más superficial y rápida a la ilustración, quizás un rápido vistazo, que luego se completa con la lectura de los versos, después de la cual se puede volver a la ilustración para consumir la interpretación (aunque hay que decir que este es un proceso de lectura sobre el que no hay estudios concluyentes). En *Postales para un año*, por el contrario, nos encontramos primero la imagen, en la página impar, y el texto que va con ella detrás, en la página par. De esta manera, se invierte el orden habitual y, por lo tanto, el acceso al contenido doble y a la información complementaria que proponen texto e imagen. Esto crea una dinámica de lectura distinta, porque el lector accede antes a la ilustración y solo cuando pasa esa página puede leer el texto que lo acompaña. Una vez leído este, el receptor se ve casi obligado a volver de nuevo la página (es decir, a releer) para cotejarlo con la ilustración, para confirmar ese diálogo imagen-texto. Es esta la dinámica que encontramos a lo largo de todo el libro, y que se produce tanto en las portadillas dedicadas a las estaciones como en cada uno de los poemas de los meses.

La razón principal para invertir el orden habitual que está presente en la mayoría de los libros de poesía infantil no es caprichosa ni arbitraria, ni está dejada al azar. No podría ser de esa manera en un libro que está cuidado y planificado hasta en los más mínimos detalles. Con esta organización se busca, claramente, reproducir la situación comunicativa que se da cuando se recibe

o se ve una postal, en la que tendemos a mirar primero la fotografía (que es la razón de ser de mandar postales, al fin y al cabo, y no una carta), en la propia lectura del libro, de tal manera que se establece una ceremonia lectora distinta de la que se da en un libro de poemas convencional, como hemos explicado, más cercana a la contemplación de una postal que a la recepción literaria convencional y más extendida. Así, mediante esta secuencia invertida en la que se prima en cierto modo la ilustración sobre el texto se insiste claramente sobre la condición material del libro y sobre su propia disolución.

Porque *Postales para un año* es un libro y no es un libro al mismo tiempo. Permite ser leído como libro en una primera aproximación, pero su propia condición material da la posibilidad de deshacer dicha condición y transformarlo en aquello que anuncia ya el título desde el principio: en postales para un año. Esto es posible porque cada una de las imágenes del libro está troquelada de tal manera que es posible su separación del cuerpo del libro para que se convierta en una postal propiamente dicha. Además, detrás de las ilustraciones no solo encontramos el texto del poema, sino también las rayas propias para escribir la dirección que hay en las postales reales y un sello que replica la imagen del dorso. Nada impide, desde luego, usar esta postal exenta como postal real, escribir en ella, poner una dirección, pegar un sello de verdad sobre el simulado y mandarlo por correo. Por ello, la condición de postales para un año de este libro no es un simulacro, sino una circunstancia real, de tal manera que el libro alcanza lo que podríamos llamar metalepsis matérica, en la medida en que la metalepsis supone una ruptura de niveles y de la distinción convencional entre ficción y realidad (Genette, 1983 y 2004; Limoges, 2012; McHale, 1987; Pethö, 2010; Pier y Schaeffer, 2005; Wagner, 2002) y aquí dicha ruptura se produce por la vía de la conversión del libro en un objeto exento, independiente y que se corresponde con la propia función anunciada en el título.

En definitiva, *Postales para un año* es una obra que desautomatiza las convenciones del repertorio poético infantil sobre todo en el nivel objetual y matérico, dado que, por un lado, propone una ceremonia de lectura diferente al invertir el orden tradicional entre las ilustraciones y el texto que suele aparecer en los poemarios para niños y, por otro lado, porque como obra impresa trasciende su propia dimensión libresca al ofrecer la posibilidad de convertirse en un objeto exento, en postales reales, aunque eso suponga la desaparición de la propia obra como libro propiamente dicho.

3. Conclusiones

Toda obra literaria se inscribe desde el momento que nace dentro de los límites impuestos por una serie de normas genéricas y generalmente consensuadas por la institución a las que Even-Zohar (1990) llama repertorio. Por lo tanto, cualquier publicación inaugura al darse a conocer un espacio de aceptación o de puesta en entredicho de dichas normas, de tal manera que el público lector, especializado o no, accede a ella aportando una serie de expectativas que se pueden ver confirmadas o quebradas según el grado de innovación que proponga dicha obra respecto al repertorio establecido. Todo esto es especialmente cierto en un género como la poesía infantil, que ha sido muy conservador a lo largo de los años y que tiende al estancamiento y a la poca innovación. Sin embargo, cada vez son más las obras que inauguran un espacio innovador y original respecto al repertorio poético infantil, que tienden a la estabilidad y el continuismo, y que proponen soluciones más audaces en lo textual, lo visual y lo objetual. Por ello, a la hora de valorar ciertas obras poéticas infantiles, y, sobre todo aquellas que tienen un componente matérico y objetual muy destacado, hay que tener en cuenta si se produce dicha desautomatización en los tres niveles que confluyen en la creación del significado: textual, visual y objetual.

En el caso de *Postales para un año*, que es sin duda alguna una obra literaria que obedece a estas características, la desautomatización respecto al repertorio no es igual en los tres niveles, aunque sí se puede decir que es existente en todos los casos.

Desde el punto de vista textual, la obra entronca con esa tímida tendencia a la innovación que caracteriza a la poesía infantil más reciente y que aboga por un enfoque más lírico y menos lúdico y por una decidida ignorancia de los recursos más ligados a la poesía popular, aunque sin dejar por ello de valerse de rasgos muy destacados del repertorio poético infantil, como la unidad temática de todo el libro. Sin embargo, dentro de dicha tendencia la obra no resulta excesivamente original o desautomatiza el repertorio.

Desde el punto de vista visual, se puede considerar *Postales para un año* como un álbum-poemario en líneas generales, pues, pese a que se dan soluciones diversas en lo que atañe a la relación entre texto e ilustración, las ilustraciones suelen ensanchar y trascender el significado literal de los versos, que al ser

tan breves y concentrados dejan mucho margen para la interpretación. No obstante, ninguna de las soluciones propuestas es excesivamente rompedora con las convenciones del género y las reglas del repertorio, por lo que también en este caso la desautomatización respecto a este es relativa.

Es, por lo tanto, en el nivel objetual donde *Postales para un año* alcanza su nivel de desautomatización mayor, y lo hace además en un doble sentido. Por un lado, porque propone una ceremonia de lectura distinta a la que se da en otras obras poéticas, al invertir el orden de aparición del texto e ilustración y romper con ello la unidad secuencial de la doble página propia de ellas. Y, por otro lado, porque al ofrecer la posibilidad de separar las postales del propio libro y convertirlas así en postales propiamente dichas, cumpliendo su función como objeto, lleva el libro más allá de la lectura y le concede una trascendencia objetual de tipo metaléptica.

Referencias bibliográficas

- ARIZPE, E. & STYLES, M. (2004). *Lectura de imágenes: los niños interpretan textos visuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BADER, B. (1976). *American Picturebooks from Noah's Ark to the Best Within*. Nueva York: McMillan.
- BAJOUR, C. (2013). Nadar en aguas inquietas: una aproximación a la poesía infantil de hoy. *Imaginaría*, 332. Recuperado de <http://imaginaria.com.ar/2013/09/nadar-en-aguas-inquietas-una-aproximacion-a-la-poesia-infantil-de-hoy/>.
- BERNARDI, M. (2012). Poesía y teatro. Voces marginales en la marginalidad de la literatura infantil, *Allucenas*, 25: 177-206.
- BERNARDI, M. (2011). Zona outsider nella marginalità della Grande Esclusa. Poesia, inaspettatamente fiaba, romanzo di formazione. En E. BESEGGHI y G. GRILLI (eds.). *La letteratura invisibile* (pp. 87-115). Roma: Carocci.
- BOERO, P. (1999). *Alla frontiera. Momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Trieste: Einaudi Ragazzi.
- BOSCH, E. (2007). Hacia una definición de álbum. *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y juvenil (AILIJ)*, 5: 25-46.
- CAMBI, F. (1996). La parola incantata. Poesia per bambini: quale, come perché. En F. Cambi; G. Cives. *Il bambino e la lettura. Testi scolastici e libri per l'infanzia*. (pp. 197-225). Pisa: ETS.

- CERRILLO, P.C. & SÁNCHEZ-ORTIZ, C. (2015). La poesía y el teatro infantiles. En J. MATA; P. NÚÑEZ; J. RIENDA (dds.). *Didáctica de la lengua y la literatura* (pp. 227-251). Madrid: Pirámide.
- COHN LIVINGSTON, M. (1983). Some Afterthoughts on Poetry, Verse, and Criticism. En R. BATOR (ed.). *Signposts to Criticism of Children's Literature* (pp. 211-218). Chicago: ALA.
- DÍAZ ARMAS, J. (2009). La poesía infantil en el siglo XXI en el ámbito hispano. En B.-A. ROIG; I. SOTO; M. NEIRA (coords.). *A poesía infantil no século XXI* (pp. 35-56). Vigo: Xerais.
- DURAN, T. (2009). *Álbumes y otras lecturas*. Barcelona: Octaedro.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990). Polysystemic Theory. *Polysystemic Studies. Poetics Today*, 11 (1): 9-26.
- FLOR ADA, J. (1990). La poesía infantil en Hispanoamérica. En P. C. CERRILLO; J. GARCÍA PADRINO. *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación* (pp. 87-118). Cuenca: UCLM.
- GARCÍA PADRINO, J. (1990). La poesía infantil en la España actual. En P. C. CERRILLO; J. GARCÍA PADRINO. *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación* (65-86). Cuenca: UCLM.
- GARCÍA PADRINO, J. (2004). *Formas y colores. La ilustración infantil en España*. Cuenca: UCLM.
- GENETTE, G. (2004). *Métalepse*. París: Seuil.
- GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- HUNT, P. (2012). Confronting the Snark: The Non-Theorie of Children's Poetry. En M. Styles; L. Joy; D. Whitley. *Poetry and Childhood* (pp. 17-26). Stoke on Trent / Sterling: Trentham Books.
- LEPRI, C. (2015). *Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi*. Pisa: Pacini Editore.
- LEWIS, D. (2001). *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*. Abingdon: Routledge.
- LEWIS, N. (1983). Verses for the Young. En R. BATOR (ed.). *Signposts to Criticism of Children's Literature* (pp. 194-198). Chicago: ALA.
- LIMOGES, J. (2012). La métalepse au cinema. *Cinergie*, 1: 126-143.
- LOMBAS MARTÍNEZ, M. E. (2009). *La poesía para niños en el siglo XX*. León: Universidad de León.
- LLUCH, G. & VALRIU, C. (2013). *La literatura per a infants i joves en català, Anàlisi, gèneres i història*. Alzira: Bromera / Institut Universitari de Filologia Valenciana.
- MCHALE, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Meuthen.
- MILLS, H. H. (1983). How to Tell a Sheep from a Goat – and Why it Matters. En R. Bator (ed.). *Signposts to Criticism of Children's Literature* (pp. 200-210). Chicago: ALA.
- MORENO FERNÁNDEZ, J. (2007). *Últimos poemas para primeros lectores*. Almería: Instituto de estudios almerienses.

- MUNITA, F. (2013). El niño dibujado en el verso: aproximaciones a la nueva poesía infantil en lengua española”. *AILIJ*, 11: 105-118.
- MURCIANO, C. (1990). Hacia una poesía infantil diferente. En P. C. CERRILLO; J. GARCÍA PADRINO. *Poesía infantil. Teoría, crítica e investigación* (pp. 153-156). Cuenca: UCLM.
- NEIRA-PIÑEIRO, M.R. (2012). Poesía e imáxenes: una nueva modalidade de álbum ilustrado. *Lenguaje y Textos*, 35: 131-8. Recuperado de http://www.sedll.org/sites/default/files/journal/poesia_e_imagenes_una_nueva_modalidad_de_album_ilustrado_neira_maa_del_r.pdf
- NEIRA-PIÑEIRO, M. R. (2013). Can Images Transform a Poem? When I Heard the Learn'd Astronomer: An Example of a Poetry Picturebook. *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 19 (1): 14-32. doi: <http://doi.org/10.1080/13614541.2013.751290>
- NEIRA-PIÑEIRO, M. R. (2016). Children as Implied Readers in Poetry Picturebooks: The Adaptation of Adult Poetry for Young Readers. *International Research in Children's Literature*, 9 (1): 1-19. doi: <http://doi.org/10.3366/ircl.2016.0179>
- NEIRA-PIÑEIRO, M. R. (2018). Posibilidades de secuenciación de las imágenes en el álbum ilustrado lírico. *Ocnos*, 17 (1): 55-67. doi: http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2018.17.1.1527
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Nueva York: Garland.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2000). The Dynamics of Picturebook Communication. *Children's literature in Education*, 31 (4): 225-239. doi: <http://doi.org/10.1023/A:1026426902123>
- NODELMAN, P. (1988). *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*, Athens (Georgia): University of Georgia Press.
- PASCUAL, I. (2017). *Versos con faldas. Poetas españolas para la infancia y la juventud (2000-2015)*. Madrid: UNED.
- PETHÖ, Á. (2010). Intermediality as Metalepsis in the “Cinécriture” of Agnès Varda. *Acta Univ. Sapientiae, Movie and Media Studies*, 3: 69-94.
- PIER, J. & SHAEFFER, J. (ed.). (2005). *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- PRATS, M. (1994). Notes sobre la poesia per a infants. *Tèmps d'Educació*, 12: 127-141.
- PRATS, M. (2009). La poesia per a infants. Estat de la qüestió en llengua catalana. *Caplletra*, 46: 149-182.
- QUARENGHI, G. y CASTAGNOLI, A. (2017). *Postales para un año*. Barcelona: A Buen Paso.
- RAMOS, A. M (2014). Ilustrar poesía para a infancia: entre as rimas cromáticas e as metáforas visuais, *Ocnos*, 11: 113-130. doi: http://doi.org/10.18239/ocnos_2014.11.06
- ROIG RECHOU, B., NEIRA RODRÍGUEZ, M. & AGRELO COSTAS, E. (2009). A poesía infantil no século XXI en Galicia. En B. ROIG; I. SOTO; M. NEIRA (coords.). *A poesía infantil no século XXI* (pp. 77-110). Vigo: Xerais.

- SALISBURY, M. & STYLES, M. (2012). *Children's picturebooks: The art of visual storytelling*. Londres: Laurence King.
- SENÍ, J. (2014). El álbum ilustrado como agente de educación artístico-literaria y de género: El caso de *Mamá*, de Mariana Ruíz Johnson. *Dossiers feministes*, 19: 115-133. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/1485>
- SILVA, S. R. (2010). Ilustração e Poesia: Para uma Definição/Caracterização do Álbum Poético para a Infancia. En S. R. SILVA (ed.). *Entre textos. Perspectivas sobre literatura para a infância e juventude* (pp. 273-84). Oporto: Tropelias & Companhia.
- SIPE, L. R. (1998). How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. *Children's Literature in Education*, 29: 97-108. Recuperado de <https://link.springer.com/content/pdf/10.1023/A:1022459009182.pdf>
- SLOAN, G. (2001). Is This Poetry?, *Children's Literature in Education*, 32 (1): 45-56.
- SOTOMAYOR, M.V. (2002). Poesía infantil española de los últimos 20 años, *Lazarillo*, 8: 8-22.
- STYLES, M. (2012). Introduction: Talking the Long View – the State of Children's Poetry Today. En M. STYLES; L. JOY; D. WHITLEY. *Poetry and Childhood (XI-XVI)*. Stoke on Trent / Sterling: Trentham Books.
- STYLES, M. (1996). Poetry for Children. En P. Hunt. *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 190-205). Oxford: Routledge.
- TABERNERO, R. (2005). *Nuevas y viejas formas de contar: el discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- VALRIU, C. (2009). La poesía infantil en el siglo XXI (2000-2008) en lengua catalana. En B. ROIG; I. SOTO; M. NEIRA (coords.). *A poesia infantil no século XXI* (pp. 57-76). Vigo: Xerais.
- VAN-DER-LINDEN, S. (2006). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L'Atelier du Poisson Soluble.
- VAN-DER-LINDEN, S. (2013). *Álbum(es)*. Barcelona: Ekaré.
- WAGNER, F. (2002). Glissement et déphasages. Notes sur la métalepse narrative. *Poétique*, 130: 235-253.
- ZAPARAÍN, F. & GONZÁLEZ, L.D. (2010). *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura*. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid.





Do livro-objeto de Manuela Bacelar: o caso de *Bublina e as cores*

CARINA RODRIGUES

Universidade do Minho

1. O livro-objeto: de artefacto a O/L/NI

Combinando imagens, textos, matérias e volumes, situando-se num limbo entre o livro de artista e o livro-brinquedo (ou livro-jogo), entre o artefacto e o objeto lúdico, o livro-objeto revela-se cada vez mais difícil de delimitar. Frequentemente construído sob a engenharia de papel, as suas produções relevam de objetos visuais que funcionam e cujo sentido oculto apenas se descobre mediante a sua manipulação e a necessidade de agarrar, puxar, rodar, abrir ou desdobrar, constituindo a sua essência muitos dos seus peritextos (Nikolajeva & Scott, 2001; Van der Linden, 2013; Chassagnol, 2014). Dando-se a ver, a tocar e a ler – mesmo que, em muitos casos, se isente de texto ou de uma narrativa –, ele é obra, simultaneamente, plástica, gráfica e literária (Brévar, 2015). Daí também que esta categoria híbrida de “objetos literários não identificados” (Chassagnol, 2014), na realidade inscrita numa “tradition pérenne du livre pour l’enfance qui a toujours, justement, interrogé les marges et les frontières de l’objet” (Boulaire, 2012: 86), tenha estado, por muito tempo, afastada da esfera académico-científica e dos estudos literários.

Se é atualmente inquestionável o seu sucesso, a emergência destes livros, na verdade, não constitui um fenómeno recente. Inicialmente destinados a fins científicos ou até divinatórios, é no século XIII que se encontram os primeiros exemplares. Mais tarde, associado a estratégias comerciais de captação de um novo público-leitor, invadem o mercado emergente da literatura infantojuvenil do século XIX, onde, confrontada com novas técnicas de produção, ligadas em parte à revolução industrial, a edição explora a ilusão ótica do movimento,

inspirada, nomeadamente, no praxinoscópio ou no diorama (Chassagnol, 2014). A partir dos anos 80 do século XX, com particular evidência na segunda década do século XXI, associado ao surgimento de novas formas de leitura (incluindo o lançamento, em 2010, do primeiro *iPad*), depois de um período de profundas perturbações, o livro moderno volta a apoiar-se no plano mecânico para resistir aos sucessivos ecos que se fazem ouvir acerca do seu fim. É aí então, como se encontrando na animação um sistema de sobrevivência ou se convertendo o transbordamento no espaço de dinamismo do livro-objeto, que ele se apropria das recentes tecnologias da imagem e se presta às mais excêntricas estruturas.

Alvo de um interesse crescente em diversos âmbitos (do didático, psicológico, sociológico ou literário às artes plásticas e ao *design*) – como corroboram, aliás, as reflexões compiladas em *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*, volume monográfico organizado, em 2017, por Ana Margarida Ramos e inteiramente dedicado ao estudo deste segmento editorial –, a multiplicidade das suas propostas, cada vez mais arrojadas e originais, tem limitado a sua classificação e análises teóricas mais globalizantes, registando-se, sobretudo, reflexões em torno de tipologias específicas, com destaque, pela sua atemporalidade – e, até, pelo caráter mais abrangente que vem, não raramente, assumindo (Chassagnol, 2014) –, no formato *pop-up*. Valorizando a centralidade da imagem e a dimensão material da publicação (Salisbury, 2005; Kümmerling-Meibauer, 2015), enquanto objeto concreto, interativo e/ou tridimensional, agrupam-se ainda, neste universo crítico, outras abordagens comuns aos formatos *pull-the-tab* e *lift-the-flap*, com abas ou janelas, aos livros às tiras ou *mix-and-match*, aos livros perfurados e recortados, aos livros-fantoches, livros-carrossel, livros-acordeão, -teatro ou -televisão, entre vários outros, fazendo sobressair como referentes incontornáveis os trabalhos de criadores (artistas plásticos, grafistas ou *designers*), como Bruno Munari (1907-1998), Květa Pacovská (1928), Katsumi Komagata (1953), David A. Carter (1957), Hervé Tullet (1958), Marion Bataille (1963), Lucy Cousins (1964), Robert Sabuda (1965) ou ainda, mais recentemente, Anouck Boisrobert & Louis Rigaud (1985), apenas para citar alguns exemplos.

Complexificando a sua definição e catalogação, o polimorfismo e hibridismo formal que caracterizam estes livros, construídos com a finalidade de, ao mesmo tempo, estimular a curiosidade infantil e induzir um comportamento leitor (Perrot,

1999), têm fragilizado as suas fronteiras com o livro de artista (Brévert, 2015), o livro-animado ou interativo e o próprio livro-álbum (Van der Linden, 2012), obrigando a uma necessária reconfiguração do conceito de livro – e até das relações que estipulam com o leitor (Morlot, 2014). Não raras vezes, aliás, as estruturas que estes livros adotam descobrem-se como verdadeiros terrenos de aventura, convidando a criança a imergir no seu universo e a instalar-se nele fisicamente (Foulquier, 2012). Esta é justamente uma das propostas que alguns volumes inseríveis na categoria do livro de atividades, como os livros para colorir, por exemplo, nos parecem dirigir aos mais novos leitores, como pretendemos, de seguida, ilustrar.

2. De livro de artista a livro-objeto: a propósito do livro de atividades

Dispensada da tridimensionalidade e dos mecanismos gráficos que mais habitualmente se mobilizam no livro-objeto, interessa-nos, pois, para este estudo, uma tipologia, não totalmente arredada e possivelmente incluída numa categoria mais lata, senão simultânea/autónoma, cujos formato e potencialidades não deixam de comprovar muito do que anteriormente se expôs. Referimo-nos, concretamente, ao “livro de atividades”,¹ por sua vez, distinto do também conhecido “caderno de atividades”, de caráter mais didático e quiçá mais ajustado à aceção de Sophie Van der Linden (2007), que o define, sucintamente, como um tipo de suporte destinado à realização de atividades manuais, de pintura, recorte, colagem, entre outras.

Na verdade, o segmento que nos ocupa vem, quase sempre, acompanhado de um enunciado verbal, seja ele de caráter narrativo ou não, que, caracterizando-se ainda por interagir e dirigir-se explicitamente ao leitor, convida à sua participação ativa, numa construção, muitas vezes, próxima da metaficcional. Quebrando os limites do livro – e em muitos casos, os da própria ficção –, não deixa de se oferecer como um objeto iniciático à arte da leitura (Morlot, 2014), onde escrever, desenhar e colorir significam, literalmente, transferir-se para o papel e deixar nele a marca da sua corporeidade (Foulquier, 2012). Talvez se

1 Ressalvamos, aqui, a necessidade de distinguir ambos formatos, por variarem concetual e estruturalmente, em resultado das suas finalidades, atribuindo-se ao caderno de atividades um cunho puramente lúdico e/ou didático.

possa mesmo equacionar que, à semelhança do que a investigadora francesa veio, mais recentemente, constatando com o livro-álbum, “Il ne présente pas de forme traditionnelle ou régulière et la diversité de ses réalisations paraît infinie. Car les créateurs interrogent fréquemment le support même pour le faire converger vers leur projet narratif” (Van der Linden, 2012: 105).

Vocacionados para o desenvolvimento do potencial imaginativo infantil, os livros de atividades valem-se ainda, com frequência, e como adiante procuraremos exemplificar, de elementos como o humor, estimulando a criança, não só no uso original da cor, por exemplo, como num pensamento criativo que lhe permita responder aos desafios que, a cada virar de página, lhe vão sendo colocados. A própria ludicidade que se esconde por trás do caráter manipulativo e interativo do livro, e que supõe do leitor que “co-labor[e] com o discurso de uma maneira física, para além de intelectual” (Tabernerero, 2017: 186), sobrepondo ambos planos real e ficcional, revela prever a utilização de outras estratégias de âmbito transtextual/hipertextual, como a metalepse (Genette, 2004). Como sublinha Rosa Tabernerero, esta é, aliás, “a estratégia metafictional que define a proposta discursiva de todas as obras que potenciam a vertente material do livro na criação de sentidos” (2017: 186). O ilustrador francês Hervé Tullet, igualmente conhecido pelos seus livros de colorir, tão admiráveis quanto fascinantes, demonstra claramente possuir a ambição do livro total e interrogado em todas as suas possibilidades como resposta a esse mesmo propósito lúdico junto do leitor. Seduzindo-o e arrastando-o para os seus universos plásticos e ficcionais, por via de diálogos vivos e de jogos extraordinariamente cúmplices, converte as suas criações em autênticos espaços fecundos entre o artista e a criança.

À semelhança do que se vem observando com outros formatos da literatura de potencial receção infantil, o livro-objeto tem gozado de diferentes tipos de contribuição – ora por parte de um único autor ou de uma dupla de autores, ora por via da autoria masculina, feminina ou mista –, que apelam a uma nova estética e à criação de uma nova relação entre texto e imagem. Uma realidade que tem estimulado, conseqüentemente, novas abordagens em torno da sua análise, incluindo perspectivas filiadas nos estudos de género, e que, ponderadas no âmbito temático que aqui hoje nos reúne, requerem também da nossa parte interesse e atenção.

Influenciada pelos movimentos de vanguarda que se firmaram nos princípios do século XX, rompendo com a tradição cultural do século XIX, a mulher veio,

pois, evidenciando-se no seio da criação artística – e das estruturas plástico-literárias em apreço, tão particularmente, enquanto artefactos e obras alvo de destacado investimento aos níveis pictural e material –, logrando ultrapassar as práticas tradicionais da ilustração. Foram eles, entre vários outros, os casos de Květa Pacovská, Marion Bataille ou Lucy Cousins. Tendencialmente distintas das propostas “masculinas” (*e.g.*, ao nível da trama, da instância narrativa, da escolha de temas ou personagens), em resultado, entre outras, de questões socio-históricas, culturais e ideológicas que ampararam a edição feminina (e isto, desde a literatura institucionalizada), com idênticas responsabilidades nas alterações observadas pela ilustração; segundo são autoras dos textos, das imagens e/ou da maquetização, as suas propostas, em qualquer caso, descobrem-se como verdadeiros espaços de inovação e experimentação. Além disso, não podemos sonegar o papel secundário ou de menoridade que, durante tanto tempo, se viu atribuído ao ramo da ilustração em face das chamadas artes maiores, bem como da sua conseqüente conquista de um estatuto próprio no campo das artes visuais. Um contexto que explicará também o surgimento de tais obras, tantas vezes entendidas como “histórias de vida no feminino, que se imbricam e confrontam com as especificidades da História do país, acompanhando, revoltando-se ou apoiando mas, inevitavelmente, confrontando-se com as suas profundas clivagens na vida social, política e cultural” (Silva, 2011: 13).

É desse mesmo contexto que desponta a obra de Manuela Bacelar (Coimbra, 1943-).² A artista plástica, formada em Praga pela Escola Superior de Artes Aplicadas, que, na aurora dos anos 70 do século XX, primeiro integrou a lista dos ilustradores portugueses com formação, foi também quem, no contexto luso, primeiro se dedicou, em exclusividade, à atividade da ilustração, assumindo-se como umas das vozes precursoras e mais emblemáticas na criação, em autoria única, de livros-álbum em Portugal. A comprová-lo, recordem-se os volumes da coleção “Tobias”, editados em finais dos anos 80, com a chancela da Porto Editora, que, além de testemunharem uma inovadora e cúmplice interação entre texto e imagens, recorrem a uma variedade de técnicas narratológicas ou retórico-estilísticas complexas – e, até então, pouco experimentadas nas obras literárias dirigidas ao público mais novo –, constituindo um marco na história da ilustração para a infância em Portugal e na história do livro-álbum, em particular.

2 Sobre o percurso artístico de Manuela Bacelar, leia-se a entrevista publicada em Rodrigues (2013b). *Vide*, ainda, Rodrigues (2013a).

3. *Bublina e as cores*, de Manuela Bacelar: sentidos e potencialidades

Fazendo da ilustração o seu projeto artístico, que assume sem preconceitos, mas antes com a firmeza e a segurança que, a par de outras incursões na ilustração de manuais escolares e na ilustração para adultos, por exemplo, lhe valeram a assinatura dos projetos visuais de mais de 50 títulos destinados à infância, além da sua colaboração com escritores renomados da literatura infantojuvenil, como Agustina Bessa-Luís, António Torrado, Ilse Losa, Manuel António Pina ou Matilde Rosa Araújo, entre muitos outros, Manuela Bacelar tem visto o seu trabalho ser reconhecido internacionalmente, ocupando uma posição de relevo no rol dos melhores ilustradores portugueses (Silva, 2011) e oferecendo ao público infantil uma obra multifacetada e inequivocamente notável. Nos alvares da década de 90, numa altura em que a edição se notava pouco receptiva à publicação de livros para tão novos leitores, a premiada artista plástica tira pleno partido das suas potencialidades e arrisca estrear-se na escrita e na ilustração de um segmento inovador no universo editorial nacional, evidenciando-se, na senda das propostas seminais de Leonor Praça e Maria Keil, como a principal responsável pela verdadeira introdução e consolidação do livro-álbum em Portugal (Rodrigues, 2013).

Autora de obras como *O Dinossauro* (1990), *O Meu Avô* (1990), *Bernardino* (2005), *Sebastião* (2004) (volume quase exclusivamente compostos por imagens) ou *O Livro do Pedro* (2008), vindos a lume pelas Edições Afrontamento, Manuela Bacelar ousou, igualmente, experimentar-se na edição de outros formatos arrojados e interativos, com os títulos *Tobias às fatias* (1990), o quinto volume da coleção “Tobias” e, possivelmente, o primeiro de autoria portuguesa construído sob a técnica do



Figura 1. Capa de *Bublina e as cores*.

livro às tiras ou *mix-and-match*,³ e *Bublina e as cores* (1996), o livro de atividades que escolhemos trazer, hoje, para o debate.

Trazida a público em 1996, com o selo da Desabrochar, a série “Bublina” nasce, conforme se pode ler no peritexto editorial, com o fito de “ensina[r] e simultaneamente estimula[r] na criança as suas potencialidades de imaginação e criatividade, permitindo-lhe exercitar de forma agradável as suas capacidades” (Bacelar, 1996b: s/p). Protagonizada por uma pequena bruxa que empresta nome ao título, esta coleção, iniciada com o livro-álbum *Era uma vez a Bublina* e o livro de atividades *Bublina e as cores*, e que, pese embora a sua qualidade, fruto da falta de interesse e de uma má distribuição por parte da casa editorial responsável, não logrou continuidade, propusera-se, em cada título, explorar conceitos vários (*e.g.*, as cores, as formas, os números, os opostos), associando ao livro de atividades a edição simultânea de um “livro de imagens” (Bacelar, 1996b: s/p) – ou, como em outro contexto classificámos (Rodrigues, 2013a), de um livro-álbum narrativo –, com idênticos temas, formato e características gráficas.

Prezando a essência da forma e a interatividade com o leitor, o livro de atividades em destaque ostenta uma dupla composição que faz alternar uma história, narrada nas páginas da esquerda, com um conjunto de atividades, dispostas nas da direita, e para as quais o leitor é incentivado a utilizar técnicas e materiais diferenciados. Um aspeto que define, aliás, o método de ilustrar da autora, enraizado no experimentalismo e aberto ao improvisado (Silva, 2011) – e, desde logo, sugerido pelas coloridas e expressivas imagens do livro, que combinam a aguarela, o desenho e a colagem. A partir da breve e singela história que a bruxa Bublina conta ao seu Gato Gráfiko, o leitor descobre as cores, imaginando e corporizando, através dos exercícios propostos, as que resultam das suas misturas. Participante ativo de um processo (quase) metacriativo, por via da manipulação física e do preenchimento de elementos visuais que ajudam a enformar o volume, o leitor, convertido em cocriador de sentidos, é levado, a cada virar de página, a completar as ilustrações em falta e a apropriar-se do registo plástico de Manuela Bacelar, conferindo-lhes forma e cor.

3 Muito embora existissem já, por esses anos, algumas publicações de autoria estrangeira, com as quais os leitores portugueses tivessem tido a possibilidade de contactar. Para uma leitura mais detalhada desta categoria editorial e do referido volume de Manuela Bacelar, *vide* Rodrigues (2017).

As diferentes propostas experimentadas ao nível da *mise en page* e da colocação do texto na página permitem também tirar maior partido da relação formal e/ou de sentido entre a mancha gráfica e a ilustração, relevando ambas de uma “existência integrada” – como se numa “técnica mista” (Silva, 2011: 369) ou num diálogo polissémico – e distanciando-se apenas mediante exigências gráficas e a intenção comunicativa e estética da autora.

Participando do universo semântico e da totalidade estética da publicação, intervêm ainda ativamente, neste processo, o formato e o *design*. Com efeito, a utilização de um cortante no topo do livro, espécie de semicircunferência (*idem*) cujo elemento visual que encerra se estende ao próprio miolo, não só tem implicações lúdicas e gráficas, afetando a configuração e materialidade do volume (gramagem aumentada do papel e da capa mole), como permite centralizar figuras e momentos-chave da diegese. Contribuindo também, deste modo, para um acréscimo da informação e o grau de cooperação interpretativa do leitor, as imagens apresentadas têm a particularidade de atrair o seu olhar, principalmente após a leitura do texto verbal, moderando o ritmo e a trajetória da leitura.

De cabelo comprido e vestidinho curto aos quadrados coloridos, Bublina é uma pequena bruxa, cujo ar simpático, ternurento e, até, caricatural, a distanciam da imagem maléfica a que surge tradicionalmente associada, iconicamente representada através do estereótipo da mulher feia, velha e assustadora, e com “indumentária específica, na qual predominam valores cromáticos e simbólicos associados à cor negra” (Azevedo, 2011: 14-15).



Figura 2. Pormenor da ilustração de *Era uma vez a Bublina*.

O livro-álbum inaugural da série é o que nos dá a conhecer esta divertida personagem infantil, que vive “com outras bruxas, com mágicos e alguns animais” (Bacelar, 1996a, s/p) e percorre lugares variados, montada no seu transporte preferido – uma vassoura voadora, com cabo de madeira e uma “escova” em forma de lua. Em *Era uma vez a Bublina*, a pequena protagonista, amante explícita da arte e dos livros, descobre o “País-das-Cores”, onde faz muitos desenhos e pinta o retrato do seu fiel companheiro, o Gato Gráfico. Curiosa, ingênua e distraída, envolve-se nas mais cómicas e absurdas situações – deitando-se, por exemplo, na sua “cama pintada de fresco” – brincando com elementos do universo mágico, que muito convêm ao leitor infantil, promovendo a sua adesão e imediata identificação.

Em ambos os volumes, na verdade, a desconstrução da personagem clássica, que resulta da exploração de elementos de comicidade, como o humor e o *nonsense*, sobretudo a cargo da componente visual, colabora, de forma muito fértil, na aproximação da narrativa e dos ambientes recriados ao universo lúdico do leitor.

Perfeitamente conotada com as modernas conceções da infância, que “desfazem a relação de medo pré-existente entre o leitor e a personagem” (Brito, 2017: 2), a pequena protagonista regressa, em *Bublina e as cores*, a um universo fantástico que suprime a maldade e onde a prática da magia, simbolicamente sugerida pela narrativa visual, confere animização às cores ficcionadas. Não raramente, aliás, a dimensão mágica de Bublina é também a que motiva a ação do leitor em face das atividades propostas. Ora situada (estrategicamente) no cortante do topo, ora incluída na imagem do miolo, a pequena bruxa, figurada em diferentes e divertidas ações, que, em jeito de narrativa paralela, complementam o discurso verbal, ampliando os seus sentidos, parece, pois, por momentos, através das suas habilidades sobrenaturais, orientar, senão *transformar*, subtil e simbolicamente, o leitor num coilustrador com responsabilidade na construção da mensagem.



Figura 3. Spreads de *Bublina e as cores*.

O próprio motivo da viagem para a descoberta da arte, que norteia tantas outras ações desenhadas por Manuela Bacelar⁴ e se descobre em *Era uma vez a Bublina*, perpassando a coleção homónima, ganha novos contornos no livro de atividades, implicando mais ativamente a criança-leitora na sua exploração e manipulação. À parte da sua dimensão educativa, que também subjaz ao próprio formato editorial apreciado, a recriação ficcional do tópico das cores e das suas potencialidades criativas e estéticas, servirá, desta feita, o desígnio de sensibilizar os leitores para o estímulo à criação artística, chamando à valorização da arte e da liberdade do ato criador. Dogma que sustenta o gesto artístico da autora e que, desde os livros da coleção “Tobias”, motivou, por exemplo, o recurso a formas metaléticas como a (auto-)ficcionalização de uma personagem-ilustradora – que, na verdade, não é mais do que um autorretrato da sua criadora –, para “afirmação da profissão” e “mostrar todo um leque de materiais e técnicas, pictóricas e narrativas, que uma coleção pode ter” (Rodrigues, 2013b: 178).



Figura 4. Pormenor da ilustração de *Este é o Tobias*.

Não podemos sonegar, além disso, que o próprio processo da auto-narração/ auto-ficção no feminino, legitimada pelas conquistas do movimento feminista e que rompeu com o silenciamento imposto à mulher durante décadas, compõe testemunhos e relatos de vida que, muito justamente, celebram a independência e a liberdade de criação.

A intertextualidade, enquanto estratégia de construção textual, e aqui entendida num diálogo de tipo homo-autoral, constitui, neste livro-objeto,

4 Vejam-se, por exemplo, os livros da coleção “Tobias” (Rodrigues, 2013a).

outra forma de aproximação do leitor à linguagem plástica de Manuela Bacelar. Ao percorrer as páginas de *Bublina e as cores*, facilmente se descobrem marcas autorreferenciais ao nível do discurso visual, como o habitual resgate de elementos da iconografia/arquitetura checa ou de outros mais pontualmente ligados aos seus cenários carnavalescos. Com idênticas potencialidades semânticas (e lúdicas), destaque-se ainda a *mise en abyme* visual que, obedecendo às regras do *trompe-l'oeil*, resulta da presença icônica de livros da coleção que o leitor tem em mãos e que, desafiando o seu olhar, estimula a sua curiosidade para a leitura da obra da criadora e, em última instância, para a leitura *tout court*.

4. Em conclusão

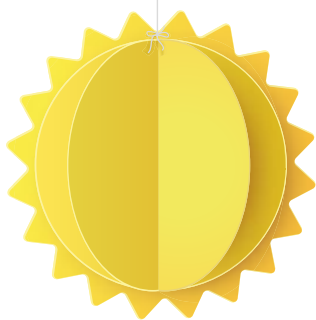
Este estudo, que não se pretende exaustivo, mas antes um ponto de partida para uma análise aprofundada do livro de atividades, incluído no universo mais lato do livro-objeto, vem, assim, demonstrar a diversidade de leituras que, em resultado das suas potencialidades narrativas e lúdico-manipulativas, este tipo de livro conduz. A leitura exemplificada a partir da proposta criativa de Manuela Bacelar, portadora de significado, enquanto objeto que resulta de uma reflexão partilhada – ou de uma cocriação – entre a autora (no caso) e o leitor, é dilucidativa da pertinência e do contributo deste(s) livro(s) numa iniciação artística e literária por parte dos seus destinatários preferenciais.

Reclamando uma interpretação dual (ou interpolada) de ambos os polos ficcional e criativo/experimental, a sua dinâmica de leitura, fragmentada e descontínua, estipula também necessariamente uma atenção mais demorada e ao ritmo de cada leitor, sem, por isso, inibir uma fruição total do (livro-)objeto e prevendo, em todo o caso, o auxílio do mediador-adulto.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, F. J. F. (2011). Da luta entre o bem e o mal, as crianças são sempre vencedoras. Em *Infância, Memória e Imaginário. Ensaios sobre Literatura Infantil e Juvenil*, ed. Fernando Azevedo (pp. 11-29). Braga: CIFPEC.
- BACELAR, M. (1996a). *Era uma vez a Bublina*, Porto: Desabrochar (Col. Bublina, 1).
- BACELAR, M. (1996b). *Bublina e as cores*, Porto: Desabrochar (Col. Bublina, 2).
- BOULAIRE, C. (2012). Faire bouger les lignes de l'album. *La Revue des livres pour enfants*, 264: 80-87.
- BRÉVART, L. (2015). Voir, toucher, lire... Le livre d'artiste dans les marges. *Bulletin des Bibliothèques de France*, 6: 58-66, Disponível em: <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2015-06-0058-007>>.
- BRITO, A. (2017). Representações de bruxa na literatura infantil contemporânea: a bruxa criança. Em *Anais do 7º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação / 4º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação* (pp. 1-17). Canoas: PPGEDU, Disponível em: <http://www.2017.sbece.com.br/resources/anais/7/1495662664_ARQUIVO_Representacoesdebruxanaliteraturainfantilcontemporanea_abruxacrianca.pdf>.
- CHASSAGNOL, A. (2014). Pop-up! L'esthétique du déploiement ou les débords du livre-objet. *Le français aujourd'hui*, «Les nouveaux livres-objets», 2014/3, 186: 22-33.
- FOULQUIER, F. (2012). *L'album, terrain d'aventure*. *La Revue des livres pour Enfants*, 264: 90-103.
- GENETTE, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (2015). From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millenium. *Word&Image*, 31(3): 249-264.
- MORLOT, P. (2014). Le livre-objet et l'émergence de l'enfant lecteur. *Le Français aujourd'hui*, 186: 105-113.
- NIKOLAJEVA, M. & SCOTT, C. (2001). *How Picturebooks Work*. Nova York: Garland.
- PERROT, J. (1999). *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. Paris: Electre-Éditions du Cercle de la Librairie.
- RAMOS, A. M. (ed.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- RODRIGUES, C. (2013a). *Palavras e imagens de mãos dadas. A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- RODRIGUES, C. (2013b). Encontro com Manuela Bacelar. Percurso e influências na criação de álbuns narrativos para a infância. Em M. M. M. T. SILVA & I. MOCIÑO (Coord.). *Literatura para a infância e juventude e Educação Literária* (pp. 167-180), Porto: Deriva.

- RODRIGUES, C. (2017). Do livro-álbum ao livro-brinquedo. *Tobias às fatias* e outros livros 'fatiados'. En A. M. RAMOS (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 71-83). Porto: Tropelias&Companhia.
- ROMANI, E. (2011). *Design do livro-objeto infantil*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUPS.
- SALISBURY, M. (2005). *Ilustración de libros infantiles. Cómo crear imágenes para su publicación*. Barcelona: Editorial Acanto.
- SCOTT, C. (2014). Artists' books, altered books and picturebooks. Em B. KÜMMERLING-MEIBAUER (Ed.). *Picturebooks: Representation and Narration* (pp. 37-52). New York: Routledge.
- SILVA, S. R. da (2011). *Entre Textos. Perspectivas sobre Literatura para a infância e juventude*. Porto: Tropelias & Companhia.
- TABERNERO-SALA, R. (2017). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. En A. M. RAMOS (org.). *Aproximações ao livro-objeto: Das potencialidades creativas às propostas de leitura* (pp. 181-199). Porto: Tropelias&Companhia.
- VAN DER LINDEN, S. (2007). *Lire l'album*. Le Puy-en-Velay: L'atelier du poisson soluble.
- VAN DER LINDEN, S. (2012). Toc ! Clap ! Clic ! Boum ! Wizz ! L'album illusioniste. *La Revue des Livres pour Enfants*, 264: 104-111.
- VAN DER LINDEN, S. (2013). *Album[s]*. Éditions De Facto/Actes Sud.



Las ilustraciones escultóricas de Kêta Pacovska

CARMEN FRANCO-VÁZQUEZ

ICE- Universidade de Santiago de Compostela

MARTA NEIRA-RODRÍGUEZ

ICE- Universidade de Santiago de Compostela

Quando era niña me preguntaba cómo era posible que la gente no supiera que cada día tiene su propio color y que puede cambiar dependiendo de las situaciones o de los sentimientos del momento.

Kvêta Pacovska
(Squilloni y Luciani, 2007: 50)

1. Introducción

La Historia del Arte —de marcado carácter etnocentrista y patriarcal— ha ignorado durante mucho tiempo a figuras femeninas cuyas creaciones artísticas se situaban al mismo nivel que las de sus análogos masculinos, tal como muestran muchos ejemplos de parejas de artistas en las que, hasta finales del siglo XX, cuando surgen movimientos reivindicativos, solamente era reconocida la figura masculina,¹ o hechos como que pintoras con obra vinculada al Impresionismo, Dadaísmo o Expresionismo nunca hayan tenido el reconocimiento de sus homólogos masculinos, pese a tener la misma categoría.²

1 Piénsese, por ejemplo, en Jackson Pollock y Lee Krasner, Mijail Larionov y Natalia Goncharova o Christo y Jeanne-Claude.

2 Caso de Mary Cassat, Berthe Morisot, Hannah Höch o Gabrielle Munster.

En una línea similar se sitúan las afirmaciones de Mayayo, para quien:

Basta examinar desde una perspectiva histórica el concepto de “genio” para darse cuenta de que se trata de una categoría cargada de contenidos de género o, dicho de otro modo, que en la cultura occidental la genialidad se ha visto tradicionalmente asociada a la masculinidad (Mayayo, 2003: 66).

Para nosotras es importante, como ha señalado Beatriz Porqueres (1998: 203), “dejar constancia de que las mujeres hemos tenido un pasado bastante menos miserable que el que la historia patriarcal nos adjudica”, pues, igual que esta investigadora, consideramos que “existen distintas formas de aproximarse al pasado, sin embargo, unas y otras parten del interés que para nosotras, mujeres actuales, tienen las obras de las que nos precedieron” (Porqueres, 1998: 202).

Esa forma de acercarse al mundo del arte puede parecer, a veces, exigente; sin embargo, nos parece necesaria, ya que permite visibilizar el nombre de artistas silenciadas, consciente o inconscientemente, como puede ser el de Kvêta Pacovska, una pintora, diseñadora gráfica e ilustradora checa que, en Europa, podría considerarse sinónimo de la íntima relación entre mujeres y libros pop-up.

Su condición de mujer unida a su condición de artista en un mundo tradicionalmente ocupado por hombres es, a nuestro juicio, razón suficiente para dedicarle a Pacovska este trabajo.

2. Aproximación a la vida y a la obra de Květa Pacovska

Nacida en la República Checa, concretamente en Praga, en 1928, Květa Pacovska demostró desde muy joven aptitudes para el dibujo, capacidades que la animaron a ingresar en la Escuela de Artes Aplicadas de su ciudad natal, donde fue alumna de uno de los baluartes del modernismo checo, el profesor Emil Filla (1882-1953), y en donde, a pesar de ver interrumpidos sus estudios por causa de la Segunda Guerra Mundial, consiguió graduarse a finales de los años cuarenta.

Pacovska, que ha declarado proceder de una familia de artistas (Stanton, 2007),³ ejerció como profesora en Berlín y en los años 50 se incorporó al mundo editorial para ilustrar cuentos de autores clásicos como los Hermanos Grimm y Hans Christian Andersen. No obstante, el mayor reconocimiento le llegó por las ilustraciones realizadas para la edición alemana de otra obra clásica,⁴ *Momo* (1973), de Michael Ende.

Después de haber ilustrado numerosos textos ajenos, comenzó a llevar a cabo sus propios proyectos, libros que, como ha señalado la artista “pueden ser percibidos con los cinco sentidos”, pues

Algunos se leen a través del tacto: uno puede sentir si la superficie de las páginas es lisa o rugosa y ello influye en sus pensamientos. También se puede entrar en un libro, si a uno le apetece. Y los que no deseen esforzarse mucho, pueden sólo ver las imágenes (Oybin, 2017: sp).

Fue, así, en los años noventa, cuando comenzó a publicar una serie de obras en la editorial Ravensburger, cuyos orígenes no auguraban el éxito que iban a tener con posterioridad. De hecho,

Tuve que esperar bastante tiempo antes de que se decidieran a hacerlo [publicar el primer libro]. Incluso el propio editor dijo que posiblemente iba a ser el primer y último libro que haríamos allí. Pero luego ocurrió el

3 Su padre era cantante de ópera y su madre profesora de Lengua Francesa, aunque para la autora su abuela fue la que la inició de pequeña en el trabajo “artístico” con el horneado de galletas y dulces navideños: “primeras esculturas” que “si no te gustaba el resultado te lo podías comer” (Stanton, 2007:9).

4 Para una definición del concepto “Clásico” en la Literatura Infantil y Juvenil pueden consultarse, entre otras aportaciones, Roig (2005) o Roig, Soto y Neira (2015).

milagro. Se vendió toda la edición y fue premiado en Alemania. Fue ese éxito lo que me permitió hacer más libros con esa editorial. Mi pequeño ‘proyecto’ trataba, en primer lugar, sobre los números y, en segundo, sobre los colores, las formas y el alfabeto; después también había un libro sobre cómo hacer un amigo de papel (Stanton, 2007: 10).

Se refería la autora a títulos como *Eins, fünf, viele* (Ravensburger Buchverlag, 1990); *Grün, rot, alle* (Ravensburger Buchverlag, 1992), *Rund und eckig* (Ravensburger Buchverlag, 1994) o *Alphabet* (Ravensburger Buchverlag, 1996). Paralelamente publicaba también *Der kleine Blumenkönig* (Neugebauer, 1991), animada por su editor y amigo Michael Neugebauer, “un libro más poético” (Stanton, 2007: 10). A estos títulos le siguieron otros muchos, así como numerosas traducciones a lenguas como el francés, el inglés o el español, por citar solo unos pocos ejemplos.

En España fueron publicados en los años noventa *Der kleine Blumenkönig* y *Mitternachtsspiel* (Neugebauer, 1992), con los títulos *El pequeño rey de las flores* (Kókinos, 1993) y *Teatro de Medianoche* (Montena, 1993), traducidos respectivamente por Esther Roerich-Rubio y Marta Bes Oliva. El primero de ellos se corresponde con un proyecto que rompe con lo que es habitual en la autora: empezar por las imágenes para después aproximarse a la historia. Así, *El pequeño rey de las flores* surgió de “una historia de mi infancia” (Stanton, 2007: 12), que luego formalizó; una historia, con un inicio y características de cuento clásico (“Érase una vez”; localización indeterminada etc.), protagonizada por un pequeño rey que descubre que lo que realmente necesita para ser feliz, además de los pequeños tulipanes que ha plantado y mimado hasta ver florecer, es una princesa. Un pequeño rey que pondrá todos sus esfuerzos para conseguir la felicidad que desea.

El segundo, *Teatro de medianoche*, supone un ejemplo de un uso inventivo y revolucionario de las técnicas de impresión y materiales, en el que

hay impresión en cuatricomía más colores directos, una portada troquelada, un protector de plástico transparente contra el polvo, páginas que se han cortado para formar un juego con las palabras, papel vegetal y un ‘cadáver exquisito’ con las páginas troqueladas para que los niños creen nuevos personajes; así como un marcapáginas troquelado con la cara de la luna, atado con una cuerda (Stanton, 2007: 12).

Ya en el siglo XXI Kvĕta Pacovska comienza a ser conocida en España gracias, fundamentalmente, al interés de la editorial Kókinos y Factoría K de Libros. Así, se han publicado en español *Alfabeto* (Barcelona Multimedia, 2004); *Hasta el Infinito* (Factoría K de Libros, 2008), a partir de *À l'infini* (Éditions du Panama, 2007), una nueva versión de su primer libro de alfabeto; *Caperucita Roja* (Kókinos, 2008), publicada en francés como *Le petit chaperon rouge* (Minedition, 2007); *Uno, cinco, muchos* (Kókinos, 2010), a partir de *Eins, fünf, viele; Colores, colores* (Kókinos, 2011), de *Grün, rot, alle; Cenicienta* (Kókinos, 2012), publicada en francés como *Cendrillon* (Minedition, 2010) o *La merienda* (Kókinos, 2012), publicada como *L'Invitation* (Les Grandes Personnes, 2012), traducidos, entre otros, por Miguel Ángel Mendo, Esther Rubio Muñoz o Pedro A. Almeida.

A estos títulos cabría sumar, sin traducción todavía al castellano, otros muchos, tales como *Rond carré* (Seuil Jeunesse, 1994); *Tour à tour* (Seuil Jeunesse, 1996), *Jamais deux sans trois* (Seuil Jeunesse, 1996), *Le Felu sans couleur* (Nord Sud, 1998), *Corne-rouge* (Seuil Jeunesse, 1999), *Ponctuation* (Seuil Jeunesse, 2004), *Commen je m'appelle* (Seuil Jeunesse, 2004), *Un Livre pour toi* (Seuil Jeunesse, 2004), *La Petite fille aux allumettes* (Nord Sud, 2005), *Françoise et le petit diable* (Les Grandes Personnes, 2014), *Après le Pont Noir* (Les Grandes Personnes, 2016), *Oiseaux* (Les Grandes Personnes, 2018), entre otros.

A pesar de lo comentado, su itinerario artístico no se reduce a la ilustración de literatura infantil, propia o ajena, faceta en la que ha sido galardonada con premios de reconocido prestigio en el mundo de la ilustración, tales como el premio al mejor libro del mundo, Goldene Letter, por el título *Papier Paradise* (1992), un homenaje al alemán Kurt Schwitters (1887-1948), considerado uno de los libros de artista más hermosos del siglo XX; el Premio Hans Christian Andersen de ilustración 1992; el Premio Especial de la Exposición de Bolonia 1988; el Premio Catalònia de Il·lustració 1988; el Pomme d'Or de la Bienal de Bratislava 1983; o el Premio Il·lustrador d'Or de la Associació Professional d'Il·lustradors de Catalunya. La escultura y la pintura son otras de las caras de esta poliédrica artista, que, como señaló el comisario del Museo Kampa de Praga Machalický (Citado en Oratorova, 2008),

Comenzó su carrera de artista con la pintura. Destacó por usar formas geométricas básicas y colores muy vivos. En los años 60 empezó a ocuparse también de la escultura. Últimamente, su creación tiende al minimalismo.

Sus exposiciones de escultura y pintura son conocidas, sobre todo, en Centroeuropa, aunque han recorrido el mundo entero gracias, fundamentalmente, al galerista Jorge Mara, quien después de ver sus dibujos en una muestra colectiva de libros en el Centro Pompidou, pensó que esa gran ilustradora tendría también obra pictórica, de manera que contactó con ella para, a posteriori, contribuir “a difundir su obra fuera de República Checa: llevé sus pinturas y sus dibujos a ferias como la de Chicago, Basilea, ARCO, FIAC y arteBA” (Oybin, 2017: sp).

Países europeos como Alemania, Bélgica, Francia, Grecia, Holanda, Inglaterra, Italia o, su país natal, la República Checa, a la par de otros no europeos, como Estados Unidos, Japón o Corea, han acogido sus esculturas y pinturas en diferentes galerías, museos e instituciones. Sin embargo, en los últimos años su obra no se expone en galerías comerciales, a excepción de la Galería Jorge Mara-La Ruche, propiedad de su descubridor, en donde Pacovska figura como una de las artistas de la galería con cincuenta obras, entre dibujos, óleos sobre papel y tela y una amplia selección de sus libros. La retrospectiva de esta artista “austera y tímida, casi patológicamente tímida y, al mismo tiempo, muy amable” (Oybin, 2017: sp), y que tuvo lugar en el Centre Pompidou de París en 2007 fue saludada como un acontecimiento por la crítica y el público.

Esta artista, que recibió en 1999 el doctorado honorario en diseño de la Universidad de Kingston, en Gran Bretaña, es una mujer de edad avanzada, pero que aún a día de hoy muestra gran vitalidad en su producción.

2.1. Características e influencias en la obra de Pacovska

Kvêta Pacovska concibe los libros como “una forma de expresión arquitectónica” (Stanton, 2007: 9), ya que para ella “la escultura está muy próxima a la idea del libro como un objeto artístico” (Squilloni y Luciani, 2007: 53). De esta manera, sus producciones se corresponden con pequeñas esculturas realizadas con papel, que le gusta que se tengan en pie. Estos objetos bellos que la artista crea se abren a las tres dimensiones utilizando recursos (estrategias tridimensionales) muy variados: troquelados, huecos, plegados, figuras articuladas, superposiciones, perforaciones, pestañas que se despliegan etc. y encajan perfectamente en el denominado “libro-brinquedo” (Navas, 2017: 26),

objeto capaz de convidar à livre manipulação, propondo uma estimulante desformalização do ato de ler assente em temáticas do interesse dos pré-leitores e em modos/gêneros textuais diversos, contribui para a adoção de atitudes e de disposições em relação à linguagem escrita que se constituem como precursoras da literacia.

Al considerar que sus libros son esculturas, objetos tridimensionales, KvĚta Pacovska utiliza todos los recursos de las técnicas *pop-up*.⁵



Figura 1. Plegados y pestañas. Ilustraciones de *Hasta el infinito* y *Colores, colores*.⁶

Su libro *Teatro de medianoche* (1993) está concebido como un *mix and match*,⁷ con las páginas cortadas horizontalmente para combinarlas entre sí, dando lugar a mezclas extrañas y divertidas. Este tipo de estructura permite, mediante un juego simple, la creación de múltiples imágenes.

Por su parte, *Un libre pour toi* (2005) y *Couleurs du jour* (2010) son dos obras concebidas como libros acordeones, que despliegan sus hojas en zig-zag, pero que también permiten el paso de sus páginas de dos en dos. Están editados en un papel grueso que facilita poner de pie el libro jugando con los pliegues; también posibilita crear formas serpenteadas. A su vez, algunas hojas están troqueladas formando huecos que añaden diferentes maneras de ver las composiciones.

5 Junto a los *pop-up*, también son “livros-brinquedo”, entre otros, los *pull-the-tab*, los “livros-concertina”, los libros “às tiras” o los *mix-and-match*, por poner algunos ejemplos (Navas, 2017).

6 Todas las imágenes son collages compositivos elaborados por las autoras.

7 Término inglés para designar los libros con franjas, también llamados arlequinados.

Otro mecanismo que encontramos en sus obras para hacer volúmenes son los plegados. De esta manera, mediante la disposición de imágenes dobladas y plegadas surge una forma tridimensional al abrir la página. Estas estructuras aparecen en *Flying* (1995), en *Hasta el infinito* (2008), en *Colores, colores* (2011) o en *Alphabet* (2013).

También es frecuente el uso de animaciones mediante pequeñas pestañas que hay que levantar, ruedas que giran mostrando colores diferentes o formas escondidas detrás de ventanas, como se ve en *Colores, colores* o en *El rey de las pequeñas flores* (2010).

En cuanto a los movimientos artísticos de referencia para esta ilustradora o las influencias en su obra, una cuidada revisión de los trabajos de esta creadora nos lleva a encajar su producción dentro de las corrientes de tipo constructivista. No obstante, una carrera tan dilatada en el tiempo refleja cambios de estilo en sus proyectos, de modo que hay guiños a otros artistas como a Paul Klee y a su ídolo confeso, Kurt Schwitters.

De su trabajo se podría decir que bebe de diferentes fuentes de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. De esta manera, una de las influencias más reconocibles en su trayectoria son las creaciones que surgen ligadas al constructivismo y al suprematismo. Es de suponer que, transcurriendo la mayor parte de su vida bajo el control político establecido por el bloque soviético, las influencias más intensas procediesen de fuentes eslavas.

Con relación al movimiento constructivista, conocido fundamentalmente por las figuras masculinas de Malévich (1879-1935), Tatlin (1885-1953), Rodchenko (1891-1956) o El Lissitsky (1890-1941), vamos a fijarnos en el epígrafe siguiente en las producciones de las artistas femeninas del movimiento, mucho menos conocidas no solo por la sociedad en general sino también por los estudiosos de arte, y a hacer una comparación entre las obras de algunas de estas pintoras constructivistas eslavas y las imágenes de los libros de esta autora.

2.2. Comparación entre imágenes de los libros de Kveta Pacovska y las obras de otras pintoras constructivistas eslavas

Liubov Popova (1889-1924), Alexandra Ekster (1889-1949), Olga Rozanova (1886-1918) y Várvara Stepanova (1894-1958) son algunos de los nombres de artistas constructivistas que quizás pudieron ser referentes esenciales de Kvêta en los momentos en los que esta artista se estaba formando; no se sabe con certeza. No obstante, lo que es evidente es que el movimiento constructivista de origen ruso (y estas artistas lo son) tuvo gran influencia en su obra.

Vamos a ofrecer un pequeño divertimento comparando las imágenes de algunas ilustraciones de Kvêta Pacovska con imágenes de las obras de estas creadoras eslavas. No se trata de hacer un estudio profundo sobre las relaciones icónicas que puedan existir entre estas artistas, sino que pretendemos poner de relieve que en el imaginario común de estas pintoras existían unos referentes ligados al constructivismo y al suprematismo.

Así, muchos de los fondos en las imágenes del libro sobre Caperucita Roja son composiciones de líneas en rojo y negro que tienen gran similitud con la obra de Liubov Popova, *Lineare Composition*, tanto por la elección de los dos colores sobre fondo blanco como por la disposición dinámica de las líneas oblicuas y por la alternancia de curvas y rectas. La semejanza resulta evidente, aunque en la obra de Popova la composición es totalmente abstracta y en las ilustraciones de Pacovska destacan las figuras esquemáticas del lobo, el cazador y la Caperucita.

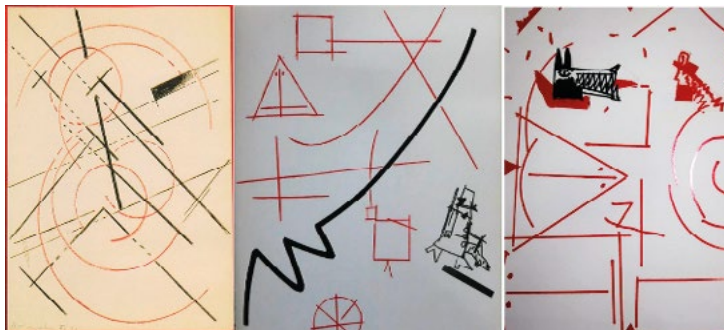


Figura 2. Lineare composition de Liubov Popova y dos imágenes de Caperucita roja de Kvêta Pacovska.

Otra artista con la que encontramos paralelismos es Alexandra Ekster, una artista rusa que en los años veinte estaba en contacto con los movimientos suprematista, cubista y futurista. En todas sus obras, ya se trate de pinturas o de diseño de escenarios o ilustraciones, realiza composiciones geométricas muy dinámicas, con fuertes contrastes. En la siguiente imagen podemos apreciar las similitudes de *Composition*, de Alexandra Ekster, con algunas composiciones de Kvêta para el libro *Hasta el infinito*. Se trata de formas planas que se superponen estableciendo unos fuertes contrastes entre ellas.



Figura 3. *Composition (1921)*, de Alexandra Ekster, y tres imágenes de *Hasta el infinito*, de Kveta Pacovska.

Con la artista Olga Rozanova comparte el tipo de abstracción y la pincelada a la hora de diseñar paisajes y ciudades, además de estar las dos situadas dentro de la corriente constructivista. Las composiciones de planos superpuestos son comunes a estas artistas y a otros pintores vinculados al suprematismo. No obstante, en el caso de los diseños urbanos identificamos una sincronía interesante. Podemos apreciarlo en estos dos detalles de sus obras:

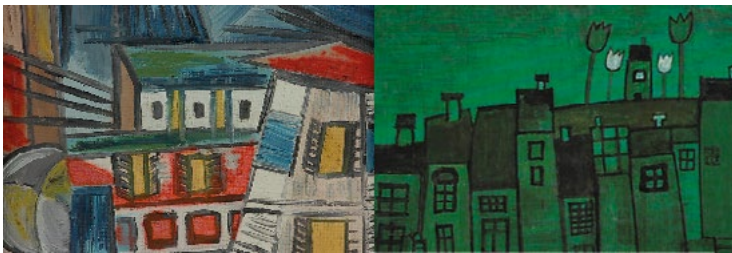


Figura 4. Detalle de Paisaje de ciudad abstracto, de Olga Rozanova, y detalle de la cubierta de *Das Tier mit den Funkelaugen [El animal con los ojos brillantes]*, de Kvêta Pacovska.

En el libro *Hodina Modrych Slonu [Hora del elefante azul]*, de Ota Hofman, que Kvêta ilustró en 1969, la técnica que emplea es el collage; lo hace con un

estilo que nos recuerda a los collages y fotocomposiciones del Constructivismo y del Dadaísmo. Mezclan etiquetas, recortes de revistas y formas con tintas planas, consiguiendo unas composiciones dinámicas y rompedoras. En este sentido las ilustraciones de Květa Pacovska se pueden asociar con los collages de Varvara Stepanova, tal y como se refleja en la siguiente imagen:

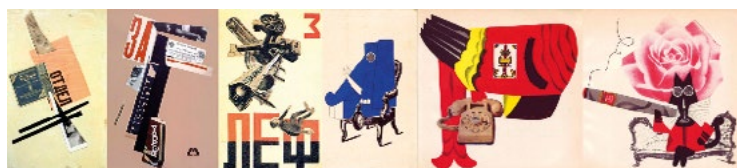


Figura 5. Tres collages de Varvara Stepanova para propaganda. Ilustraciones de Pacovska para el libro Hodina Modrych Slonu (1969).

3. Conclusiones

Květa Pacovska es una de las artistas plásticas más consolidadas en la República Checa, especialmente gracias a sus obras en el ámbito de la ilustración europea, aunque, como se ha visto, también es reconocida a nivel mundial, y también como artista pictórica y escultórica.

En España sus creaciones ilustrativas no están tan divulgadas como quizás ocurriría si no se tratase de la obra de una mujer y si la ilustración no fuese, como es, un trabajo de creación considerado menor. Sus obras buscan conectar con los más jóvenes y, al mismo tiempo, convertirse en pieza artística, sin importar el carácter comercial, de manera que el alto coste de producción que estos libros suponen lleva consigo ediciones de poca tirada, razón que quizás influya también en la escasez de traducciones a las lenguas de nuestro país, si bien recientemente parece que la editorial Kókinos, fundamentalmente, trata de recuperar a esta autora.

Los libros de Květa Pacovska resultan actuales y muy atractivos para pequeños y mayores. En sus imágenes modernas y frescas combina colores, arquitecturas lúdicas y composiciones dinámicas que convierten sus libros ilustrados en piezas únicas. Sus representaciones siempre van acompañadas de

un tratamento cromático contrastado, de una utilización de colores saturados (con profusión de rojos) y del empleo de multiplicidad de superficies.

La innovación, el ludismo y el experimentalismo son características de sus trabajos, próximos al libro objeto y de carácter escultórico, trabajos que también se pueden relacionar con las autoras eslavas de la época vanguardista. Con estos libros ilustrados de calidad parece evidente que se puede introducir la Historia del arte en las aulas infantiles, de modo que los niños, por sí mismos, puedan identificar paralelismos entre pintores constructivistas y las imágenes de Kvêta Pacovska (Agra y Franco-Vázquez, 2011: 43).

En definitiva, los libros de Pacovska forman parte de los “preliter”, ese

conxunto de artefactos, de produtos pre-literarios, que teñen como finalidade: enriquecer o imaxinario, dotalo de emocións (de sentimentos) dende a nenez, partindo do que se ve, da observación e posterior lectura, unha posta en práctica de todos os sentidos para descubrir o que contén un libro, a aventura de abrilo, a aventura imaxinativa, emocional, que vai dende os ollos ao corazón; recoñecer como se enchen de debuxos, fotografías, obxectos, imaxes tridimensionais, como se narran as historias para esas franxas de idade, como se desenvolven os personaxes, como se escoitan, que marcas deixan no imaxinario do oínte, do observador, do lector, coa axuda da parte gráfica ou só con ela, coas ilustracións, con todos os paratextos tan explicitados e estudados dende Genette, ampliados e matizados (Roig, 2018: 117).

Bibliografía

- AGRA PARDIÑAS, M.J. & FRANCO-VÁZQUEZ, C. (2011). Estratexias de produción artística na construción dos álbums. Ilustración e correntes artísticas do século XX. En B. ROIG RECHOU, I. SOTO LÓPEZ & M. NEIRA RÓDRIGUEZ. *O álbum na Literatura Infantil e Xuvenil (2000-2010)* (pp. 43-66).Vigo: Xerais de Galicia.
- LATERZA, M. (s.f.). *Aleksandra Ekster. A founder of the Art Déco*. Recuperado de <https://www.tuttartpitturasculturnapoesiamusica.com/2011/09/aleksandra-aleksandrovna-ekster-1882.html> (consultado 14-10-2018).
- MARA, J. (s.f.). *Galería Jorge Mara-La Rouche*. Recuperado de <http://www.jorgemalararuche.com.ar/kveta-pacovska/> (consultado 30-09-2018).
- MAYAYO, P. (2003). *Historia de Mujeres, Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- NAVAS, D. (2017). Livro-brinquedo: contributos para uma tipologia. En A. M. RAMOS (org.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 25-41). Porto: Tropelias & Companhia.
- ORATOROVÁ, K. (2008). Květa Pacovská: La primera dama de la fantasía infantil. Recuperado de <https://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/kveta-pacovska-la-primera-dama-de-la-fantasia-infantil> (consultado 20-09-2018).
- OYBIN, M. (2017). Claves para entender la obra de Květa Pacovska, en *La Nación*, “Ideas”, “Arte”, 27 abril 2017. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/2017752-claves-para-entender-la-obra-de-kveta-pacovska> (consultado 20-09-2018).
- PACOVSKA, K. (1993). *Teatro de medianoche*. Barcelona: Montena.
- PACOVSKA, K. (1995). *Flying*. New York: North South Books.
- PACOVSKA, K. (2005). *Un libre pour toi*. París: Seuil.
- PACOVSKA, K. (2006). El arte del libro ilustrado y yo. *Peonza*, 75/76: 143-145.
- PACOVSKA, K. (2008). *Hasta el infinito*. Pontevedra: Kalandraka.
- PACOVSKA, K. (2010). *Couleurs du juor*. París: Grandes Personnes.
- PACOVSKA, K. (2010). *El pequeño rey de las flores*. Madrid: Kókinos.
- PACOVSKA, K. (2011). *Colores, colores*. Madrid: Kókinos.
- PACOVSKA, K. (2013). *Alphabet*. Londres: Tate Publishing.
- PORQUERES, B. (1998). Perspectivas históricas de la situación de los artistas. *Arte, individuo y sociedad*, 10: 199-212.
- RIVADA, M., MARTÍNS, B. & GONZÁLEZ MAÑERO, B. (2013). *Arte y mujeres*. Recuperado de <http://cicloarteymujeres.blogspot.com/2013/06/mujeres-rusas-artistas-de-las.html> (consultado 12-10-2018).

- ROIG RECHOU, B.-A. (2005). *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na narrativa infantil e xuvenil do marco ibérico*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ROIG RECHOU, B.-A., I. SOTO LÓPEZ & M. NEIRA RODRÍGUEZ (2015). *Retorno aos clásicos. Obras imprescindíbeis da narrativa infantil e xuvenil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ROIG RECHOU, B.-A. (2018). Educación Emocional. A poesía nas escolas infantís. María Victoria Moreno e Antonio García Teijeiro. En A. C. V. de MACEDO, M. NEIRA, & S. R. da SILVA (coords.). *Primeiros lectores. Primeiros poemas* (pp. 113-133). Porto: Tropelias&Companhia.
- STANTON, P. (2007). La arquitecta de libros. Entrevista a Kveta Pacovská. En Revista *CLIJ*, 207: 7-16.
- SQUILLONI, A. & LUCIANI, R. (2007). Entrevistamos a Kvêta Pacovská. *Peonza*, 83: 49-54.
- TREBBI, J.C. (2012). *El arte del pop-up. El universo mágico de los libros tridimensionales*. Barcelona: Promopress.

***ABCD* de Marion Bataille: El objeto libro en el proceso de inmersión de un grupo de madres inmigrantes**

VIRGINIA CALVO VALIOS
Universidad de Zaragoza

1. El objeto libro como un espacio inclusivo. Literatura, lengua e identidad

Petit (2015: 51), en sus investigaciones en contextos de diversidad lingüística y cultural, apela a la función matérica del libro en la creación de un espacio habitable y hospitalario para el lector que se encuentra en una situación vulnerable a causa de un proceso migratorio. La lectura literaria se concibe como una manera de repararse en situaciones de crisis y “armarse un refugio en el gran desconcierto” (Montes, 2017: 110). En esta línea, las teorías de Bonnafé (2008) inciden en el objeto libro como un soporte que ayuda al individuo a anclarse en una comunidad facilitando sus relaciones: “el libro sólo tiene efecto si es objeto de afectos compartidos” (Bonnafé, 2008: 23). Para esta autora, aproximar a las familias de origen extranjero a los libros significa “un verdadero reconocimiento del país que las acoge” (Bonnafé, 2008: 69) y, por otra parte, señala que los lectores necesitan manipular el libro para apropiarse del contenido.

Así, los resultados de las investigaciones de Ferreiro (2013) en escuelas europeas multilingües desvelan la función del libro como soporte en el descubrimiento y apropiación de una nueva lengua y cultura.

La literatura ayuda a tejer vínculos en la polifonía cultural del individuo, a moldear y ampliar el universo simbólico, así como nos permite “vivir una multiplicidad de vidas y de experiencias, entender emociones y razones ajenas, y de esta manera ilumina nuestra propia realidad” (Machado, 2018: 258).

En este marco se desarrolla una de las líneas de investigación del Grupo ECOLIJ (*Educación para la lectura, literatura infantil y juvenil y construcción de identidades*, Universidad de Zaragoza) que versa sobre la materialidad del libro en la construcción del discurso literario infantil (Taberner, 2019, 2018, 2017a, 2017b) y sobre las respuestas lectoras (Calvo, 2019, 2018, 2017, 2015) al libro como artefacto artístico (Sipe, 2001) en contextos inclusivos. El aspecto matérico del libro se muestra como una de las claves que contribuye a crear un espacio integrador en los procesos de acogida de población inmigrante.

En este capítulo, siguiendo la trayectoria investigadora de ECOLIJ, se presentan los resultados de un estudio de caso realizado con madres inmigrantes en su incorporación a la comunidad escolar. Para ello, el objetivo del trabajo ha sido la lectura compartida de *ABCD* de Marion Bataille con un grupo de madres inmigrantes con el propósito de explorar y ahondar en las posibilidades lúdicas que aporta este libro en el proceso de inmersión en la cultura de acogida. Se trata de un abecedario en el que disminuye la función didáctica y son los recursos tipográficos y de formato los que lo convierten en una obra artística de papel que apela a una lectura interactiva. En este sentido, comprendemos que los aspectos matéricos de este libro pueden incitar a despertar la imaginación y la curiosidad a través del despliegue tridimensional de su discurso. Como señala Ramos (2017: 13), el libro como objeto lúdico y artístico no es exclusivo de la infancia. Por otra parte, la selección de esta obra se justifica por los resultados obtenidos en otras investigaciones en contextos de migración (Calvo, 2018, 2017, 2015) en los que surge el aspecto material del libro como una clave de apoyo en los procesos de acogida y de acceso a la cultura escrita de la sociedad receptora.

2. Los abecedarios como objetos lúdicos y estéticos. Análisis de *ABCD* de Marion Bataille

2.1. De la función didáctica del abecedario al libro como artefacto lúdico y estético

Los abecedarios son un género histórico en la literatura infantil cuya función originaria es enseñar las letras y su asociación con los sonidos correspondientes. De acuerdo con Le Moal (2012), cumplen cuatro finalidades en el proceso de alfabetización de una lengua: interiorizar el alfabeto, reconocer la tipografía de las letras, ofrecer una estructura ordenada y en el caso de libros con componente visual, asociar letra e imagen. El trabajo de Sanjuán (2015) aporta un estudio diacrónico de los abecedarios ilustrados en el que aborda su evolución en las funciones y formatos. Esta autora advierte que el didactismo se va debilitando a partir del siglo XX con propuestas innovadoras en las que predomina el componente lúdico, literario y estético. Así, identifica seis funciones en los abecedarios (Sanjuán, 2015: 49): función didáctica esencial que consiste en iniciar a los niños en la lectura; función didáctica secundaria entendida como la instrucción en contenidos religiosos y morales, así como abecedarios enciclopédicos; función estética y lúdica del lenguaje centrada en juegos rítmicos y fonéticos; función estética de las ilustraciones en la interrelación entre texto e imagen; función lúdica en la composición tipográfica de las letras y la función lúdica de libro infantil como objeto utilizando las posibilidades matéricas del libro. Es esta función la que nos ha interesado para profundizar en la obra de Bataille considerada por Díaz (2009: 83) como una “verdadera ingeniería del papel” puesto que explora el volumen, la animación y transformación aproximándose con el cinetismo, la arquitectura contemporánea y la síntesis gráfica.

2.2. La materialidad como elemento narrativo e interactivo

Munari (1983) ha sido uno de los autores que más reflexionó sobre los elementos materiales del libro para convertirlos en protagonistas narrativos que expresan ideas, sensaciones, sugerencias y estimulan el pensamiento. Munari consideraba que el libro como objeto podía ser expresivo sin depender del

texto y, así, experimentó con los materiales y las formas en su producción artística literaria. A este respecto, el trabajo de Jiménez-Cerezo (2019) aporta un detallado análisis del proceso creativo de Munari en el que convergen arte y técnica como un camino de acceso a la cultura para todos, niños y adultos.

Sipe (2001: 23) define el álbum ilustrado como un objeto artístico en el que todos sus componentes (texto, ilustraciones, cubiertas, contracubiertas, diseño) aportan una experiencia estética al lector. En este sentido, Scott (2001: 40) subraya que la materialidad del álbum ilustrado interactúa con su historia y es el lector con su manipulación quien da vida al libro. Esta autora entiende la lectura como un viaje del lector a través del libro y en esta aventura el formato se muestra como un elemento que incita a la imaginación, comunica ideas y emociones. Por tanto, las diferentes técnicas de elaboración del libro proporcionan una trayectoria narrativa que afecta al proceso lector: abrir, pasar, desplegar, tirar, empujar y otros movimientos con las manos conducen a una aventura tridimensional estéticamente placentera.

Las investigaciones de Taberner (2019, 2018, 2017a, 2017b) han profundizado en analizar el lugar que ocupa el lector en el espacio del objeto libro y ha elaborado una poética de la lectura del álbum desde la materialidad. Esta autora sostiene que los aspectos materiales del libro se han acentuado en la producción literaria de los últimos años y, por tanto, inciden en el acto de la lectura que demanda un lector interactivo que juega y lee con las manos. Taberner (2018) aporta un extenso y exhaustivo análisis de obras literarias que categoriza a partir de las diferentes estrategias discursivas de manipulación. En este sentido, *ABCD* de Bataille se incluye en “álbumes de juego de espacios” en el que prima el plano artístico de creación y que se podría denominar “libro de artista”. Desde este marco teórico de referencia, nos aproximamos al análisis de este abecedario de complejidad artística.

2.3. *ABCD* de Bataille: la tercera dimensión

La obra de Marion Bataille, diseñadora gráfica parisina, se distingue por el uso que hace del papel a través de cortes, pliegues, hendidos y diferentes mecanismos montados con pegamento para crear sus libros. Esta concepción del libro como objeto es heredera de la “metodología proyectual” de Bruno

Munari (1983) centrada en la percepción, la página y el movimiento, resaltando el aspecto táctil y lúdico del libro.

Según Díaz (2009: 83), en el abecedario de Bataille prima el plano artístico de creación pop-up, anima al lector a explorar, descubrir, desplegar y tocar cada página en la que aparece un escenario diferente para cada letra. Los componentes materiales forman parte de la experiencia de la lectura, de manera que el libro, desde su tamaño (19cm x 14,5 cm), invita a la exploración artística, a una lectura táctil e interactiva.

El análisis realizado se centra en cuatro elementos de la comunicación visual (Munari, 1983): las formas, la simetría, el contraste y el color.

Las *formas*: Bataille se sirve de formas básicas (círculo, cuadrado y triángulo) para diseñar las letras del alfabeto en tres dimensiones que van cambiando a modo de esculturas en cada una de las páginas y aportan un ritmo visual al libro: vigas, espejos reflectantes, páginas transparentes, discos –entre otros juegos arquitectónicos de papel. A través del volumen, los cortes y plegados recrean un teatro acorde con las reglas geométricas. En este sentido, la obra se aproxima al arte cinético en la composición de algunas de sus formas como vibraciones cromáticas o ilusiones ópticas, por ejemplo.

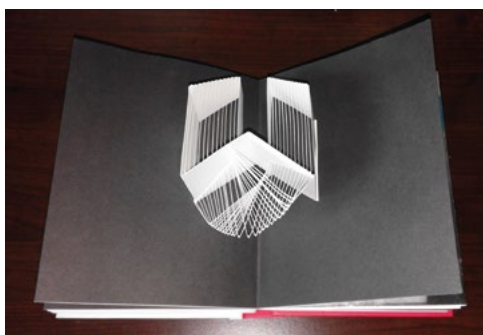


Figura 1. ABCD.



Figura 2. ABCD.

La *simetría*: El pliegue central del libro se usa como estrategia para construir el discurso narrativo y visual. Así, este nexo de unión de la doble página se convierte en eje de simetría para alzar cada una de las letras del abecedario en un universo escénico. Como señala Sophie Van der Linden (2016), la doble página

se muestra como un espacio privilegiado para la expresión narrativa y visual, además *ABCD* demanda la colaboración del lector para descubrir la figura-letra y dotarla, en algunos casos, del movimiento requerido para descifrarla.



Figura 3. Doble página ABCD.

El *contraste* y el *color*: otra de las características singulares de esta obra responde con el uso del contraste como recurso que intensifica la comunicación. Por una parte, el libro como soporte estático y el universo dinámico de cada letra; por otra, la elección de colores básicos como el rojo, el negro y el blanco que refuerzan la intención y la idea de sintetizar. Por ejemplo, la letra “M” (figura 3) se presenta en un rojo que llama la atención del lector sobre el espacio vacío de la doble página. En otros casos, el color negro sirve de fondo para acoger a las letras.



Figura 4. Doble página ABCD.

Se trata de un libro en el que la experimentación con las formas, los contrastes de color y movimiento, lo convierten en un artefacto artístico que estimula los sentidos del lector. Bataille potencia al máximo la materialidad del libro como discurso narrativo y conceptual.

3. La recepción de la obra de Bataille con un grupo de madres inmigrantes

3.1. Diseño del estudio

La investigación se realizó en la biblioteca escolar de un Centro de Educación Infantil y Primaria (CEIP) de la Comunidad Autónoma de Aragón durante un curso escolar. Este centro se caracteriza por su diversidad lingüística y cultural, el 20% de los alumnos escolarizados pertenecen a familias inmigrantes. En este escenario, en coordinación con el equipo directivo del centro, se propuso a las familias inmigrantes asistir de manera voluntaria una hora a la semana a la biblioteca del centro para formar un grupo de lectura. En total fueron seis madres inmigrantes procedentes de Marruecos quienes manifestaron interés en la propuesta.

Las sesiones se dinamizaron siguiendo el enfoque de lectura propuesto por Chambers (2007) con el fin de crear un ambiente acogedor para acercar un corpus de libros escritos en español a las informantes y construir sentidos compartidos a modo de una comunidad interpretativa (Fish, 1980). Para Mata (2016: 23), “las actividades de lectura compartida ayudan a crear nuevos lazos sociales, lo cual ayuda a aliviar estados de ansiedad, estrés o crisis emocional”.

La investigadora realizó la lectura en voz alta de los textos como una manera de facilitar el encuentro entre las lectoras y el libro. Esta modalidad de la oralidad permite vincular socialmente a los participantes compartiendo universos imaginarios. Como señala Beuchat (2013), la lectura en voz alta favorece el proceso de adquisición y aprendizaje de una lengua: apropiación de léxico, frases, marcas lingüísticas, mejora de la escucha apreciativa, se acrecienta la comprensión auditiva, se desarrollan habilidades del pensamiento como predecir, inferir, relacionar y analizar.

Dado el objeto y contexto de la investigación, se optó por un estudio de caso exploratorio (Simons, 2011) que se configura a partir del paradigma cualitativo/interpretativo de corte etnográfico (Mendoza, 2011). Así, las técnicas e instrumentos de recogida de datos han sido grabaciones y transcripción de las

sesiones de lectura, producciones escritas de las informantes y notas de campo de la investigadora. De este modo, se han analizado las respuestas (Rosenblatt, 2002; Calvo, 2015, 2018) de las informantes y se ha procedido al análisis textual (Cambra, 2003) de los textos producidos por las informantes.

3.2. Del juego oral a la escritura de acrósticos

A continuación se presenta una selección de segmentos representativos de las informantes antes, durante y después de la lectura de la obra de Bataille.

21.Inv.: Hoy os he traído un libro diferente

22.M4: Ah, qué bien

((se comienzan a pasar las páginas del libro))

23. M6: Palabras

24.Inv.: Son las letras sí

25.M6: Como hay dimensiones

26. M2: Las transforma

El diseño del libro sorprende a las informantes, reparan en el despliegue tridimensional del discurso, así aluden a las formas geométricas de representar las letras e incluso expresan su valoración:

36. M6: lo que ha hecho este libro está bien pensado

37. Inv.: ¿Os ha gustado este libro?

38. Todas: Sí

39. Inv1: ¿Qué os ha parecido este libro?

40. M6: Para mí así como tenía dimensiones

41. M2: Se ve una letra y después se ve otra

42. Inv.: ¿Qué tiene de bonito?

43. M3: Las letras *((coge el libro y pasa las páginas))*

La obra despierta curiosidad en las informantes, se aproximan al libro y lo manipulan, en este proceso se producen estímulos visuales, táctiles y verbales que les llevan a jugar con el lenguaje, cada letra sugiere un concepto que se nombra con una palabra:

- 80. M2: A de Amor, artículos
- 81. M6: Mi nombre Amal, árboles, avestruces
- 82. M2: África
- 83. M6: ¡Eso!

En este contexto se fue originando un juego verbal que condujo al desarrollo de secuencias potencialmente adquisitivas (Cambra, 2003):

- 323. M4: Salamonia
- 324. Inv.: ¿Salamonia? ¿Es un nombre?
- 325. M4: Es como una...
- 326. Inv. : ¿Zanahoria?
- 327. M6: Es una enfermedad
- 328. Inv.: ¿Salmonela?
- 329. M6: Sí, eso, en árabe salamonia

Además, la lectura compartida de *ABCD* fue creando actitudes hacia la escritura como se refleja en este extracto:

- 236. Inv.:¿Qué más por la o, si yo digo honesto?
- 237. M6:Va con h
- 238. Inv: Muy bien
- 239. M4: ¿Qué es honesto?
- 249. M6: una persona noble, de buena educación
- 242. M4: ¿Cómo listo?
- 243. Inv: que piensas y crees en lo que haces
- 244. M4: Lo voy a escribir. ¿Cómo se escribe?

De esta manera, siguiendo con el juego lúdico oral y el surgimiento de la escritura para fijar y apropiarse de la lengua de acogida, se animó a las informantes a la elaboración de acrósticos como una manera de explorar las posibilidades lúdicas del lenguaje. En este sentido, se han seguido las teorías de Ferreiro (2013) sobre el papel que cumple el libro como objeto y soporte en el proceso de descubrimiento de una nueva lengua y de acceso a la cultura escrita. A este respecto, en esta investigación se comprende la escritura como un procedimiento para forjar la identidad y saberse quién se es (Ferreiro, 2002).

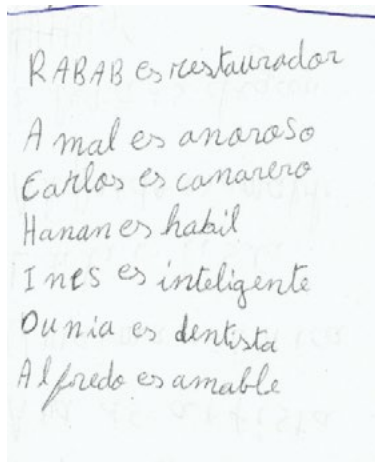


Figura 5.
 Producción escrita
 de una informante.

4. Conclusiones

El objetivo de este trabajo ha sido explorar y ahondar en las posibilidades de la lectura compartida de *ABCD* de Marion Bataille con un grupo de madres inmigrantes en su proceso de inmersión en la cultura de acogida. Según los resultados obtenidos a partir de las respuestas de las informantes objeto del estudio, esta obra, por su naturaleza matérica, lúdica y estética, se muestra pertinente en contextos de diversidad lingüística y cultural. Los aspectos matéricos de este libro, a través del despliegue tridimensional de su discurso, han incitado a las informantes a recorrer el libro dando vida a las letras con su manipulación y expandiendo esta lectura por medio de juegos verbales que les condujeron a desarrollar actitudes hacia la escritura en la lengua de acogida.

En este sentido, los adultos también juegan y leen con las manos, por tanto, se trata de una obra que supera los límites de la edad del receptor. La navegación por el espacio del libro propicia la creación de un contexto potencialmente adquisitivo suscitado por la sugerencia objetual del objeto libro. Así, las informantes han desarrollado actitudes hacia la escritura y se han expresado por escrito a través de sus creaciones a modo de acrósticos.

Estos resultados coinciden con las teorías de Ferreiro (2013) en relación a la función del objeto libro como una herramienta de descubrimiento de una

nueva lengua y de incorporación en la cultura escrita. De manera que el lector se va apropiando de la lengua a través de manipular (Bonnafé, 2008) y transitar el libro como un espacio acogedor y habitable (Petit, 2015).

ABCD de Bataille ha contribuido a ampliar el universo cultural de las informantes de este estudio, además se trata de personas cuya lengua de origen es el árabe, una lengua muy distinta a la española en su manifestación léxica, ortográfica, sintáctica –entre otros. Así, aspectos como la direccionalidad, el uso de mayúsculas, por ejemplo, se adquieren desde la materialidad del libro.

La obra de Bataille es recibida por las informantes como un objeto lúdico, estético y artístico que se mira, se toca y se experimenta con todos los sentidos. Así, se propone esta obra como una de las propuestas de lectura en contextos de acogida desde la relación entre lengua, literatura e identidad.

Referencias bibliográficas

Referencias primarias

BATAILLE, M. (2008). *ABCD*. Barcelona: Kókinos.

Referencias secundarias

BEUCHAT, C. (2013). Están los libros, están los niños... Consideraciones sobre la lectura en voz alta. *A viva voz. Lectura en voz alta* (pp. 13-27). Chile: Bibliotecas Escolares CRA. Ministerio de Educación de Chile.

BONNAFÉ, M. (2008). *Los libros, eso es bueno para los bebés*. México: Océano Travesía.

CALVO, V. (2019). El objeto libro como apoyo en los procesos de acogida y aprendizaje del español. En R. TABERNERO (Coord.). *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 149-165). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

CALVO, V. (2018). La lectura literaria en los procesos de acogida de madres inmigrantes. En R. TABERNERO (Coord.), *Arte y oficio de leer obras infantiles. Investigaciones sobre lectores, mediación y discurso literario* (pp. 15-26). Barcelona: Octaedro.

CALVO, V. (2017). Respostas leitoras de crianças e de adolescentes ao livro-objeto. Análise qualitativa e proposta de classificação. En A. M. RAMOS (coord.). (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 201-222). Porto: Tropelias & Companhia.

- CALVO, V. (2015). *La lectura literaria en los procesos de acogida e inclusión de adolescentes inmigrantes*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- CAMBRA, M. (2003). *Une approche ethnographique de la classe de langue*. Paris: Didier.
- CHAMBERS, A. (2007). *El ambiente de la lectura*. México: FCE.
- DÍAZ, M. (2009). Reseña de ABCD, de Marion Bataille. *BLOC. Revista Internacional de Arte y Literatura Infantil*, 3: 82-83. Recuperado de http://issuu.com/revistabloc/docs/bloc_3
- FERREIRO, E. (2013). *El ingreso a la escritura y a las culturas de lo escrito*. México: Siglo XXI.
- FERREIRO, E. (2002). Acerca de las no previstas pero lamentables consecuencias de pensar sólo en la lectura y olvidar la escritura cuando se pretende formar al lector. Serie de cuadernos *Lecturas sobre lecturas*. México, D.F.: Conaculta, 31-37.
- FISH, S. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge, MA: Harvard UP.
- JIMÉNEZ-CEREZO (2019). Bruno Munari (1907-1998). En R. TABERNERO (coord.). *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 17-24). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LE MOAL, L. L. (2012). *Rendering the visible world: A critical examination of internalization, representation, order, and naming in a selection of contemporary metafictional alphabet books*. Tesis de Graduación. Vancouver: University of British Columbia. Recuperado de <https://circle.ubc.ca/handle/2429/43396>
- MACHADO, A.M. (2018). *Punto de fuga*. Bogotá: Babel.
- MATA, J. (2016). Leer con otros. Aportaciones a la dimensión social de la lectura. *Revista de Estudios Socioeducativos. RESED*, 4: 16-26.
- MENDOZA, A. (2011). La investigación en Didáctica de las primeras lenguas. *Educatio Siglo XXI*, 1: 31-80.
- MONTES, G. (2017). *Buscar indicios, construir sentidos*. Bogotá: Babel.
- MUNARI, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PETIT, M. (2015). *Leer el mundo*. México: FCE.
- RAMOS, M. (2017). Livro-objeto: entre o brinquedo e o artefacto. Apresentação. En A. M. RAMOS (coord.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 13-23). Porto: Tropelias & Companhia.
- ROSENBLATT, L. M. (2002). *La literatura como exploración*. México: FCE.
- SANJUÁN, M. (2015). Los abecedarios ilustrados como “artefactos” estéticos y literarios: aproximación a su poética. *Ocnos*, 14: 42-64. doi: 10.18239/ocnos_2015.14.04
- SCOTT, C. (2001). Artist´Books, Altered Books, and Picturebooks. En M. NIKOLAJEVA & C. SCOTT (coords.). *How picturebooks work* (pp. 37-51). New York: Garland Publishing.

- SIMONS, H. (2011). *El estudio de caso: Teoría y práctica*. Madrid: Morata
- SIPE, L. (2001). Picturebooks as Aesthetic Objects. *Literacy Teaching and Learning*, 6 (1): 23-42.
- TABERNERO, R. (2019). Descubriendo lo oculto: el espacio del lector en los libros de solapas. En R. TABERNERO (coord.). *El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso* (pp. 73-85). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- TABERNERO, R. (2018). Leer el álbum desde la materialidad. La manipulación como estrategia discursiva. En TABERNERO, R. (coord.). *Arte y oficio de leer obras infantiles. Investigaciones sobre lectores, mediación y discurso literario* (pp.75-85). Barcelona: Octaedro.
- TABERNERO-SALA, R. (2017a). El lector en el espacio del libro. *Fuera [de] Margen*, 19: 22- 25.
- TABERNERO-SALA, R. (2017b). O leitor no espaço do livro infantil. Para uma poética da leitura a partir da materialidade. En A. M. RAMOS (coord.). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura* (pp. 181-199). Porto: Tropelias & Companhia.
- VAN DER LINDEN, S. (2016). *Álbum[s]*. Barcelona : Ekaré/Banco del Libro/Variopinta Ediciones.



Libros Voadores. Artefactos Texiles. Construcción de libros-objeto con materiais texiles

OLALLA CORTIZAS VARELA

ESTELLA FREIRE PÉREZ

Universidade de Santiago de Compostela

1. Introducción

Neste traballo expose o resultado da realización dun obradoiro que atende as palabras claves “libro-objeto” e “xénero”. A proposta dos obradoiros parte do entendemento do libro como obxecto portador de significados e do uso da costura e o texil na súa configuración.

O papel da costura na sociedade ligado a figura feminina e o seu papel fundamental como práctica cultural dentro das diferentes comunidades ten a súa manifestación nas diferentes formas de expresión e na diversidade de técnicas, simboloxias e mensaxes que o mundo do texil permite. Son representacións táctiles de relacións sociais ademais de narracións que conforman un patrimonio cultural material herdado de xeración en xeración. A súa función expresiva e narrativa é a que traballa o obradoiro proposto, onde a materialidade e o tacto do texil se traduce en historias de vida, sensacións e experiencias.

O traballo feminino ligado ao mundo texil aproveitase tamén como referencia próxima e inmediata para entender as posibilidades de creación que os materiais cotiáns poden proporcionar e impulsar. Dende a arte feminista, a costura é un dos eixes temáticos que se teñen abordado, tal e como recolle M. Magán (2015) na súa tese *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética. El procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte, é o feminismo cultural*. Este movemento reivindicaba o contexto doméstico como un territorio para a creación e a costura, o bordado ou a artesanía como recursos plásticos non só válidos, senón con grandes posibilidades para o traballo artístico e reivindicativo.

“Por un lado se denuncia que determinadas actividades domésticas y cotidianas [...] han sido asignadas a las mujeres y por ello menospreciadas, y por otro, se eleva estas prácticas a la categoría de arte” (Magán, 2015: 208). Na actualidade a intencionalidade das obras contemporáneas que usan procedementos de costura xa non ten necesariamente ese cariz subversivo pero si se basean sempre nunha busca nas posibilidades do propio material como material sensible. A costura aparece pois como unha práctica artística independente do sexo, tradutora de significados e identidades. O emprego de elementos téxtiles e a súa ensamblaxe mediante as diferentes técnicas de costura, cosido e atado serán as ferramentas configuradoras do obxecto-libro recoñecéndoas como recursos plásticos cunha multiplicidade de posibilidades formais e expresivas.

No taller proposto, ao tempo que se reivindica o material cotián e os procesos manuais, incídese tamén no dobre papel que calquera persoa é quen de interpretar, tanto como creadora de narrativas e imaxes, como de espectadora ou lectora crítica das narrativas ou imaxes que outras persoas construíron. Incídese, polo tanto, na reflexión dende a acción, na mirada detida sobre as imaxes dun produto editorial que malia a súa calidade está presente no mercado, conseguindo traspasar a mensaxe manifesta da linguaxe denotativa para chegar á mensaxe latente e deconstruíla, dándolle un sentido a todos os elementos, enfrontándose ao reto de decidir cal é a mensaxe que queremos comunicar.

2. Contextualización

O panorama efervescente do libro-arte e dentro del o do libro-obxecto (Crespo Martín, 2010: 9) dificulta calquera intención de clasificación ou ordenación unívoca. Sen entrar en cuestións de categorización, é precisamente este territorio efervescente e onde todo pode acontecer o que convirte o momento actual nunha oportunidade estimulante para continuar a abrir camiños e aproveitar os que xa se teñen iniciado para percorrelos e dar conta da potencialidade que esta tipoloxía ten non só na formación de lectores, senón tamén no campo da educación artística e na formación de creadores.

O libro como concepto e soporte de creación vén estimulando o traballo de artistas e investigadoras/es de xeito crecente dende hai décadas. Haro (2013: 37)

fai fincapé precisamente en recordar a vontade democratizadora coa que nacían as primeiras propostas dos artistas en torno ao libro. Coincidindo cos avances dos novos medios de impresión, as súas producións foran gañando autonomía e comezaban a desvincularse das grandes editoras do século XIX e da idea máis elitista do libro ilustrado para apostar por opcións máis experimentais e moitas veces autoeditadas que xa concibían o libro como obra de arte. Esta apertura á marxe do mercado estimulou e facilitou novas posibilidades de experimentación que comezaron a subverter a idea de libro tradicional. Os propios artistas, no afán de expandir o territorio da arte e xogar nos límites dos soportes de creación, atoparon nel un reto e unha fonte inesgotable de posibilidades.

As achegas foron moitas desde entón e aínda que non sempre estiveron centradas nas posibilidades máis matéricas, simbólicas, obxectuais, tridimensionais ou espaciais características do libro-obxecto, si supuxeron unha apertura fundamental na mirada ao libro como soporte de creación, como obra artística. O espírito rupturista dos movementos de vangarda: Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo ou Construtivismo conseguiron que os seus traballos en torno ao libro se convertesen en achegas determinantes para o futuro do libro de artista. No caso específico de investigacións plásticas en torno ao libro-obxecto levadas a cabo por artistas, resultou fundamental o traballo de Marcel Duchamp. A súa contribución non só foi clave na historia da arte coa incorporación do obxecto *ready-made*, senón que traballos como as súas Boîtes (La Boîte, Boîte verte, Boîte Blanche...) e especialmente a Boîte-en-Valise, de 1936, foron consideradas por moitísimos autores como unha das obras precursoras do libro-obxecto. Nesta última, unha maleta actúa de contedor onde se recollen mostras e reproducións en miniatura das súas obras, como se dun museo portátil se tratase. Sen ser exactamente nin un libro, nin un catálogo, nin un obxecto común... abre o camiño físico e conceptual do libro-obxecto.

Na década dos 60-70, onde se rexistran os primeiros exemplos de libros de artista (en 1963, *Twenty-six Gasoline Stations* de Edward Ruscha, segundo a teórica Moeglin-Delcroix), tamén os libros-obxecto atopan maior impulso. As preocupacións da Arte Minimalista, do Conceptual, do Pop Art, do Neodadá, dos Fluxus... e o propio interese que os artistas senten polo libro, vai desprazando os lindes tradicionais deste e nutrindo coas súas investigacións plásticas as posibilidades de traballo en torno a el. Un dos artistas destacables deste período é Dieter Roth que dedicou a súa carreira artística á investigación neste xénero,

realizando máis de 100 libros dende mediados dos anos 50. Salvador Haro (2015) analiza a súa figura reivindicando o papel fundamental que tivo a súa obra. Nela podemos atopar un abano de exemplos que incorporan gran parte da aprendizaxe dos artistas anteriores e experimentan con novas ideas. Nas súas producións xogou coa propia folla e a súa materialidade (realizando recortes, troqueis, engadindo transparencias...), coa tipografía (ideogramas, xogos tipográficos e caligráficos, mecanografía...), coa cor do soporte (realizando efectos cromáticos), experimentou co debuxo, coa pintura, co gravado e coa apropiación de imaxes impresas, e mesmo cos formatos (dende unha caixa ata a produción das súas obras máis coñecidas en forma de obxecto cotián: *Literaturwurts* (61-67), onde diferentes revistas e libros alemáns logo de permanecer a remollo e ser especiados serven de materia prima para elaborar unha especie de “salchichas literarias”. Esta proposta e outras moitas doutros artistas nese momento e en posteriores (antilibros Fluxus, libro ilexible Boundless de David Stairs, caixas de Joseph Cornell, caixas-arquivo de Boltanski, Yoko Ono e as caixas con instrucións para performances, revistas ensambladas como a actual *La Más Bella...*) expanden o territorio do libro ao tempo que a arte comeza a conquistar novos espazos.

O libro-obxecto na actualidade pode despregar o seu potencial matérico, simbólico, espacial ou sensorial nunha obra de tipo escultórico pero tamén atopar sentido noutra peza instalativa, performativa ou multimedia. O carácter interdisciplinar acaba por formar parte da identidade do libro-obxecto, converténdoo nunha proposta na que poden convivir múltiples linguaxes, medios, materiais, procedementos ou técnicas e onde o papel do lector-espectador é necesariamente activo e participativo.

A mediados da década dos setenta, Ulises Carrión presentaba *El arte nuevo de Hacer Libros* cunha imaxe de portada dun dos Discos Visuais de Octavio Paz e Vicente Rojo que datan de 1968 acompañada de varias definicións posibles sobre o que é un libro:

Una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente. Un libro es también una secuencia de momentos.

Un libro no es un estuche de palabras, un saco de palabras, un soporte de palabras.

El libro, considerado como una realidad autónoma, puede contener cualquier tipo de lenguaje, no solo el literario, incluso cualquier otro sistema de signos.

Un libro puede existir como una forma autónoma y suficiente en sí misma...es así como empieza el nuevo arte de hacer libros.

Hacer un libro es actualizar su ideal secuencia espacio-temporal, por medio de la creación de una secuencia paralela de signos, lingüísticos o no (Carrión, 1975: 33).

Ulises Carrión achégase analizando as fisuras do formato de libro tradicional, ao concepto de libro-obxecto, de artefacto, e presenta a importancia de construír coas mans o propio obxecto, de experimentar co material e as súas posibilidades, dotándoo de identidade e significado.

Compartindo a perspectiva de Carrión e ante a amplitude motivadora das numerosas vías abertas debuxadas no último terzo século XX e nas primeiras décadas do presente XXI polos artistas, cómpre delimitar de todas elas cales serán os aspectos fundamentais nos que se centrará a nosa proposta de taller e que xustifican a acción planificada:

- *Atender ao material con mirada crítica.*

O libro-obxecto, precisamente polo seu carácter obxectual, é un libro manipulable, versátil, onde domina a imaxe e a materialidade sobre o texto. Prestar atención ao obxecto como contedor e reflexionar ao mesmo tempo sobre as relacións que se establecen entre os elementos que o forman confirmase fundamental. É necesario cuestionar a relación texto-imaxe, a secuencia de espazos, o formato e material con que se nos presentan e se comercializan as narrativas para tratar de redefinilos dende unha óptica actualizada. Superar a barreira da visión reduccionista e estereotipada da produción en serie e deixar voar a imaxinación cara aos novos libros-obxectos é a premisa da análise inicial e o punto de partida desta experiencia titulada “Libros Voadores”.

- *Reinventar a historia.*

Mediante prácticas ligadas á creación de libros de artistas, a proposta desenvolve un obradoiro que entrelaza xénero, identidade e narrativa e propón un desdoblamento actualizado de moitas das historias presentes nos

contos tradicionais e as súas posteriores adaptacións. Como soporte artístico é unha produción ligada ao igual que a arte co compromiso social, cuestiona a realidade e intervén nela para transformala e facela mellor. Neste punto a proposta desenvolve a análise en cuestión de xénero das escenas de varios contos ilustrados e propón a readaptación dunha das escenas nun formato simple de libro obxecto. A modo de Scene Book (Lothar Meggendorfer) as producións presentarán escenas customizadas revisando imaxe e texto dende unha visión actualizada que foxe de estereotipos e convencionalismos.

- *Vivir o proceso creativo de xeito global.*

O libro-obxecto preséntase pois como campo de experimentación. A través da modificación de forma e contido, segundo as visións e análise da persoa receptora desenvólvese a proposta de customización da narración orixinal. Trátase de empregar as artes plásticas como ferramenta de transformación, de descubrir os significados plásticos da forma, da combinación de cores, do equilibrio entre contrastes... En definitiva, trátase de construír novas imaxes a través da “costura” e superposición de pequenos “retais” de significados empregando a técnica da colaxe e entrelazando o texto a modo de etiqueta da propia imaxe, invertendo tanto os roles de xénero como o papel normalmente predominante do texto sobre a imaxe.

Desde esta postura, a proposta enmárcase principalmente na definición de tres conceptos clave: o libro como obxecto, a arte como ferramenta e o téxtil como técnica válida para a creación, ligada á reivindicación do papel da muller nas artes.

3. Formulación da proposta

Dos aspectos centrais definidos no parágrafo anterior derívanse tres liñas principais de investigación baseadas en varios referentes artísticos.

3.1. Elaboración e deseño dos libros obxecto. Bruno Munari e os Libros Ilexibles

A interacción de códigos e as sinerxías pluridireccionais que posibilita o libro-obxecto son infinitas, e dependen pois, da experiencia vivencial tanto da persoa creadora como da persoa receptora. Estas novas estruturas narrativas ligadas á dimensión artística redefinen unha nova arte de facer libros e amplían o potencial deste formato como recurso educativo. Parten da identidade e traballan para a identidade, constrúen reflexión e autocrítica ao converter o propio obxecto nun obxecto activo, versátil, portador de significados e polo tanto portador de cultura. O libro-obxecto preséntase pois como un recurso educativo de primeira orde, como un artefacto cultural (Cassany, 2006).

Bruno Munari no seu libro *Como nacen los objetos*, dedica un capítulo á proposta de creación de libros.

Normalmente los libros se hacen con pocos tipos de papel y se encuadernan sólo de dos o tres formas distintas. El papel es utilizado como soporte del texto y de las ilustraciones, y no como sujeto comunicante de algo. Si se quieren experimentar las posibilidades de comunicación visual de los materiales con los que se hace un libro, entonces tendremos que hacer pruebas con todos los tipos de papel (Munari, 1993: 21).

Partir do xogo, da simplicidade da combinación de formatos, materiais, cores... proxectando un conxunto de obxectos onde a materialidade, a expresividade e a combinación de formas e cores, de texto e imaxe, sexan os soportes do significado. Trátase de xerar obxectos con identidade propia onde todos os elementos funcionen como un todo, para dar resposta a unha nova forma de facer e experimentar o libro que parte do cuestionamento do propio libro e da súa reinterpretación.

Estos libritos son tan sólo estímulos visuales, táctiles, sonoros, térmicos, matéricos. Tendrían que dar la sensación de que los libros son objetos hechos así y que dentro contienen sorpresas muy variadas. La cultura está hecha de sorpresas, es decir, de lo que primero no se sabía, y hay que ejercitarse en recibirlas y no en rechazarlas por miedo a que se derrumbe el castillo que nos hemos construido (Munari, 1993: 234).

3.2. Desfacer estereotipos.

Lecturas dos tecidos a través da Educación Artística

As imaxes, como produto cultural, precisan da interpretación activa do lectorado (Acaso, 2011: 24) para decodificar as súas mensaxes latentes. Aínda que acadar un nivel superficial de lectura de imaxe pode ser unha aprendizaxe inconsciente e gradual ao longo da infancia, resulta totalmente insuficiente para sobrevivir no actual mundo hipervisual, pois favorece a manipulación por parte do emisor e impide gozar en profundidade das representacións onde a linguaxe visual é protagonista.

O tratamento da imaxe no álbum ilustrado infantil é o aspecto principal de análise xa que, dedicado a prelectores, son a imaxe e a secuencia de escenas as compoñentes esenciais da narración. Ler visualmente convértese na forma de interpretación principal nesta etapa e o que as imaxes transmiten conecta directamente coas experiencias vivenciais da crianza.

A alfabetización visual en termos de xénero onde símbolos e significantes se ven asociados á condición feminina e masculina poden determinar interpretacións equivocadas da propia imaxe, influíndo nos comportamentos e reflexión das crianzas ante as narrativas que se lle presentan. Como educadores e educadoras, como cidadáns activos debemos cuestionar o tratamento destes símbolos e o significado que transmiten, moitas veces suxeitos a construcións sociais e culturais que se perpetúan sobre estándares e funcionan como difusores de estereotipos de xénero.

...hoy no está bien visto considerar de forma explícita a las mujeres como seres inferiores, pero si llevamos a cabo un análisis sobre sus representaciones visuales en la hiperrealidad occidental comprobaremos que los estereotipos

sobre mujeres que estas imáxenes representan siguen encadenándonos a los mismos conceptos (Acaso, 2016: 96-97).

A narrativa nos contos e álbums infantís componse de secuencias textuais e visuais xerando unha dinámica comunicativa na que a relación texto-imaxe-lector está ligada directamente co contexto e co soporte. A materialidade do álbum, o obxecto en si que é o libro entendido como artefacto pode representarse en múltiples formatos, ampliando desta forma a propia narrativa.

A concepción do álbum como obxecto, a súa creación e a súa configuración como unha entidade en si mesma portadora de significado, contribúe á significación da lectura das imaxes.

Non só a imaxe é a portadora de significado, o propio formato no que se insire, o contedor, o obxecto que a soporta é tamén un forte transmisor da mensaxe.

3.3. O proceso creativo. Tecer en Feminino. Hanna Höch e outras tecedeiras

Tratar as escenas como composicións visuais e customizalas mediante a técnica da colaxe empregando diferentes materiais téxtiles, imprime volume, xogo e movemento e converte á propia escena nun material tanxible, nun tecido a modo de *patchwork*. Os estereotipos de xénero están moi presentes nas vestiduras das narrativas infantís e nos oficios e faceres ás que as personaxes se dedican. Dende este punto, trazamos unha nova costura figurativa e plástica e desmontamos os estereotipos establecidos, convertémonos en deseñadoras e tecedeiras, en ilustradoras que mudan os símbolos e significados a través de técnicas ligadas á fotomontaxe.

Hanna Höch usaba de forma directa as imaxes da cultura popular, diseccionándoas, transformándoas e poñendo de manifesto a relación directa entre arte e cultura. As fotomontaxes convertíanse en ferramentas para evidenciar as fisuras e rupturas sociais e políticas da época. Eran imaxes suxestivas, de diferentes lecturas, de composicións non estruturadas que chamaban a unha nova forma de facer, de pensar e de interpretar. A *fotocolaxe* de Hannah Höch rebelábase contra calquera estética de xénero, fuxindo de estándares prefixados. A imaxe

é un chamamento á necesidade de reflexión e cuestionamento do momento social, cultural e político, funciona como mensaxe activa (Hubert, 1994: 288).

A colaxe como composición, como suma de retais de significados está ligada fortemente á costura. Tomando como referencia as ideas desenvolvidas por M. Magán Lapón na súa tese (2015), baseamos a proposta na idea do procedemento da costura como recurso creativo na obra de arte e partimos da acción principal da costura como unión dunha ou máis superficies.

O significado da creación de tecidos está presente en toda cultura, historicamente ligado á figura da muller e a comunidades femininas. Existen moitas mulleres artistas que basean parte da súa obra na costura e a creación de tecidos, exportando significados e modos de facer ligados á acción cotiá e á reivindicación do mundo doméstico e comunitario da muller. Stölzl e Albers, Rosemarie Trockel, Emilia Demichelis, Chelo Matesanz, Ana de la Cueva e Reme Remedios son, entre outras, figuras claves e referentes principais a ter en conta para o desenvolvemento da proposta.

4. Libros Voadores. Proposta

Partindo de varias obras de contos tradicionais de edicións actuais, propónse unha análise inicial que atenda ás relacións xénero-imaxe e xénero-texto.

A continuación lévase a cabo unha proposta de re-definición das historias contidas nas imaxes representadas dos libros ilustrados de partida e ao mesmo tempo dos significados e significantes implícitos nelas. En definitiva, trátase da reconstrución crítica do relato orixinal para crear unha narrativa persoal con interese plástico que se adecúe aos obxectivos propostos. A idea é a de customizar o libro orixinal e deconstruílo ata convertelo nun artefacto, nun libro-obxecto onde a mensaxe e a imaxe ou imaxes chave da narración orixinal sexan extrapoladas a un contexto real de igualdade, respecto e identidade...

Partindo da interpretación derivada da reprodución da estrutura social e cultural do momento e dos estereotipos que reflicten as lecturas seleccionadas, o obradoiro trata de restablecer e neutralizar aqueles estereotipos de xénero

presentes no texto e na imaxe de moitas das escenas presentadas. Trátase de reconducir esta estrutura ríxida e presentala como unha composición flexible, volumétrica... entendida dende a diversidade e a pluralidade.

A análise parte dunha óptica etnocéntrica e sexista tanto das personaxes como das escenas e narrativa para redefinilas dende unha perspectiva actualizada que fuxe de visións reducionistas e presenta a historia á marxe de roles de xénero, raciais e discriminatorios, educando na igualdade e na visibilización de colectivos minoritarios.

Taberner no seu libro *Sociología y educación. El Sistema educativo en sociedades modernas*, cita:

El género es una realidad, socialmente construída, que afecta incluso al desarrollo de la personalidad de varones y mujeres; es un conjunto de hechos sociales estructurados en torno a la diferencia de sexo y legitimados culturalmente (Taberner, 1999: 132).

O tratamento da cuestión de xénero nos libros e nos álbums infantís non pode quedar nunha simple análise, ten que transcender á acción mediante intervencións significativas que involucren o propio alumnado na construción de novas narrativas e conciencien desta forma á comunidade educativa.

4.1. Obxectivos

1. Observar e identificar estereotipos e convencións sociais sexistas presentes tanto na imaxe coma no texto de moitas das producións literarias e ilustradas dedicadas ao público infantil.
2. Recoñecer o significado simbólico da costura e explorar as súas posibilidades de expresión como recurso plástico.
3. Ampliar a cultura visual e identificar outras formas de produción ligadas ao álbum ilustrado e outras creacións.
4. Construír narrativas a partir de elementos téxtiles partindo do concepto xeral de libro-obxecto.

4.2. Metodoloxía (Prelibros Bruno-Munari)

A metodoloxía procesual ligada á investigación cualitativa baseada nas producións artísticas e nas narrativas dos participantes son determinantes neste tipo de accións formuladas dende o entendemento construtivista da aprendizaxe.

As unidades de observación para a análise e conclusión foron as propias producións e o proceso que as precede. A observación individualizada e grupal no contexto son as verdadeiras ferramentas de medición.

Munari no seu libro *Como nacen los objetos*, fala dunha estrutura do proceso de deseño e establece as seguintes fases: Problema-Definición do Problema-Compoñentes do Problema-Recompilación de datos-Análise de datos-Creatividade-Materiais-Experimentación-Modelos-Verificación-Solución (Munari, 1993).

A acción pódese estruturar aunando estas fases en catro pasos ligados cos diferentes modos de aprendizaxe, ligando Investigación, Acción e Proceso Educativo. A primeira fase correspóndese coa análise e reflexión sobre a premisa de partida (perceptivo-observar). O seguinte paso é a realización da proposta como resposta coherente coa análise realizada (produtivo-facer) para despois volver á posta en común e á análise grupal que non só pon en valor as producións individuais senón que transfere a acción a un contexto real implementando a súa dimensión social (Transferencia-Aprendizaxe Significativa).

4.3. Realización da Proposta e Análise e Discusión

O taller creativo foi desenvolvido fundamentalmente con alumnado dos Graos de Mestre/a en Educación Infantil e Primaria, no marco do *Seminario Internacional “Libro-Obxecto e Xénero: Estudo do Libro Infantil como Artefacto”* celebrado no mes de abril de 2018 na Facultade de Ciencias da Educación (Campus de Ourense).

Ao grupo numeroso (ao redor de corenta persoas) repartíuselle ao comezo do taller unha serie de obras infantís ilustradas de contos clásicos (edicións actuais, baratas e de baixa calidade). A cada grupo de dúas ou tres persoas correspondeulles un libro e comezamos o taller propoñendo unha análise inicial

que atendera ás relacións xénero-imaxe e xénero-texto que se recollían nas obras. Estas son algunhas das preguntas que as persoas participantes poderían terse feito:

Como son representados os homes/nenos neste conto? E as mulleres? / Cales son as súas características físicas? Cal é a cor do seu cabelo? E a da súa pel? Como visten? Que cores empregan na súa representación? Cales son os adxectivos que se sinalan no texto sobre o seu físico para referirse a eles? / Que accións aparecen representadas por eles, e por elas? Que profesións ocupan? Que rol ocupan? / Quen é a personaxe principal? / Sabemos algo do seu perfil psicolóxico? E do delas? En que actitude aparecen? Que amosa a linguaxe do seu corpo? E a expresión do seu rostro? / Que planos ocupan? En que contextos aparecen? Que espazos ocupan dentro deses lugares? Que espazos ocupan na composición? / Quen os acompaña? Que obxectos portan? / Cal é a súa contribución á historia? Que din, de que temas falan? Hai diálogo entre eles? E entre elas? Quen toma as decisións importantes na historia?

Esta primeira tarefa causou algo de desorientación inicial. A incerteza do que terían que facer no paso seguinte dificultou nun inicio e nalgúns casos a mirada detida nas imaxes, pero pouco a pouco case tódolos grupos ían detectando referencias tanto no texto como na imaxe de situacións de desequilibrio entre xéneros, de cousificación, de infrarrepresentación... Tamén noutros casos detectamos con asombro, grandes dificultades en chegar ao significado profundo das imaxes e en detectar nas representacións facilitadas, contido simbólico e estereotipos de xénero que a priori poderían parecer evidentes dende unha visión máis experimentada na linguaxe visual.

Tras este primeiro contacto cuns produtos editoriais que facilmente poderían chegar ás nosas mans ou ás de calquera crianza e nos que detectabamos despois dunha análise certas problemáticas no tratamento da representación do xénero, a solución formulada foi a de implicarse nunha solución creativa e persoal de de-construción do obxecto de partida co fin de transformar os relatos visuais e textuais iniciais en narrativas persoais con base na defensa da diversidade, do respecto e da igualdade entre persoas.

O xeito de afrontar o proceso creativo foi diferente en cada grupo. Nalgúns casos as ideas e o diálogo fluía animadamente sinalando moitísimas posibilidades de creación, noutros casos as ideas eran poucas pero estaban claras e moi definidas,

outros preferiron comezar a recortar xa algúns elementos e lanzarse a “pensar-facendo”. Noutros casos o bloqueo inicial ante a liberdade da proposta dificultou a posta en marcha nun primeiro momento ata que conseguiron atopar algunha idea motivadora para comezar.

Utilizando como base de experimentación os libros e o material dispoñible (cartolinas, fíos e agullas, teas, tesoiras...), pouco a pouco foron poñéndose en acción. Cada grupo tiña un soporte similar de partida, unha cartolina branca dobrada á metade. A posibilidade angular da cartolina buscaba facilitar a xeración de volumes e favorecer a ilusión de espazo. Ademais diso, animámoslos a que potenciaran máis a tridimensionalidade e a sensación de movemento cunhas cintas de cartolina de cores que axudaban ao mesmo tempo a facer máis resistentes as estruturas.

Para o alumnado, a selección dos elementos de partida dos que servirse (texto e imaxes dos contos) viuse moi influenciada pola mirada detida e crítica das escenas do libro. Neste proceso descubriron representacións da muller ou da masculinidade coas que non concordaban, situacións e diálogos que discrepaban coa realidade que querían defender. Foron precisamente eses “choques emocionais” máis evidentes os que activaron a maioría das creacións. Polo tanto, aínda que as estratexias para a creación teñen matices máis poéticos, máis irónico-humorísticos ou descritivos, as súas producións son bastante explícitas e moitas veces convértense en slogans directos que radiografan moitas das problemáticas máis significativas na representación do xénero.

Á vista dos resultados podemos facer unha lectura daquelas cuestións claves que as súas obras sinalan e serven tamén para entender as aprendizaxes que traballos como este de creación persoal poden incentivar.



Figura 1. “Blancanieves y sus nuevos amigos limpiaron, recogieron y ordenaron todos juntos”.

A imaxe da muller abnegada e que goza coas tarefas domésticas substitúese pola dunha comunidade que colabora. A realización das tarefas do fogar xa non é unha imposición de xénero, é unha obriga de todos. (f.1)

Moitos dos traballos buscan crear un choque que rompa co patrón de beleza da princesa loura, de ollos e pel clara. Fano en ocasións creando ou modificando ilustracións que contradín as mensaxes escritas extraídas dos libros “Que pelo tan suave, tan rubio y tan fino” (Fig. 2), outras veces anulan ou negan aquelas mensaxes estereotipadas (La primera hada dijo: “serás la más bella de todas las princesas que jamás existieron”) con estratexias gráficas de tachado. En moitas das propostas vemos como directamente obvian aqueles modelos establecidos amosando mulleres princesas con outras características físicas: cabelos escuros ou roxos, enredados, peles escuras...



Figura 2. “Que pelo tan suave, tan rubio y tan fino”.

O mesmo pasa co carácter atribuído ás personaxes femininas das obras analizadas. A candidez, dozura, inocencia e vulnerabilidade coa que se representa en demasiadas ocasións o xénero feminino cuestiónase, replicase e rexéitase. “La princesa creció feliz, prudente y hermosa??? Activista, pacifista, ecologista y liberal”.

Tamén son destacables as alteracións que fan nas vestimentas luxosas e vaporosas de tons rosados das nenas e mulleres, naturalizando a súa aparencia, actualizándoa e apostando pola comodidade doutros tecidos (Fig. 3).



Figura 3. Vestimentas cómodas e actualizadas.

Apréciase a defensa que algúns traballos fan da liberdade da muller, reivindicando o seu dereito a tomar decisións propias, a ser independentes e autosuficientes. “*Comprouse unha casa con vistas ao mar, vive soa e fábricase as súas roupas*”. A imaxe da muller submisa e dependente do marido transfórmase na dunha persoa con soños, grande iniciativa e capacidade de traballo para loitar por eles. “*Una chica que siempre soñó con recorrer el mundo en globo [...] se le ocurrió crear un globo con sábanas viejas y coloridas. Tras tres noches cosiendo consiguió acabar su globo...*”

Foxen do esquema patriarcal, representando mulleres que non queren depender dun home que veña a salvarlas, nin cun bico nin cunha espada. En ocasións contestan aos roles da muller dócil e distante á violencia amosando condutas rebeldes, pouco disciplinadas ou amigables (Fig. 4).



Figura 4. Princesas que reaccionan amigablemente cando as bican mentres dormen

A habilidade na loita, a forza, a axilidade e a actitude protectora non son xa características exclusivas do home, esténdense tamén á muller representada, que é activa, valente e aventureira (Fig. 5).

*“Si te quedas aquí nosotros te protegeremos -dijeron a Blancanieves”
“Nosotras también luchamos!...”*



Figura 5. Al instante, Tigrilla Lily volvió al rescate de Peter Pan en un hábil movimiento.



Figura 6. Roles intercambiados. Coidador-Salvadora.

A estratexia utilizada na maioría de casos fixo **intercambiar os papeis** dos protagonistas creando situacións onde o home interpretaba papeis que asumía unha muller e viceversa. “... *Peter Pan cantaba a los niños perdidos una bonita canción, cuando Campanilla llegó justo para salvarlos. Sabía que vendrías!*” (Fig. 6).



Figura 7. *Cuando murió el Sultán, Aladina se convirtió en gobernadora del reino.*

Vemos como as mulleres asumen cargos de poder ou cometidos tradicionalmente reservados ao xénero masculino. Incluso xogan co choque que supón cambiarlles o xénero a certas personaxes habitualmente masculinas. Deste xeito aparecen personaxes como “hados padrinos” ou “Aladinas” (Fig. 7).

É tamén destacable o esforzo que se percibe en moitas obras por dar protagonismo ás mulleres e visibilidade a alianzas de amizade, parentesco ou amor entre elas (Fig. 8). As historias de partida definen en moitas ocasións os diálogos e as escenas, que aínda que defenden novos modelos de relacións homosexuais, non conseguen desligarse da idea de amor romántico.



Figura 8. *“Así foi como se convirtieron nuha parella de recién casadas”*

Para finalizar, expuxéronse os resultados do taller no Museo Pedagóxico da Facultade de Ciencias da Educación do Campus de Ourense, pendurados de tanza transparente e sobrevoando entre o resto de libros dos estantes da sala (Fig. 9).

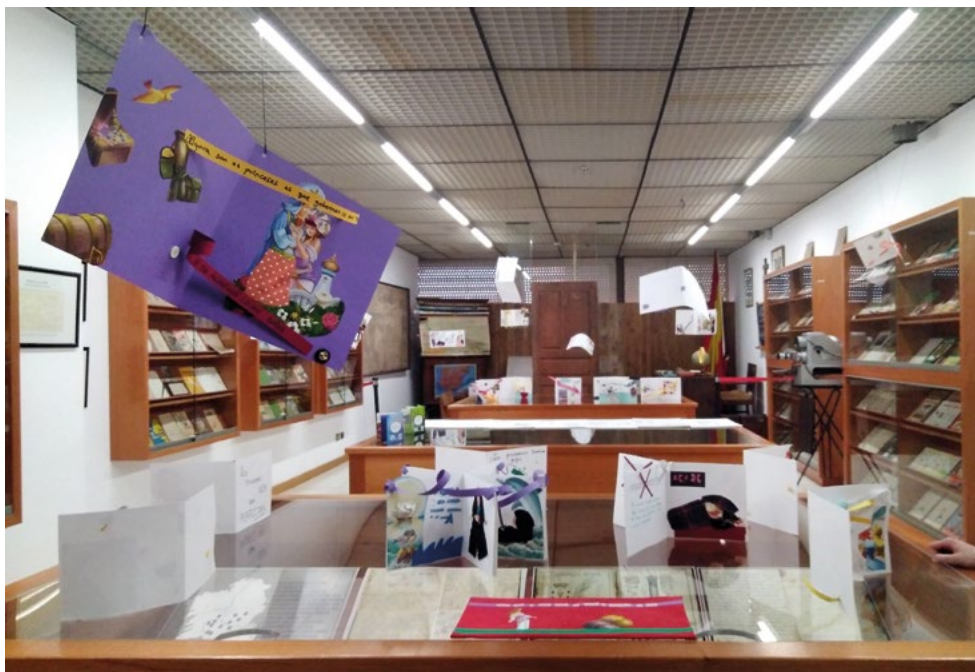


Figura 9. Exposición no Museo Pedagóxico.

Á vista dos resultados, atopamos que a resposta do alumnado foi moi rica tematicamente e tamén nas formas plásticas de abordar as súas obras. Aínda que saíron temas fundamentais, quedaron outros tamén de grande importancia, por exemplo non foron moitas as reflexións sobre o rol masculino ou novas masculinidades, salvo as que xorden de inverter os roles dalgunhas accións. Isto pode explicarse porque a estratexia máis repetida é a reacción contestataria ou a redefinición de certas escenas contidas nas obras de partida. Isto fai que se contaminen sen querer das estruturas e temas tratados nos propios libros. Sempre é interesante ver a progresión deste tipo de propostas nunha secuencia de accións maior, pero o que si subxace desta experiencia curta de taller é a vontade de cambio social que demandan e pola que terán que loitar as novas xeracións de mestras e mestres e a necesidade de educar en linguaxe visual e dende a acción descubrindo a potencialidade que temos non só como lectores/as de imaxes, senón tamén como creadores/as de novas narrativas.

Referencias bibliográficas

- ACASO, M. (2011). *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós Estética.
- ACASO, M. (2016). *Esto no son las torres gemelas*. Madrid: Catarata (2ª ed.).
- ARIZPE, E. & STYLES, M. (2002). ¿Cómo se lee una imagen? El desarrollo de la capacidad visual y la lectura mediante libros ilustrados. *Lectura y vida. Revista Latinoamericana de lectura*, 23 (3): 1-12.
- ARIZPE, E. (2005). El juego de los espacios: los lectores y la interacción entre imagen y palabra en el libro ilustrado infantil. *AlterTexto*, 3, (6): 11-36.
- ARIZPE, E. (2014). Imágenes que invitan a pensar: el ‘libro álbum sin palabras’ y la respuesta lectora. *Reflexiones Marginales*. Disponible en <http://reflexionesmarginales.com/3.0/22-imagenes-que-invitan-a-pensar-el-libro-album-sin-palabras-y-la-respuesta-lectora/> [Consultado o 17/09/2018].
- CARRIÓN, U. (1975). El arte nuevo de hacer libros. *Plural*. Suplemento do xornal Excelsior (pp. 33-38). Disponible en https://monoskop.org/images/f/f6/Carrion_Ulises_1975_El_arte_nuevo_de_hacer_libros.pdf (Consultado o 22/08/2018).
- CASSANY, D. (2006). *Tras las líneas*. Barcelona: Anagrama.
- CRESPO MARTÍN, B. (2010). El libro-arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del libro-arte. *Arte, Individuo y Sociedad*. 22 (1): 9-26. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/ARIS1010110009A/5739>. [Consultado o 18/08/2018].
- DIGÓN REGUEIRO, P. (2006). El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela. *Comunicar*, 26: 163-169.
- DURÁN, T. (1999). ¿Pero qué es el álbum?, AA.VV. *Literatura para cambiar el siglo*. Salamanca: FGSR.
- DURÁN, T. (2008). Aprendiendo de los álbumes, *Actas do 7º Encontro Nacional/5º Internacional de Investigación em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Braga: Universidade do Minho.
- FRANCO-VÁZQUEZ, C; MESÍAS-LEMA, J. e AGRA, M. J. (2016). ‘Debuxando palabras’: perspectiva histórica da ilustración na Literatura Infantil e Xuvenil en Galicia, 1927-2007. *Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 3: 53-76. Disponible en DOI: <http://dx.doi.org/10.15304/elos.3.3516>
- GARCÍA PEDREIRA, R. e CORTIZAS VARELA, O. (2017). As adaptacións dos clásicos da Literatura Infantil e Xuvenil en formato ‘pop-up’ para primeiros lectores. En VASCONCELOS, A. C.; NEIRA, M.; SILVA, S. R. da (coords.). *Primeiros Livros, Primeiras Leituras / Primeiros Libros, Primeiras lecturas* (pp. 133-144). Porto: Tropelias & Companhia.
- HARO GONZÁLEZ, S. (2013). *31 libros de artista: una aproximación a la problemática y los orígenes del libro de artista editado*. Bella: Fundación Museo del Grabado Español. Disponible en: <http://mgec.es/publicaciones/Treinta%20y%20un%20libros%20de%20artista.pdf>. [Consultado o 17/08/2018].

- HARO GONZÁLEZ, S. (2015). El paradigma del libro de artista. El caso de Dieter Roth. En J. L. CRESPO (coord.). *Anuario de Arte y Arquitectura* (cap.10). Cuenca: Universidad de Cuenca. Disponible en: <http://www.eumed.net/libros-gratis/ciencia/2015/32/dieter-roth.htm>. [Consultado o 11/09/2018].
- HUBERT, R. R. (1994). The Revolutionary and the Phoenix: Hannah Höch and Raoul Hausmann. En *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism and Partnership*. Lincoln, NA: University of Nebraska Press.
- MAGÁN, M. (2015). *Costura: de la reivindicación política a la recreación poética: el procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte*. Tesis doutoral dirixida por Consuelo Matesanz Pérez. Pontevedra: Universidade de Vigo. Disponible en: <http://www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/385> [Consultado o 02/06/2018].
- MUNARI, B., e RODRÍGUEZ, C.A. (1993). *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gili.
- MOCIÑO-GONZÁLEZ, I. (2015). La (re)construcción de la identidad en la narrativa juvenil gallega. Entre la épica y la memoria histórica. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 23: 118-133. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1001>, [Consultado o 21/03/2018].
- TABERNER, J. (1999). *Sociología y educación. El sistema educativo en sociedades modernas. Funciones, cambios y conflictos*. (4ª Ed.) Madrid: Tecnos.
- TABERNERO, R. (2005). *Nuevas y viejas formas de contar: el discurso narrativo infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- RAMOS, A. M. (org.) (2017). *Aproximações ao livro-objeto: das potencialidades criativas às propostas de leitura*. Porto: Tropelias & Companhia.
- ROSENBLATT, L. M. (2002). *La literatura como exploración*. México: Fondo de Cultura Económica.

Réúnense neste volume catorce estudos que abordan diferentes modalidades do libro-obxecto, as súas características e potencialidades para a lectura, determinadas fundamentalmente pola materialidade. Neles préstase especial atención ao papel creativo das mulleres e á súa representación nestas obras, dado que o seu emprego temperán contribúe á construción de imaxinarios e á socialización dos máis novos, ao transmitir valores e usos da comunidade e favorecer a interiorización do coñecemento. Nestes procesos é relevante atender ás perspectivas que sobre os roles de xénero e a identidade persoal e cultural transmiten os materiais literarios empregados, por tratarse de instrumentos fundamentais na creación de representacións simbólicas de subxectividade, entre elas a da identidade de mulleres e homes.

É por iso que se concibe esta monografía como un espazo de reflexión, estudo e investigación sobre as potencialidades dunha produción, a dos libros-obxecto, que ten sido invisibilizada e colocada nunha posición de subalternidade, o que se pode equiparar, en boa medida, coa padecida durante moito tempo pola muller e a propia literatura infantil e xuvenil en xeral, situación que determinou perspectivas e enfoques aos que é preciso atender e analizar.

ISBN 978-84-8158-825-5

