

Objetos para os sentidos

O livro infantil: contar histórias doutra maneira

Eunice Ribeiro
Universidade do Minho, CEHUM

O livro para crianças: desafios criativos

O bem conhecido aforismo que recomenda ‘não julgar um livro pela sua capa’ tem suscitado uma cada vez maior resistência nas sociedades atuais onde a proliferação da cultura mediática, a importância e a sofisticação atingidas pelo design gráfico, e hábitos recentes nas redes sociais como o das *shelfies* ou o dos debates *online* através do *BookTok* e do *Bookstagram* marcam consistentemente o nosso quotidiano. Quer no caso do livro impresso, com um longo percurso evolutivo, quer no que se refere ao mais recente livro digital, novas soluções editoriais e novas estéticas oferecem aos leitores de qualquer idade experiências inesperadas e surpreendentes. Contra as expectativas dos mais céticos que vaticinam a morte próxima

do livro em papel, outros não só acreditam na possibilidade de coexistência de ambos os suportes como no cada vez mais forte estímulo lançado pela omnipresença dos ecrãs a uma materialidade renovada do livro impresso.

Na verdade, quer este quer o *ebook* (de que aqui não nos ocuparemos centralmente) oferecem aos designers um espaço potencialmente inesgotável de experimentação de formas, técnicas, matérias, um espaço em que aspetos como a tipografia e a composição se articulam com a escolha dos materiais, os diferentes estilos e tecnologias de ilustração e edição, ao ponto de o livro se constituir como marca associado a uma identidade (gráfica, editorial, estética) específica;¹ em que o conteúdo e a forma jogam entre si constantes equilíbrios segundo uma aproximação holística que se reflete no resultado final e no carácter distintivo do objeto produzido. A este respeito, editoras reconhecidas, como é o caso da francesa *Éditions du Livre*, subscrevem a mesma ideia de que «the poetics inherent to the manipulation of the book as an object should resonate with its content» (Cheung, 2020: 49), aplicando-a igualmente aos livros para crianças cuja identidade ou personalidade próprias resultam do esforço conjunto de criadores e editores e da responsabilidade partilhada na construção de paisagens sensoriais vibrantes e imaginativas, capazes de responder às necessidades e expectativas de leitores infantis.

Stefan Sagmeister e Jessica Walsh, dois dos mais prestigiados designers da atualidade, num livro que ilustra e ao mesmo tempo procura definir o que é a *beleza* argumentando a partir dos mais diferentes setores da criatividade (da moda, à culinária, ao mobiliário, à arquitetura, ao *packaging*, ...),

1 Sobre o debate em torno do livro como marca, veja-se Jordan, Cheng & Pockros (2022), «Books aren't going anywhere: A roundtable on publishing and branding in the age of Bookstagram», <https://eyeondesign.aiga.org/books-arent-going-anywhere-a-roundtable-discussion-on-publishing-and-branding-in-the-age-of-bookstagram/> [consultado em 22/10/2022]

baseiam-se em princípios da chamada Estética Empírica para colocarem uma hipótese desafiadora: «For the brain to actually think takes lots of energy, so it wants to preserve this energy by using a shortcut to make fast decisions. The most beautiful wins» (2018: 100). A *beleza* como atalho para a decisão e para a escolha é, convenhamos, uma ideia provocatória. Uma ideia assimilada, não obstante, pelo livro como arte cuja fisicalidade desperta os sentidos para o objeto, assinala-o como motivo imediato de atenção, trabalha a forma não como ornamento pretensioso (como quem diz: ‘estou aqui para ser bonito’), mas como expressão da/de substância.

Não me deterei em questões complexas de genologia literária que levariam a interrogar a categoria razoavelmente difusa de ‘literatura infantil’ (rejeitada, aliás, por muitos autores e artistas com relativa aversão ao ‘gênero’), indissociável da atitude social face à criança e à infância e, conseqüentemente, dos critérios pelos quais se pretenda delimitar os temas e os imaginários adequados ou não adequados a leitores infantis (serão os sombrios contos dos irmãos Grimm ou as aventuras góticas do Rapaz-Ostra de Tim Burton, ainda que destinados a crianças, próprios para crianças?) — questões que, à luz dos mais recentes debates, têm, não obstante, convertido o assim dito livro infantil «into a powerful crossover storytelling medium for all ages» (Popova, 2012).

Em vez da perspectiva genológica ou ético-pedagógica optarei assim por uma ótica mais estritamente (inter)medial, à luz da qual se tem vindo a consolidar o conceito de *literatura expandida*, equacionando o particular desafio à criatividade, à imaginação e à arte de narrar que tais livros convocam do ponto de vista quer dos seus produtores, quer dos seus consumidores — ou, numa palavra apenas, dos seus *prosumidores*.

Expandindo os meios, partilhando recursos

Algumas editoras que se dedicam à edição de livros para crianças — poderia aqui mencionar exemplos nacionais recentes que têm concebido projetos editoriais especialmente atrativos e divertidos, como a Planeta Tangerina e a Triciclo Editora — adotam como lema «não cair em fórmulas e desafiar os leitores»,² sem exigirem necessariamente o recurso a técnicas de produção complexas.³

Destinados *a priori* a leitores ‘não autónomos’, os livros para crianças são, por regra, objetos híbridos e multimídiais, onde a componente verbal (quando existe) interage, segundo diferentes graus de autonomia semiótica, com linguagens não-verbais, criando uma rede dinâmica de sentidos e multiplicando os modos e os meios de contar histórias. Por outro lado, do ponto de vista do público-alvo, o livro infantil convida a uma experiência sensorial tão ampla e variada quantas as diferentes materialidades e medialidades e os distintos regimes de representação que o objeto-livro pode suscitar: visuais, acústicos, táteis, olfativos, cinéticos. É certo que o médio visual (comum às palavras escritas e às imagens) é aqui quase sempre o dominante: quando interrogado sobre os destinatários preferenciais das suas criações, Anthony Browne, um dos ilustradores de livros para a infância premiado na *IlustrARTE* 2007, dirige-as a «todas as pessoas que estão preparadas para olhar» (Godinho & Filipe, 2007: 12). Não obstante, há também livros com cheiros, livros sonoros, livros para apalpar ou tocar, livros que combinam ou

2 Cf. palavras de apresentação da editora Planeta Tangerina em <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/quem-somos/> [consultado em 22/10/2022]

3 Curiosamente, o regulamento do Prémio Serpa para álbum ilustrado, que atribuiu o 1.º prémio da edição de 2020 ao projeto “O primeiro dia... depois do fim da pandemia” de Henrique Coser Moreira, deu prioridade a trabalhos que prescindissem da complexidade técnica. Cf. <https://www.planetatangerina.com/wp-content/uploads/2021/04/site-regulamento-pt-2021.pdf> [consultado em 22/10/2022]

justapõem, polifonicamente, diferentes registos semióticos, dando azo a uma dimensão interativa e lúdica que não só acrescenta camadas de sentido às histórias narradas, como encoraja os intérpretes a mergulhar nelas através de uma lógica sensorial (e não só racional ou intelectual) e de uma ‘compreensão aditiva’, recuperando a formulação do designer de jogos Neil Young.

Adotando ou não agendas didáticas ou moralizadoras, muitos livros infantis constituem — à semelhança desse exemplo emblemático que são as aventuras de Alice de Lewis Carroll, objeto de incontáveis releituras multimedias e transmediais (concretizadas em *puzzles*, jogos digitais ou *ebooks* interativos, como o de Emmanuel Paletz⁴ no qual se recriam as personagens carrollianas através de uma apropriação culta de retratos da história ocidental) — espantosos híbridos mediais, de inegável valor estético e diferença criativa, que, exponenciando as capacidades do suporte, declinam expansivamente uma ideia mais tradicional de ‘literatura’ e ‘narrativa literária’ ainda muito subserviente da dimensão verbal e do texto escrito.

Formatos e técnicas

A multimedialidade que caracteriza os livros infantis intervém em diferentes níveis, a começar pelo da materialidade dos próprios formatos de onde decorre uma variedade assinalável de tipologias: o livro-boneco, o *pop-up* ou o *pull-the-tab*, o livro-acordeão, o livro-carrossel, os livros teatralizados (cf. Silva, 2020) combinam uma abundância de recursos plásticos, cromáticos e cinéticos que os constroem como artefacto.

No caso do livro impresso, opções tecnicamente tão simples quão inesperadas como as aplicadas por Peter

4 <http://thealiceapp.com/> [consultado em 22/10/2022]

Newell no início do século passado em *The hole book* (1908) ou *The slant book* (1910) materializam a semântica do título no próprio plano do suporte, aproveitando estratégias de motivação das formas e dos significantes muito utilizadas, por exemplo, no âmbito da poesia experimental. O jogo com a escala produz também a este nível lógicas e efeitos de leitura radicalmente distintos: desde o formato miniatura que transforma o livro num pequeno brinquedo manipulável pelas pequenas mãos de pequenos leitores do mesmo passo que lhe incorpora uma qualidade de ‘tesouro’ privado (pensemos nas delicadas edições originais dos contos de Peter Rabbit, por Beatrix Potter), até ao livro-álbum em grande formato onde a habitual profusão e qualidade plástica das ilustrações convidam o leitor a um desfolhar de olhos e mãos por amplas páginas hipnóticas, que se desfrutam desde logo sensual e corporalmente.

A partilha de técnicas de composição e edição entre o livro infantil e a literatura ‘séria’ ou ‘adulta’ a que atrás nos referimos ocorre em múltiplas dimensões para lá dos formatos. O jogo combinatório e permutativo de que os *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961) de Raymond Queneau constituem um exemplo seminal dentro das experiências vanguardistas da literatura de *OnLiPo* é idêntico ao que já encontrávamos em divertidos livros de caracteres metamórficos de séculos passados e que se repete, *e. g.*, no *Animalario Universal del Profesor Revillod* (2009), uma recuperação contemporânea e paródica desses engenhosos passatempos interativos para crianças e adultos que estimulam, ao jeito dos *cadavre-exquis* surrealistas, um imaginário livremente não mimético: cada página, cortada em várias tiras, exponencia as possibilidades de combinação (de versos ou imagens), promovendo a imaginação associativa enquanto desprome a autoridade única do ‘autor’ sobre a ‘obra’.

Regressando à questão da partilha de estratégias compositivas com a literatura ‘não-infantil’, a volumetria

do livro impresso, encarado como objeto tridimensional, constitui uma outra dimensão através da qual o livro infantil volta a aproximar-se de projetos literários experimentais e de vanguarda (ou vice-versa) de forte componente lúdico e cinético: a técnica do *pop-up* assim como a da escultura do livro ou a da engenharia do papel (como prefere chamar-lhe Kelli Anderson,⁵ autora de improváveis livros-travesti que são o que não parecem ou que não são o que são, como é o caso do seu *This book is a camera*, de 2015, ou também o de *This is not a book*, de Jean Jullien, 2017), adicionam ao livro componentes esculturais ou arquiteturais numa linha conceptual e formal próxima à dos conhecidos *Poemobiles* (1974) de Augusto de Campos e Julio Plaza no contexto do concretismo brasileiro e da sua exploração da *Gestalt*: um livro para além do livro que levava mais longe a ideia futurista de livro mecânico de Fortunato Depero, ainda dependente do formato do código.⁶

Os *teatrinhos para a infância* (2004), de Conceição Ramos (ideia) & Rui Castro (ilustração), absorvem ainda essa conceção de livro expandido cuja solução gráfico-arquitetural permite transformá-lo (seguindo as instruções de recorte e montagem dirigidas aos seus utilizadores) num pequeno e animado teatro de papel que acolhe tantas histórias quantas as que inventarem, e encenarem, os seus leitores/realizadores.

Ainda dentro desta ideia de livro-caixa (a lembrar *la boîte-en-valise* de Duchamp) ou de livro-museu, que apela a uma manipulação lúdica e reconstrutora, se poderiam incluir

5 <https://kellianderson.com/blog/> [consultado em 22/10/2022]

6 Retomando um estudo de Angelo Garcia, Marina Mattar recorda nestes termos a criação de Depero: «Fortunato Depero lançou uma encadernação excêntrica, amarrada com dois grandes parafusos e duas porcas em uma primorosa composição tipográfica, representando, “provavelmente o primeiro livro de artista a incorporar elementos plásticos inusitados numa estrutura de código”. Intitulado *Depero futurista*, a obra foi chamada pelos artistas do movimento de “o primeiro livro mecânico”» (Mattar, 2020: 2).

inúmeros exemplos como a *storybox* ou o livro-puzzle *Tales from Wonderland* (2019) de Anne Laval ou a *Arca dos Contos* (2016) de Maria Teresa Meireles (texto) e Teresa Lima (ilustração) que estimulam ao mesmo tempo a literacia visual e narrativa, e poderiam descrever-se na categoria híbrida entre o livro e o brinquedo, aquilo que Anna Kérchy (2021: 25) apelida *dialogical book toys*. Pelas Éditions du Livre, destaco ainda o caso de *Zoo in my hand* (2018),⁷ de Inkyeong & Sunkyung Ki, em que a lógica da interação recorre ao recorte e ao *origami* para a construção de um colorido animalário 3D a partir das páginas bidimensionais do livro. *Perfect Faces* (2019), da agência multidisciplinar Design by Toko, com sede nos Países Baixos e na Austrália, joga igualmente com a ideia de livro-museu, albergando várias dezenas de ‘retratos’ destacáveis cuja estrutura geométrica explora a ideia do número de ouro, permitindo variações infinitas em torno dos dois círculos centrais — uma espécie de *trous noirs* deleuzianos —, escavados na espessura do livro e no lugar convencional dos ‘olhos’; uma versão animada destas faces concebida por Lucas Hesse foi exibida em novembro de 2019, na Estação Central de Amsterdão, no âmbito do *Festival Design in Motion*, assumindo um padrão hiperadaptável de destinatário coincidente com o heterogéneo público urbano.⁸

A ilustração : casos e variantes

Aparentemente mais convencional é o caso do livro ilustrado, alvo quer da iconoclastia de alguns escritores que temem o condicionamento da imaginação visual dos leitores produzido pela opção ilustrativa, quer, no extremo oposto, da fascinação de outros autores de ofício múltiplo que ilustram

7 Cf. <https://www.editionsdulivre.com/en/book/zoo-in-my-hand/> [consultado em 22/10/2022]

8 Cf. <https://www.lucas-hesse.de/the-perfect-faces> [consultado em 22/10/2022]

a própria obra ou dos que colaboram com ilustradores na transmediação ilustrativa dos seus textos. A questão da ilustração não se esquivava, porém, a complexos dilemas de tradução e de equivalências semântico-conceptuais.

Se Francis Ponge questionava «Y a-t-il des mots pour la peinture?» (*apud* Gusmão, 1984) com idêntica legitimidade poderíamos perguntar: há imagens para a palavra? – sobretudo se entendêssemos a ilustração como mero dispositivo de evidência, destinado a reconstituir o texto verbal em imagens, à maneira de um ‘filme do livro’. De orientação prioritariamente pedagógica, esta modalidade ilustrativa, que alia por vezes ao desenho uma legenda clarificadora e extraída do texto verbal de origem, corresponde na verdade a um processo de múltipla redundância e sobrecodificação que encara a palavra como essencialmente parafraseável. Diga-se, aliás, que este tipo de ‘ilustração-tradutora’ (recuperando aqui o conceito de *tradução intersemiótica* de Jakobson), entendida como instrumento de evidência e de verosimilhança discursiva, foi também amplamente utilizada pelo romance realista e naturalista do século XIX, no âmbito de um discurso hiperdeterminado que incluía no seu ‘caderno de encargos’ o recurso suplementar aos códigos visuais como estratégia discursiva de ilusão referencial. A linguagem conscientemente fictícia da prosa literária, ainda que suspenda a relação dos actos elocutivos com o real, adopta um modelo de compromisso assertivo, munindo-se de todo um *aparatus* de confirmação e convencimento que recorre com frequência à imagem e à analogia pictórica. As ilustrações, «pictures of the thing-word inserted into verbal texts» (Steiner, 1982 : 114), agem como operadores icónicos que incrustam o ‘real’ entre as palavras e mantêm a estrutura dialógica crucial para a comunicação: a relação entre o texto, os interlocutores e o mundo significado.

Tal como apontou Miguel Tamen (1984), a reversibilidade ou intermutabilidade dos signos e dos códigos nunca é, todavia,

total: certas unidades textuais (oposições morfemáticas, metáforas, expressões estereotipadas, fragmentos de discurso directo, etc.) 'resistem' à imagem e ao sistema de inferências 'naturalizadas' em que se funda a ilustração. Para além desse eventual *inilustrável*, há ainda que contar com um possível *sobre-ilustrável*, nos casos em que a ilustração funciona mais como estrutura aditiva do que como estrutura supletiva (recorde-se que o retrato físico da *Alice* de Carroll é totalmente fabricado pelo seu primeiro ilustrador oficial, o desenhista-cartoonista John Tenniel; um interessante paralelo crítico entre as ilustrações de Tenniel e as realizadas pelo próprio Carroll para o livro inicial das aventuras de Alice é desenvolvido por Sebastião Uchoa Leite (2003) num estudo que vale a pena compulsar).

Por outras palavras, cabe equacionar modalidades ilustrativas criadoras que não se esgotam num propósito pretensamente replicativo da palavra, aproximando-se talvez mais daquela que foi a arte medieval da iluminura. Curiosamente, num artigo de imprensa de 1945, João Gaspar Simões distinguia claramente entre dois procedimentos ilustrativos: a ilustração, em sentido restrito, e a iluminação, no sentido em que o termo também se empregava no âmbito da arte de escrita medieval: enquanto o ilustrador 'apenas' interpreta (um significado intelectual inerente ao signo verbal), o iluminador compõe, como um pianista, a partir de um texto que é apenas um pretexto. «Assim», diz Simões, «nos textos medievais, a iluminura não tinha por fim acrescentar fôsse o que fôsse ao livro ou ao manuscrito [sic]: destinava-se apenas a torná-lo mais belo, mais luminoso, mais claro, no sentido puramente gráfico».

Ao autocomentar o *making of* do livro *Pardalita*, Joana Estrela assume justamente as suas ilustrações como modos de brincar com o texto e criar *bifurcações*, comunicações alternativas:

Os desenhos vão aparecendo sem pensar muito no papel que têm neste livro. Mas agora que penso nisso, talvez sirvam também para criar outras bifurcações. Muitas vezes estão só a brincar com o texto. Quase sempre há ideias no texto que não me saem da cabeça e se transformam num desenho. Quero percebê-las melhor, fazendo um desenho.⁹

A extraordinária diversidade de técnicas e recursos materiais à disposição dos ilustradores concorre para a possibilidade de variação potencialmente infinita desses modos de brincar. Do desenho e da pintura, à colagem, à serigrafia, à xilogravura, à fotografia, ao recorte (impossível não recordar neste caso o inovador trabalho de Luís Mendonça/Gémeo Luís), ao bordado (destaco os bordados de Belinda Downes para *Snow White and the Seven Dwarfs*, 2002, uma das múltiplas adaptações do conto de Grimm): os meios e as suas combinações possíveis são inesgotáveis; através deles, novas imagens e motivos plásticos desencadeiam caminhos narrativos, outras histórias a partir e para além daquelas que a palavra inicia, trazendo a ilustração para um espaço complementar ao da escrita e resgatando os ilustradores da sua habitual condição de «artífices discretos» (Torrado & Menéres, 1983: 5) que se mencionam (quando se mencionam) nas capas dos livros invariavelmente após os autores.

Em jeito de apontamento, recorro, a propósito, curiosos casos de ‘inversão ilustrativa’ que alteram a ordem de prioridades entre a palavra e a imagem: a coleção *Olhar um conto* proposta pela Quetzal Editores apresentou o que poderíamos entender como ilustrações ficcionais de obras plásticas de vários pintores (nesta coleção, Vasco Graça Moura concebe o conto *As botas do sargento* a partir de quadros de Paula Rego e Inês Pedrosa escreve *A menina que roubava*

9 Cf. <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/making-of-pardalita/> [consultado em 22/10/2022]

gargalhadadas, inspirada na obra de Júlio Pomar); também em *Histórias em Ponto de Contar* (1983), António Torrado e Maria Alberta Menéres inspiram-se em 20 desenhos de Amadeo de Souza Cardoso publicados em Paris, em 1912, para passarem ao papel as narrativas subentendidas nas imagens e nos proporem um livro que, «hesita[ndo] sobre a faixa de leitores a que se destina» (1983: 6), inventa uma história que os une.

Proponho, para finalizar, um comentário breve a dois livros infantis que envolvem escritores e ilustradores portugueses, estes últimos distinguidos com prémios de ilustração: *Estranhões & Bizarrocos* [estórias para adormecer anjos], de José Eduardo Agualusa (2000), com ilustrações de Henrique Cayatte; e *A maior flor do mundo*, de José Saramago (2001), ilustrado por João Caetano.

O que tem sido observado sobre o ‘crescimento’ da ilustração (Ramos, 2007) nos livros infantis e infanto-juvenis mais recentes, com repercussões nos modos de ler, parece-nos bem evidente no livro-álbum *Estranhões & Bizarrocos*: editado em grande formato, profusamente ilustrado, na capa e no interior, e impresso em papel Couché Mate, macio e de leve brilho, o livro desperta os sentidos para uma fruição holística. A frequência, a distribuição e o nível de autonomia da ilustração relativamente ao texto verbal merecem aqui um comentário particular: cada um dos dez contos de Agualusa recebe duas ilustrações, quase sempre de página inteira (no caso dos contos mais curtos, uma destas ilustrações reduz-se a uma pequena imagem no centro da página), estrategicamente colocadas em páginas pares e ímpares intervaladas por uma página de texto; nestas páginas alfabéticas, pequenas ‘janelas’ recortadas em formatos vários (retângulos, quadrados, estrelas, meios-círculos, losangos) promovem a circulação das imagens que atravessam a espessura do suporte e interrompem ritmadamente a linearidade verbal e narrativa, ao mesmo tempo que aguçam a curiosidade ótica e escópica dos leitores, concedendo-lhes pequenas ‘espreitadelas’

furtivas para cá ou para lá da superfície das histórias contadas. Enquanto sistema de representação, as ilustrações de Cayatte associadas a um design gráfico cuidado suscitam um regime de leitura amplo e dinâmico, não restrito ao modo verbal nem obrigatoriamente sequencial, multiplicando as hipóteses interpretativas e as expectativas narrativas.

No caso de *A maior flor do mundo*, de Saramago, o livro, cartonado, obriga desde logo a um exercício de leitura tridimensional que se inicia na capa e se prolonga na contracapa, ambas ilustradas sem interrupção e através da lombada. Apresentando-se como «o resumo de uma história» por escrever, de um autor-narrador que confessa a sua inaptidão para escrever histórias para crianças, o conto absorve desde o início uma qualidade metaliterária que as ilustrações de João Caetano interpretam visualmente logo a partir das guardas do livro. Optando por uma técnica mista em que a colagem ganha destaque, as imagens expõem a sua própria confeção, oferecem-se como um tecido artesanal onde motivos botânicos, linhas tracejadas manualmente e pequenos punhos barrocos nos apontam um sentido de viagem: não só aquela que empreende o pequeno herói deste conto de aprendizagem, mas também a viagem da própria escrita (e da própria imagem) que se ensaia e se procura, convidando a outras reescritas, a outras viagens:

Este era o conto que eu queria contar. Tenho muita pena de não saber escrever histórias para crianças. Mas ao menos ficaram sabendo como a história seria, e poderão contá-la doutra maneira, com palavras mais simples do que as minhas, e talvez mais tarde venham a saber escrever histórias para as crianças...

Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lêes, mas muito mais bonita?...

Significativamente, as ilustrações de João Caetano — excedendo os alinhamentos e as margens, recusando molduras

ou caixilhos e partilhando com a escrita o espaço da dupla página — repetem, no início e no final do livro, o retrato do escritor, sentado à secretária com a pena e a folha de papel nas mãos, em pleno ato de escrever e/ou de pensar a escrita. Mesmo quando a figura do escritor não consta da ilustração senão vestigialmente, graças a pequenas sinédoques visuais que dão a ver a ponta da pena a escrever/inscrever um fio de letras, toda a narrativa se faz perceber autorreflexivamente, como invenção e como gesto: uma invenção ao mesmo tempo verbal e plástica em que as palavras são elas próprias desenhos, em absoluta simbiose de matérias e de processos.

«Quem sabe se um dia virei a ler outra vez esta história, escrita por ti que me lê»: o que o narrador afinal aqui postula, em jeito de interrogação retórica dirigida ao leitor (criança ou talvez não), é a possibilidade da repetição e do que a repetição pressupõe de variação infinita, de gesto crítico e recriativo, de expansão inesgotável inerente a toda e qualquer arqueologia das formas. É, em suma, a possibilidade do livro infantil como livro infante, do livro que se repete continuamente como outro de cada vez que se escreve (ou se conta) 'doutra maneira'. Que mais irresistível repto à reinvenção das poéticas e das políticas de contar histórias?

Em síntese

Objeto híbrido e multimedial, não exclusivamente dependente de uma comunicação e de uma lógica verbais, o livro infantil — género que não deixa de suscitar problematizações — convida a uma experiência sensorial tão ampla e variada quantas as diferentes materialidades e medialidades e os distintos regimes de representação que o objeto-livro permite acolher, gerando uma rede dinâmica de sentidos e multiplicando os modos e os meios de contar histórias, ao mesmo tempo que encoraja nos intérpretes um tipo de compreensão alargada, lúdica e interativa. Ponderando

materiais, recursos e técnicas, da escolha dos formatos às modalidades ilustrativas, propusemos aqui uma aproximação aos “livros para crianças” a partir de uma ótica enquadrável no que mais recentemente se tem designado como *literatura expandida*, equacionando o particular desafio à criatividade, à imaginação e à arte de narrar que tais livros, enquanto objetos para os sentidos, convocam do ponto de vista quer dos seus produtores, quer dos seus consumidores – nem sempre exclusivamente infantis.

Referências bibliográficas

AGUALUSA, José Eduardo, 2000. *Estranhões & Bizarrosos* [estórias para adormecer anjos], ilustrações de Henrique Cayatte, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

CHEUNG, Victor (dir.), 2020. *A book on books : New aesthetics in book design*, Hong Kong, Viction:ary.

GODINHO, Ju, FILIPE, Eduardo (coord.), 2007. *IlustrARTE 2007: Bienal Internacional de Ilustração para a Infância* [catálogo], Câmara Municipal do Barreiro e Ver P’ra Ler.

GUSMÃO, Manuel, 1984. “O discurso sobre as artes plásticas como revelador de poética: Éluard e Ponge (“Donner à voir” “L’atelier contemporain”)", in SEIXO, M. A. (coord.), *Poéticas do Séc. XX*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 108-119.

KÉRCHY, Anna, 2021. «Alice Beyond Wonderland: Transmedia, hybridity, and intersemiotic play in contemporary adaptations of a children’s classic», in RODRIGUES, I. C., NEVES, M. S., RAMOS, A. M. (coord.), *Mix & Match: Hibridismo e Transmaterialidade*, V. N. Famalicão, Húmus, pp. 13-37.

LEITE, Sebastião Uchoa, 2003. «O universo visual de Lewis Carroll», in *Crítica de ouvido*, São Paulo, Cosac & Naify, pp. 115-132.

MATTAR, Marina Ribeiro, 2020. «Poemóbiles: o livro além do livro», in *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 59, pp. 1-12.

POPOVA, Maria, 2012. « A Brief History of Children's Picture Books and the Art of Visual Storytelling », *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/02/a-brief-history-of-childrens-picture-books-and-the-art-of-visual-storytelling/253570/> [consultado em 22/10/2022].

RAMOS, Ana Margarida, 2007. « Interacção imagem-leitor: a construção de sentidos », *Malasartes*, 15, pp. 13-19.

SAGMEISTER, Stefan, WALSH, Jessica, 2018. *Beauty*, London and New York, Phaidon.

SARAMAGO, José, 2001. *A maior flor do mundo*, ilustração de João Caetano, Lisboa, Caminho.

SILVA, Sara Reis da (org.), 2020. *Clássicos da Literatura Infantojuvenil em forma(to) de Livro-Objeto*, Braga, UMinho Editora.

SIMÕES, João Gaspar, 1945 (5 de setembro). «O verdadeiro sentido da palavra ilustrador», *O Primeiro de Janeiro*.

STEINER, Wendy, 1982. *The Colours of Rhetoric : Problems in the relation between modern literature and painting*, Chicago, The University of Chicago Press.

TAMEN, Miguel, 1984. «*Ut poesis, pictura* (observações sobre a ilustração)», in SEIXO, M. A. (coord.), *Poéticas do Séc. XX*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 96-107.

TORRADO, António, MENÉRES, Maria Alberta, 1983. *Histórias em ponto de contar*, Lisboa, Assírio & Alvim.