



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 24 - julho de 2020**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2020i24p40-56>

***Ismália e O Arenque Fumado: a expansão de sentidos a partir da  
materialidade do livro***

***Ismália and O Arenque Fumado: meaning-expansion from book  
materiality***

*Diana Navas\**

*Ana Margarida Ramos\*\**

**RESUMO**

Partindo da leitura de dois poemas, a princípio não endereçados primordialmente ao leitor infantil e juvenil – *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, e *O Arenque Fumado*, de Charles Cros – este estudo almeja investigar como tais textos têm seus sentidos ampliados, ao dialogar com o projeto gráfico-editorial desenvolvido, respectivamente, por Odilon Moraes e André da Loba. Em outras palavras, objetiva-se evidenciar o papel assumido pelas ilustrações e design na (re)construção de sentidos suscitados pelos poemas impressos em livros concertinas, apontando para a relevância da materialidade do suporte na (re)leitura de tais textos literários. Pautada nas considerações de Linden (2015), Ramos (2019) e Reynolds (2010), a leitura das obras permite observar a demanda por uma leitura multimodal e por um leitor mais participativo e capaz de compreender a obra em sua totalidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Suporte; Materialidade; Livro concertina; Design gráfico

**ABSTRACT**

Starting from the analysis of two poems, at first were not primarily addressed to child and young adult readers – *Ismália*, by Alphonsus de Guimaraens, and *O Arenque Fumado*, by Charles Cros - the present study aims to investigating how such texts have their meanings enlarged when they engage in a dialogue with graphic-editorial projects, respectively, by Odilon Moraes and André da Loba. In other words, the main purpose of this text is to highlight the role assumed by illustrations and design in the (re) construction of meanings raised by poems transformed into accordion-books, pointing to the relevance of the materiality of the support in the (re) reading of such literary texts.

---

\* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC SP; Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária – São Paulo – SP – Brasil – dnavas@pucsp.br

\*\* Universidade de Aveiro; Departamento de Línguas e Culturas; Programa Doutoral em Estudos Literários – Aveiro – Portugal – anamargarida@ua.pt



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 24 - julho de 2020**

Based on considerations made by Linden (2015), Ramos (2019) and Reynolds (2010), the reading of these books allows us to observe a demand for a multimodal reading and a more participative reader, able to understand the book as an object.

**KEYWORDS:** Support; Materiality; Accordion-book; Graphic design

## 1 O suporte e a (re)construção de sentidos: o livro concertina

Se, conforme afirma Liliane Cheilan (2009), qualquer livro, na sua forma mais simples, é, por definição, um livro animado, já que a partir do momento em que o leitor abre a capa e vira a página, pode-se falar de interação com a materialidade do livro, não é menos verdadeiro que essa interação se tem tornado mais intensa quando se trata da produção contemporânea preferencialmente destinada a crianças e a jovens leitores.

Há muito o objeto livro deixou de ser um conjunto de páginas encadernadas e envolvidas por uma capa, para se tornar um objeto multimodal, em que diferentes linguagens – verbal, visual, gráfica – se fundem e se (con)fundem, solicitando uma leitura sinérgica e capaz de apreender os múltiplos significados sugeridos pelos variados atores envolvidos em sua publicação. Em consonância com o que afirma Roger Chartier, para quem “[...] os livros não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são os veículos [...]” e que o “[...] ‘mesmo’ texto, fixado em letras, não é o ‘mesmo’ caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação [...]” (2002, p. 61-62), os livros-objeto infantis e juvenis contemporâneos têm investido em seus aspectos materiais, promovendo novas formas de apreensão e compreensão do literário. Assegura Linden que “[...] a materialidade do objeto livro é importante em um álbum, pois a escolha de uma capa, um papel ou guardas tem uma grande influência no projeto, dando-lhe uma dimensão significativa, podendo, inclusive, adquirir uma função narrativa (tradução nossa).” (2015, p. 10).<sup>1</sup>

Formato, dobras, dimensões, texturas, gramatura da página, tipografia, cor, dentre tantos outros elementos passam, dessa forma, a assumir uma dimensão narrativa, contribuindo de forma decisiva para a expansão dos sentidos suscitados pelo texto literário. Dentre tais aspectos, o formato é, segundo assegura Lawrence Sipe (2001), uma das decisões que condiciona as expectativas do leitor. Formatos menores de um livro sugerem leituras mais intimistas e privadas; livros de maiores dimensões, ao contrário, parecem conduzir-nos a histórias mais enérgicas. E o que dizer dos livros concertinas, formato esse recorrente em obras contemporâneas preferencialmente endereçadas às crianças e jovens leitores?

---

<sup>1</sup> “[...] la materialidad del objeto libro es importante en un álbum ya que la elección de una cubierta, un papel o unas guardas ejerce una gran influencia en el proyecto, al aportarle una dimensión significativa, incluso puede llegar a adquirir un rol narrativo.” (2015, p. 10).

Os livros concertina, também conhecidos como livro acordeão, livro sanfona, livro panorama, assim denominados em razão da encadernação que recebem – suas páginas, em vez de se apresentarem agrupadas e presas em torno de uma capa, de forma tradicional, encontram-se dobradas, podendo o livro ser desdobrado e tornar-se uma tira de papel (BREEDE Y LISI, 2007; BECKETT, 2012; RAMOS, 2019) – constituem-se exemplos de livros que, desafiando o códice tradicional e maneiras fixas de ler, estimulam – e exigem – uma diferente forma de interação física e cognitiva por parte do leitor. No que concerne à sua configuração, ensina-nos Ramos que

[...] <sup>2</sup> A composição das páginas é muito variada, podendo os criadores recorrer à página simples, dupla ou estabelecer ligação entre todas as imagens do friso, criando uma sequência específica. As dimensões e formatos também são muito variáveis e podem ou não incluir texto, capa dura ou recortes. Os leitores a que preferencialmente se destinam também podem variar da infância aos adultos, embora a literatura infantil use este tipo de formato com mais frequência, devido às implicações lúdicas, mas também narrativas e estéticas que ele possibilita. (tradução nossa). (RAMOS, 2019, p. 27)

Assemelhando-se a um filme, em razão de seu formato não convencional, o livro concertina possibilita a exploração de possibilidades criativas, especialmente no que se refere à sugestão de movimento, de passagem do tempo, da sequencialidade de ações – promovida pelo próprio movimento do desdobrar da página, atentando o leitor para a materialidade assumida pela narrativa. Além disso, “[...] A sugestão de fluidez é inerente ao processo de desenvolvimento do livro concertina, criando uma sugestão de continuidade e sequência que geralmente é interrompida ao virar as páginas dos livros tradicionais.” <sup>3</sup> (RAMOS, 2019, p. 315). Já Ilgim Alaca, sustenta que

Livros concertina ou panorâmicos podem não apresentar uma narrativa, mas agrupam objetos semelhantes, como pássaros ou flores. Eles também têm várias formas, como figuras de mãos dadas, telhados e árvores. Os livros concertina podem ser lidos / visualizados página por página ou como um todo; eles são particularmente adequados para

<sup>2</sup> “[...] la composición de las páginas es muy variada, pudiendo los creadores recurrir a la página simple, doble o estableciendo vínculos entre todas las imágenes del friso, creando una secuencia particular. Las dimensiones y los formatos son igualmente muy variables, pudiendo incluir o no texto, tapa dura y recortes o troquelados. Los lectores a los que se destinan también pueden variar desde la infancia a los adultos, aunque la literatura infantil recurra a este tipo de formatos con más asiduidad, por las implicaciones lúdicas, pero también narrativas y estéticas, que posibilita.” (RAMOS, 2019, p. 27)

<sup>3</sup> “[...] the suggestion of fluidity is inherent to the unfolding processing of the accordion book, creating a sense of continuity and sequence that is generally disrupted by turning pages in traditional books.” (RAMOS, 2019, p. 315).

tópicos que beneficiam dessa linearidade instável, como transformações, viagens ou trens<sup>4</sup> (tradução nossa). (ALACA, 2018, p. 62)

Esses são aspectos que se revestem de particular relevância no caso dos livros em apreço, atendendo a que, em vez de apresentarem uma narrativa, são textos líricos, correspondendo ao formato do livro-álbum lírico (RAMOS; MATTOS, 2019).

De acordo com Kimberly Reynolds (2010), trata-se de um tipo de produção cujo formato – por meio de sua arquitetura e estrutura – reforça a materialidade do objeto livro ao promover a indissociabilidade entre forma e conteúdo. Sua concepção de objeto, de artefato, é ainda reforçada à medida que, uma vez desdobrados, tais livros se transformam em um outro objeto – um painel, um mural ou mesmo um objeto tridimensional – o qual, para ser lido, demanda do leitor não apenas a dimensão cognitiva, mas também a participação dos sentidos no processo de sua manipulação e compreensão, conduzindo-o a romper com uma forma automatizada de leitura. Convém igualmente ter presente a proximidade do livro concertina com o livro de artista, em resultado do trabalho relevante de artistas e criadores internacionais como Warja Lavater, Bruno Munari, Enzo Mari, Kveta Pacovska, ou Katsumi Komagata, por exemplo, uma vez que a transposição de um texto (seja ele uma narrativa, um poema ou uma sugestão textual/verbal de outro tipo) constitui um exercício de transmedialidade complexo, tirando partido da materialidade do objeto, da sua orientação de leitura, do tipo de encadernação selecionado e até do tipo de papel.

É a dimensão material do livro concertina que nos interessa aqui discutir. Partindo da leitura de dois poemas, a princípio não endereçados preferencialmente ao leitor infantil e juvenil – *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, e *O Arenque Fumado*, de Charles Cros – objetivamos investigar como tais textos têm seus sentidos ampliados ao dialogarem com o projeto gráfico-editorial desenvolvido, respectivamente, por Odilon Moraes e André da Loba. Almejamos demonstrar a função assumida pelas ilustrações e pelo design na (re)construção de sentidos suscitados por tais poemas ao serem impressos em livros concertinas, apontando, dessa maneira, para a relevância da materialidade do suporte na (re)leitura dos textos literários.

---

<sup>4</sup> “Accordion books or panoramic books may not present a narrative but group similar objects such as birds or flowers. They also come in various shapes, such as figures holding hands, rooftops, and trees. Accordion books can be read/viewed page by page or as a whole; they are particularly suitable for topics that benefit from such shifting linearity, such as transformations, journeys, or trains.” (ALACA, 2018, p. 62).

## 2 *Ismália*, de Alphonsus de Guimaraens, e, também, de Odilon Moraes

Nascido em 1870, em Ouro Preto, no estado de Minas Gerais, Alphonsus de Guimaraens foi um dos mais importantes poetas simbolistas da literatura brasileira. “*Ismália*”, um dos seus mais conhecidos poemas e obra-prima da poesia simbolista, traz fortemente as marcas desse movimento subjetivista ocorrido na pintura e na literatura, e que, de forma geral, caracteriza-se por rejeitar a obrigação de “representar o mundo concreto” e propor a exploração do mundo subjetivo, o universo interior dos sentimentos. Agrupados em torno de Mallarmé, os poetas simbolistas acreditavam que a maior realidade estava no reino da imaginação e da fantasia e, em razão disso, defendiam que seus poemas não deveriam ser ilustrados, uma vez que a imagem teria o potencial de revelar o que deveria permanecer oculto pelo mistério. Ao mesmo tempo, afirmavam que uma obra de arte deveria ser tão expressiva de sentimentos e tão evocativa de ideias e emoções a ponto de se elevar a um nível em que todas as artes estariam interligadas, com ideias sendo evocadas a partir de sons, cores, sensações.

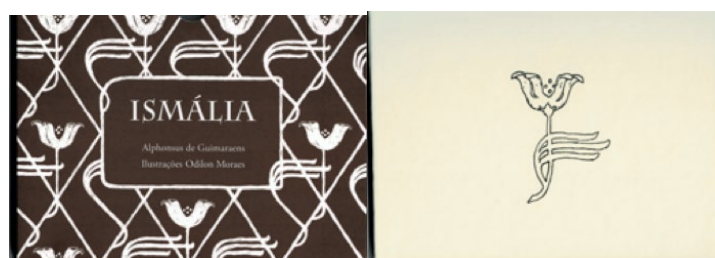
Odilon Moraes, ainda que não se valendo de forma direta dos princípios simbolistas para ilustrar e criar o projeto gráfico de *Ismália*, propõe a fusão de linguagens na releitura que empreende do poema de Alphonsus de Guimaraens, por meio de ilustrações e formas capazes de evocar sentimentos, ideias e sinestésias. Nascido em 1966, em São Paulo, e formado em arquitetura, Odilon, há muito, dedica-se à ilustração e à escrita de livros preferencialmente endereçados ao público infantil e juvenil, sendo amplamente premiado e constituindo-se em um dos mais significativos nomes da literatura contemporânea infantil e juvenil brasileira. Dentre o vasto conjunto de sua produção, *Ismália* destaca-se por trazer, ao jovem leitor, um consagrado poema da literatura brasileira, agora ilustrado e em meio a um livro concertina, no qual o projeto gráfico desempenha papel decisivo para a ampliação dos sentidos sugeridos pelo texto literário.

A obra atrai a atenção do leitor de imediato, visto estar inserida em uma embalagem em formato envelope de pequenas dimensões: 16,8 x 12,4 x 1,1 centímetros. O formato do livro também se distancia do tradicional, aproximando-se ao tamanho clássico das revelações fotográficas de 10x15 centímetros, aproximação essa que se intensifica quando há a presença de molduras nas ilustrações. Em tom escuro, que oscila entre um vermelho terroso e o marrom escuro, a cor da embalagem contrasta com o

branco empregado na tipografia – título e nomes do autor e ilustrador – e nas imagens de flores e espécies de arabescos que nela figuram. Na lombada da embalagem, encontram-se apenas o nome da obra e do seu autor; ao passo que, em seu verso, encontramos apenas uma breve descrição do poema, do escritor, do ilustrador, do projeto gráfico e o código de barras.

Retirada a embalagem, deparamo-nos com um livro em cuja capa, em tom bege, apenas encontramos a imagem de uma flor igual àquela que figura no invólucro do livro; a quarta capa é ocupada somente pelo nome da editora. É importante lembrar que estamos aqui nos valendo da edição publicada em 2018 pela editora Sesi-SP. A obra foi, no entanto, anteriormente publicada pela editora Cosac Naify, em 2006, havendo entre as duas edições diferenças no tocante à embalagem e à capa.

**Figura 1 – Embalagem e capa de *Ismália*, edição Sesi-SP editora**



**Fonte: GUIMARAENS; MORAES, 2018, s.p.**

O formato do suporte escolhido por Odilon Moraes é, indubitavelmente, o que mais provoca o estranhamento no leitor. *Ismália* abre-se em formato de concertina e contém 23 dobras, nas quais figuram ilustrações e o poema de Alphonsus de Guimaraens em sua totalidade. Em seu verso, deparamo-nos apenas com um texto de Isabel Coelho apresentando o poeta simbolista ao leitor, a ficha catalográfica e o código de barras.

Constrói-se, assim, desde o primeiro contato com a obra, uma atmosfera dual: ao mesmo tempo em que há a sugestão do novo, por meio de um formato e invólucro que desautomatizam o olhar do leitor em relação aos livros tradicionais, a cor e o tipo de imagem presentes sugerem a retomada do clássico, o que se intensifica de acordo com o repertório do leitor. A dualidade também estará presente no que se refere à temática do poema: nele, sugere-se o suicídio de Ismália, a qual transita entre a loucura e a razão, entre o céu e o mar, como apontam os versos iniciais do poema: “Quando Ismália enlouqueceu,/ Pôs-se na torre a sonhar/ Viu uma lua no céu/ Viu outra lua no mar”. O

movimento físico (“pôs-se na torre”) x o movimento psíquico (“sonhar”), “a lua no mar” (desejos carnis) x “a lua no céu” (espiritualidade, divino), dentre outras oposições, caracterizam a dualidade de Ismália, dualidade que será reforçada a partir da materialidade do livro construído por Odilon Moraes.

Duas são as cores que compõem as ilustrações e o projeto gráfico de *Ismália*: o vermelho e o branco, e suas variações de tons. O vermelho, segundo sugere Pedrosa (2010), aponta para a cor do coração, da libido e, portanto, para o aspecto carnal; entretanto, trata-se de um vermelho escuro, que parece misturado com o preto, sugerindo, assim, a morte, o clima denso e pouco luminoso do poema, com o predomínio das sombras da loucura sobre a razão. Contrastando com o vermelho-escuro – que predomina ao longo das páginas – o branco, por seu turno, aponta para a pureza e para a espiritualidade de Ismália, sugerindo também a última fagulha de luminosidade – e de razão – que a acompanha.

As 10 ilustrações – que ocupam, cada uma, páginas duplas do livro – são elaboradas recorrendo-se à técnica da aquarela. Nelas, a textura – propiciada pelas pinceladas e tinta misturada com água espalhada pelo papel – constitui-se elemento que potencializa o aspecto carnal das imagens, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, nos remetem, conforme sugere Isabel Coelho, à melodia e delicadeza dos versos simbolistas. Cada uma das ilustrações é acompanhada por dois versos do poema (que apresenta um total de 20 versos), sem que haja, dessa forma, a divisão do poema em estrofes. Esse aparente detalhe é, no entanto, significativo, uma vez que, ao alterar a relação de pausas entre as estrofes e a divisão de versos do poema, sugere uma mudança de ritmo, evidenciando a potencialidade do projeto gráfico e da ilustração na (re)construção do ritmo de leitura e (re)interpretação do poema de Alphonsus de Guimaraens.

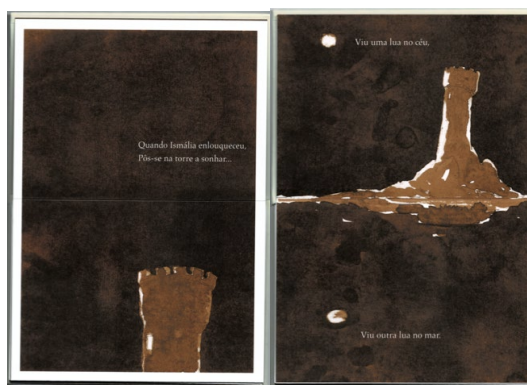
Se, impresso de forma tradicional, o poema ocuparia um reduzido espaço da página; em *Ismália*, assume a extensão de quase três metros, ampliando o tempo que o leitor leva para ler o poema ao lidar com o passar das páginas e com o formato concertina. É esse ritmo de leitura mais lento que possibilitará ao leitor perceber (e sentir) o suicídio de Ismália de forma mais dilatada e, justamente por isso, como um acontecimento mais lírico e solene. Destaca-se, ainda, a desautomatização provocada no ato de leitura: do leitor, em razão do formato concertina, demanda-se não o virar da página horizontalmente, mas o seu desdobrar verticalmente, reforçando a dualidade alto



x baixo que se observa tematicamente no poema, e o próprio cair do corpo de Ismália do alto da torre em que se encontra na página inicial do livro.

Observando a primeira página dupla, verifica-se a presença de uma moldura em branco, a qual limita o campo visual e sugere que o leitor esteja assistindo à cena através de uma janela. Na segunda dupla, nota-se que a moldura é retirada, inserindo o leitor dentro da cena e ampliando, portanto, seu campo de visão. Esse movimento de inserção e retirada de molduras se repetirá ao longo de toda a obra, provocando a sensação no leitor de ser puxado para dentro e para fora do cenário, simulando, conforme sugere Paiva, “[...] uma sinestesia da loucura de Ismália, como se o leitor fosse impelido a vivenciar o sentimento de confusão lancinante da loucura. Uma confusão psíquica que nos joga para dentro e para fora da consciência ou da realidade.” (2012, p. 107).

**Figura 2 – Jogo de pontos de vistas**



**Fonte: GUIMARAENS; MORAES, 2018, s.p.**

Em outras palavras, em função do jogo com o ponto de vista – *close* e plano geral – que perpassa o conjunto das páginas duplas, Odilon Moraes provoca no leitor a sensação de delírio, imprimindo à leitura do poema um ritmo perturbador. Um ritmo que também pode ser evidenciado na própria musicalidade do poema de Guimaraens, que apresenta sempre rimas cruzadas, isto é, estão presentes verso sim, verso não, da mesma forma que as molduras nas ilustrações.

O cuidadoso trabalho com a diagramação também é notável em *Ismália*: no quarto jogo de página dupla, deparamo-nos com as figuras da torre e da lua e o verso: “Queria subir ao céu”. Na porção inferior, temos o reflexo da lua e da torre no mar acompanhados de: “Queria descer ao mar...”. Conforme pode ser observado na Figura 3, o texto que trata do céu coexiste em cima da representação do céu da ilustração, ao

passo que o texto que fala do mar encontra-se embaixo da representação do mar da ilustração. Dessa forma, a escolha da diagramação contribui para conferir a sensação de que estamos presenciando o mesmo movimento da personagem Ismália, que está dividida entre o céu e o mar, o alto e o baixo, a loucura e a sanidade, o carnal e o divino. As dobras da página dupla, destarte, dividem não apenas o espaço, mas enfatizam os reflexos de Ismália.

**Figura 3 – Diagramação nas páginas duplas**



Fonte: GUIMARAENS; MORAES, 2018, s.p.

A leitura do poema empreendida por Odilon Moraes permite-nos compreender a importância assumida pelo design e pela ilustração no reforço e expansão de sentidos suscitados pelo texto literário. Odilon Moraes não meramente ilustra o poema de Alphonsus de Guimaraens. Graças à escolha de um suporte diferenciado, da diagramação, das ilustrações, o poema ganha um novo ritmo de leitura, que é mais inspirado no poema do que uma tradução literal do ritmo da palavra, unindo, literalmente, forma e conteúdo. Um ritmo que é construído a partir da leitura multimodal da obra, e que nos mostra a potencialidade de criação de sentidos a partir da materialidade do livro-objeto.

### **3 O Arenque Fumado, de Charles Cros, reinterpretado por André da Loba**

André da Loba nasceu em Aveiro, em 1979, tendo-se aí licenciado em Design. Também estudou ilustração em Nova Iorque, na *School of Visual Arts*. Tem dividido a sua vida entre Portugal e os Estados Unidos da América, onde lecionou também no ISEC e na *Parsons School of Design* em Nova Iorque, respectivamente.

Tem ilustrado na imprensa internacional (*The New York Times*, *Times Magazine*) com sucesso e sido reconhecido com vários prêmios e distinções, por, por exemplo, *3×3 Magazine*, *Communication Arts*, *Creative Quarterly*, *Ilustrarte*, *The Society of Illustrators NY*, *Luerzer's Magazine* e *The Bologna Children's Book Fair*. As suas criações são claramente distintivas, fruto de uma formação e labor na área de design e combinam a ilustração com a animação, o design gráfico, a escultura e a educação. Experimental, apostada em explorar o jogo com as formas e também com as cores, o seu trabalho artístico desenvolve-se em torno de ideias-chave que singularizam o processo criativo do autor. Tem livros publicados nas editoras Bruuá, Caminho, Porto Editora e Tcharan.

Considerado um dos criadores mais originais do panorama editorial português, avesso a rótulos ou a classificações limitadoras, é possivelmente um dos autores que mais tem explorado a questão da materialidade e da tridimensionalidade do livro e das próprias ilustrações, concebendo objetos que, depois de fotografados, surgem a duas dimensões nos livros, como acontece em *Bichos de Faz-de-Conta* (Porto Editora, 2008), texto de Maria da Conceição Sousa Vicente, obra na qual tem a parceria de Margarida Botelho; ou em *O Urso e o Corvo* (OQO, 2009), com texto de Monika Klose. É autor das ilustrações e do projeto gráfico de dois livros acordeão, *O Arenque Fumado* (Bruuá, 2010) e *Elefante em loja de porcelanas* (Tcharan, 2012), no que parece constituir um passo a frente no sentido de explorar a dimensão material e física dos livros infantis, pensados como objetos estéticos originais e desafiadores, destinados ao entretenimento artístico do público em geral.

O livro em análise foi publicado em 2010, pela pequena editora especializada em livro infantil Bruuá, e consiste numa adaptação gráfica e visual do poema “O Arenque Fumado”, de Charles Cros, originalmente datado do final do século XIX (1872/1873). O resultado da reinterpretação visual do texto realizada por André da Loba pode ser entendido como um exercício de exploração dos limites materiais e físicos do livro, transformado, por ação do design gráfico, num objeto multimodal e multiforme, com vários usos possíveis.

O livro é disponibilizado ao público numa embalagem de papel recortada/perfurada, com afinidades com os invólucros usados para o peixe, visíveis no formato retangular, na cor e no tipo de papel escolhido, próximo do papel de embrulho, com uma gramatura superior.

**Figura 4 – Embalagem do volume *O Arenque Fumado***



Fonte: CROS; LOBA, 2010

No interior da embalagem, ilustrada em tons de cinzento, encontra-se o livro fechado, dobrado, preso por um cordel, e que, uma vez aberto, apresenta-se como um friso recortado com a forma um arenque, onde está inscrito, de um dos lados, o poema. O texto caracteriza-se pelo relevo da componente sonora e rítmica, resultante do recurso a repetições e paralelismos, de clara ressonância nonsensical. De estrutura muito simples, composta por sete tercetos cujos versos terminam sempre com a repetição de uma palavra três vezes, o texto narra uma breve ação que corresponde ao ato de alguém pendurar, num muro branco, atado por um fio, um arenque fumado. A sugestão final de que a escrita do poema tem como propósito “enfurecer as pessoas” e “divertir as crianças” parece desde logo esclarecer quanto à destinação dual do volume, prevendo também recepções e leituras distintas.

**Figura 5 – Exemplo de página dupla de *O Arenque Fumado***



Fonte: CROS; LOBA, 2010.

Num dos lados do friso/objeto, o poema de Cros surge ilustrado e disposto de forma desafiadora e fragmentada em cada um dos segmentos que formam o arenque. A

disposição do texto vai variando ao longo das páginas, exigindo movimentos e posturas dos leitores adequados à leitura, que terá de rodar a cabeça ou o livro, numa espécie de busca constante da legibilidade. Pelo meio, as ilustrações, em cores vivas e contrastantes, desafiam o leitor a não avançar na leitura, hesitando entre as duas linguagens (eventualmente três, se considerarmos o design gráfico) que integram o livro, até porque as imagens não “ilustram” de forma literal ou direta o texto, recuperando apenas, aqui e ali, alguns elementos soltos, mas estabelecem com o título uma espécie de diálogo em torno da sugestão marítima, criando um “cenário” visual (e tridimensional) para uma narrativa embrionária, sobre um arenque que fica suspenso por um fio em um muro branco, a balançar. O livro, uma vez desdobrado, constitui o tal arenque, ao qual nem falta o fio, que permite balançá-lo ou, até, prendê-lo no muro alto. A forma está, assim, a serviço do conteúdo, confundindo-se com ele, numa sugestão a que não falta a ressonância metaficcional. As imagens que ilustram o texto, que recorre também a um *lettering* particular, explorando o desalinho e a irregularidade dos caracteres, resultam da manipulação digital de formas variadas reconhecíveis sobre um fundo colorido, caracterizado pelas cores fortes, vivas e contrastantes. A opção por ligeiras variações na cor, assim como sobreposições parciais, parece sugerir certo caráter artesanal da publicação, também patente na ausência de capa dura e na certa simplicidade do registro e da técnica, da qual resultam imagens planas e muito descomplicadas, apesar da sofisticação global do artefato, uma espécie de escultura visual muito elaborada e pensada.

O verso do friso apresenta um outro texto, da autoria de Coquelin Cadet, cuja leitura, apesar de independente do poema narrativo anterior, estabelece com ele um curioso diálogo, propondo uma espécie de manual de encenação do texto. Apelando explicitamente à sua releitura, que surge comentada e orientada (em termos de tom de voz, postura, movimentos, pausas e gestos), o texto é também um manual sobre a interpretação de qualquer texto, sublinhando o relevo dos elementos que acompanham a leitura, tão decisivos, como o próprio texto, para o sucesso da “performance”. De alguma forma, esse texto promove um outro tipo de leitura do objeto, dessa vez de cariz performativo, transformando o livro em análise num objeto cênico especial. O texto integra, ainda, além da componente didática, uma outra assumidamente lúdica, já que incentiva ao jogo dramático, tirando partido do corpo, da voz e do movimento físico.

**Figura 6 – Friso formado pelo livro desdobrado**

**Fonte: CROS; LOBA, 2010**

O caráter híbrido e plurissignificativo do artefato que é *O Arenque Fumado*, na reinterpretação que lhe dá o ilustrador e o designer André da Loba fica, pois, evidente, sublinhado pela atenção dada a cada um dos elementos que o constituem. A singularidade – associada ao exercício experimental – que resulta da exploração de todos os elementos materiais (formato, tipo de papel, recortes e perfurações, encadernação, embalagem, adição do cordel, tipografia, técnica de ilustração) obriga a um necessário questionamento sobre o livro como objeto e as fronteiras entre o livro e o brinquedo, a escultura, o objeto cênico. Mas também revela as sugestivas potencialidades significantes da materialidade na criação de sentidos e na revelação de outros escondidos, criando artefatos ou iconotextos que têm necessariamente de ser lidos tendo em conta todos os elementos que os constituem.

### **Considerações finais**

Como se pode confirmar pela leitura empreendida, a exploração da materialidade do livro na construção do discurso tem sido uma tendência na produção contemporânea preferencialmente endereçada a crianças e jovens leitores, o que claramente se evidencia ao observarmos os formatos diferenciados, apontando-nos para o fato de que o relevo atribuído aos aspectos materiais do livro, mais do que evidenciar a melhora de suas qualidades físicas e tecnologias hoje disponíveis em sua construção, sugerem a necessidade de um leitor mais interativo, que explora as propostas que o livro lhe faz.

A escolha pelo formato concertina, em ambas as obras, promove a abertura de inúmeras possibilidades criativas, permitindo alterar a relação física do leitor com o livro, o processo de manipulação das páginas, bem como torna também passível de

acompanhar textos muito diferentes, em termos de temas e registros. Dessa forma, longe do formato escolhido constituir-se como mero jogo de manipulação, sua escolha contribui de forma decisiva para a expansão dos sentidos suscitados pelo texto literário, constituindo-se como propostas criativas que desafiam continuamente o leitor.

Em *Ismália* e *O Arenque Fumado* faz-se notável a indissociabilidade entre forma e conteúdo. Na releitura proposta por Odilon Moraes, é interessante observar como, justamente em razão do formato escolhido, o conteúdo é materializado pela forma, uma vez que a delicadeza expressa pela personagem do poema de Guimaraens encontra perfeita correspondência no formato escolhido pelo ilustrador brasileiro na releitura que dela empreende. Para além de seu formato, vale a pena ressaltar a inserção da obra em um invólucro, o que, além de demandar maior manipulação do objeto livro pelo leitor, nele aguça os efeitos de surpresa e curiosidade. Em *O Arenque Fumado*, o relevo da forma está também patente desde o envelope no qual o livro é comercializado, cuja perfuração, além de remeter para o formato do peixe em questão, permite quebrar com a monotonia da cor da embalagem, dando a ver elementos coloridos do interior. Mas é o friso recortado, que constitui o livro propriamente dito, uma vez desdobrado, que reflete o conteúdo, repetindo novamente, agora numa escala maior, a forma da perfuração da embalagem. Assim, forma e conteúdo complementam-se mutuamente, na medida em que o objeto que suporta o texto e as imagens também serve ele próprio de ilustração ao reproduzir o arenque fumado que serve de mote ao texto. A inclusão do cordel, também referido no texto, alimenta ainda mais a sugestão metaficcional, quebrando as fronteiras entre texto e suporte, uma vez que este último se confunde com o arenque referido no primeiro.

Como sugere a leitura empreendida, as obras revelam proximidade com o livro de artista, não apenas pela sofisticação da proposta final, mas também pela escolha de textos poéticos complexos, eruditos, claramente exigentes e desafiadores do ponto de vista da leitura. Tal desafio se intensifica à medida que, valendo-se de recursos relativos à materialidade, tais livros demandam integração e interação do leitor, transformando os tradicionais protocolos de leitura. A ideia de que se trata de obras destinadas a um público amplo e diversificado, constituído por crianças e adultos, está claramente explícita em *O Arenque Fumado*, mas não deixa de ser sugerida em *Ismália*, sobretudo no jogo visual entre as partes de cima e de baixo, apesar do tema fraturante do suicídio. Aliás, a leitura do poema com base no intertexto dos contos maravilhosos pode apontar para outras sugestões, como o motivo da donzela presa na torre, por exemplo. A

dimensão lúdica residiria, ainda, em ambos os casos, na opção pelo formato da concertina, insistindo na questão da manipulação física do objeto e na apropriação sensorial das suas características.

A concepção de que o livro concertina é um formato simples, quase artesanal, próximo do livro-brinquedo é aqui, com esses exemplos, desfeita, uma vez que estamos perante propostas claramente sofisticadas e complexas, apostadas na exploração das relações entre forma e conteúdo, chamando a atenção para o formato, no que parece ser uma influência do pós-modernismo, com a valorização da componente metaficcional do livro.

## REFERÊNCIAS

ALACA, I. V. Materiality in picturebooks. *In*: KUMMERLIN MEIBAUER, Bettina (ed.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Oxon/NY: Routledge, 2018, p. 59-68.

BECKETT, S. **Crossover picturebooks: a genre for all ages**. London: Routledge, 2012.

BREDE, M.; LISI, J. The accordion book: an old idea reinvented for digital printing. **The International Journal of the Book**, 2007, n. 4, v. 1, p. 75-84.

CARVALHO, A.; LOBA, A. **Elefante em loja de porcelanas**. Porto: Tcharan, 2012.

CHARTIER, R. **Os desafios da escrita**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

CHEILAN, L. Pages, volets et rabats. **Hors cadre[s]**, 2009, n. 4, p.18-21.

CROS, C.; LOBA, A. **O Arenque Fumado**. Figueira da Foz: Bruaá, 2010.

GUIMARAENS, A.; MORAES, O. **Ismália**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KÜMMERLING-MEIBAUER, B. From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new Millennium. **Word & Image**, 2015, n. 31, v. 3, p. 249-264.

Lawton Gallery & University of Wisconsin. **Art of the Fold: Accordion Publications**. Green Bay: Lawton Gallery, 2009.

LINDEN, S. V. **Livro-álbum[s]**. Barcelona: Ekaré/Banco del Libro/ Variopinta Ediciones, 2015.

PAIVA, J. **O design da ilustração no livro ilustrado brasileiro contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Design). 158 p. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2012.



PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. 10. ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

RAMOS, A. M. Desplegar lecturas: un panorama de la edición de libros-acordeón en Portugal. *In*: TABERNERO, Rosa (Ed.). **El objeto libro en el universo infantil: la materialidad en la construcción del discurso**. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2019, p. 27-44.

RAMOS, A.M. The Accordion format in the design of children's books: a close reading of a portuguese collection. **Libri & Liberi**, 2019, n. 8, v. 2, p. 313–328. Disponível em: [http://www.librietliberi.org/?page\\_id=1369%20DOI:%20https://doi.org/10.21066/carcl.libri.8.2.4](http://www.librietliberi.org/?page_id=1369%20DOI:%20https://doi.org/10.21066/carcl.libri.8.2.4). Acesso em: 11 maio 2020.

RAMOS, A. M.; MATTOS, M. Aproximações ao livro-álbum lírico contemporâneo português e brasileiro: uma análise comparada. **Revista Alea – Estudos Neolatinos**, 2019, n. 21, v. 3, p. 149-166.

REYNOLDS, K. **Radical children's literature: future visions and aesthetic transformations in juvenile fiction**. New York: Palgrave MacMillan, 2010.

SCOTT, C. Artists' books, altered book, and picturebooks. *In*: KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Ed.). **Picturebooks. representation and narration**. New York: Routledge, 2014, p. 37-52.

SIPLE, L. Picturebooks as Aesthetic Objects. **Literacy Teaching and Learning**, 2001, n. 6, v. 1, p. 23 - 42.

*Data de submissão: 07/03/2020*

*Data de aprovação: 29/03/2020*