

## **A COR NA NARRATIVA: um estudo intermediático de *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* de Leo Lionni**

Maria Rosa Duarte de Oliveira<sup>1</sup>

Luara Teixeira de Almeida<sup>2</sup>

RESUMO: A partir de uma análise da relação entre o texto verbal e o visual no livro *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*, de Leo Lionni (2011), este artigo tem como objetivo estabelecer um estudo intermediático da obra, buscando compreender, principalmente, o papel da cor neste espaço narrativo, conferindo-lhe relevância em relação à história e desdobrando as suas potencialidades de sentido. Para isso, será considerada a função da cor como personagem, incorporando suas especificidades na criação de um texto mixmídia, cujos signos possuem coerência no momento em que são lidos juntos, sem que haja subordinação entre palavra e imagem-cor.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Intermediáticos; Mixmídia; Cor; Livro Ilustrado; Leo Lionni

## **THE COLOR INTO THE NARRATIVE: AN INTERMEDIAL STUDY ABOUT *LITTLE BLUE AND LITTLE YELLOW* BY LEO LIONNI**

ABSTRACT: Through the analysis of the relationship between verbal and visual texts into the book *Little Blue and Little Yellow* by Leo Lionni (2011), this article's objective is to establish an intermedial study of this work, trying to comprehend, mainly, the role of the color inside this narrative spectrum, giving it a relevance in relation to the story and expanding its possibilities of meanings. For this, the function of the color will be considered as a character, incorporating its specificities into the creation of a mixmedia text, whose signs start to have a meaning when read together, without having any subordination of the words to the color-image, and vice versa.

KEYWORDS: Intermedial Studies; Mixmedia; Color; Picture Book; Leo Lionni

---

<sup>1</sup> Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Contato: [mrosa0610@gmail.com](mailto:mrosa0610@gmail.com)

<sup>2</sup> Mestranda em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Contato: [luaraalmeida13@hotmail.com](mailto:luaraalmeida13@hotmail.com)

## Introdução

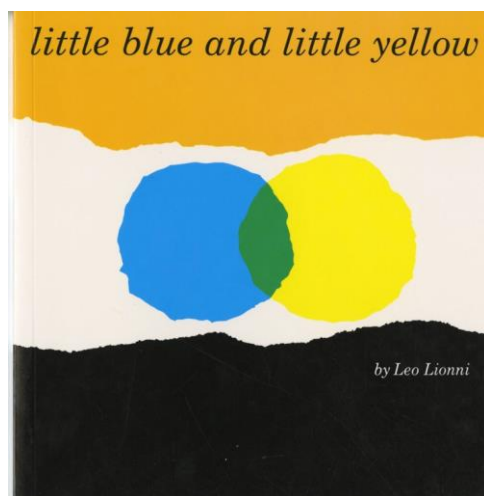
Na tentativa de aproximar a linguagem das cores da literária, o presente artigo pretende estabelecer uma análise do livro *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*<sup>3</sup>, de Leo Lionni<sup>4</sup> (2011), evidenciando seu aspecto intermediático e indicando de que forma as propriedades da cor se tornam relevantes na narrativa. Entenderemos aqui – tal qual Claus Clüver (2006) descreve – o termo *texto* como qualquer objeto de percepção, ou seja, uma estrutura sígnica que pode ser interpretada. A partir disso, portanto, consideraremos a cor como um texto, uma vez que é uma mídia capaz de gerar sentidos para um intérprete. Focalizaremos, ainda, a cor na perspectiva proposta por Kandinsky (2018) no que se refere à sua natureza, aos seus meios de percepção e efeitos produzidos por sua ação.

Levando em consideração os aspectos da narrativa, esta obra é considerada um livro ilustrado, pois “o caráter ímpar dos livros ilustrados como forma de arte baseia-se em combinar dois níveis de comunicação, o visual e o verbal” (NIKOLAJEVA, 2011, p. 13). Nesse livro, Leo Lionni se aprofunda ainda mais nos procedimentos dessa intersecção entre visual e verbal ao fazer da cor personagem, sem que sirva de suporte para a representação da figura humana, por exemplo. Isto faz da cor sujeito ao invés de elemento complementar da imagem visual, no processo de composição do livro ilustrado.

## *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*

O livro, criado em 1959, caracteriza-se por um design limpo, com poucos elementos no espaço da página, incorporando o vazio deixado pelos intervalos em branco. A capa já nos entrega pistas da narrativa, uma vez que lemos o título *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* e, logo abaixo, em fundo branco, uma mancha de cor azul e outra em amarelo se encontram, produzindo a cor verde. Acima delas, uma mancha de cor ocre e, abaixo, outra de cor preta. Apresentam-se, aqui, as formas-cor com as quais iremos nos defrontar ao longo das páginas. Destaque-se que, para o leitor, muitas possibilidades de histórias podem surgir a partir dessa capa apresentada graficamente apenas com manchas de cor.

Fig. 1: Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, 2011 (capa).



<sup>3</sup> Originalmente publicado em 1959, em Nova York.

<sup>4</sup> Leo Lionni é autor e ilustrador de livros para a infância. Nasceu na Holanda em 1910 e morreu na Itália em 1999. Publicou mais de 40 obras.

O livro inicia com a apresentação dos personagens: o Pequeno Azul e sua família e, em seguida, o Pequeno Amarelo e sua família, ambas compostas por pai, mãe e filho. No decorrer da história, o narrador nos conta a rotina da vida destas duas cores-personagens, indo para a escola, brincando de esconde-esconde e de roda, porém, nunca entrando em contato físico uma com a outra. Em um dado momento, a mãe de Pequeno Azul retira-se para fazer compras e ele vai, então, até a casa de Pequeno Amarelo, mas ela está vazia. Pequeno Azul procura o amigo em diferentes partes da casa e, no momento em que finalmente acontece o encontro, os amigos se abraçam e presenciamos a primeira interação de fato das cores: assim como em experiências empíricas com pigmentos, os tons se misturam para se tornarem outro, neste caso, o verde. O texto verbal, neste momento, reforça o que o texto visual apresenta, ou seja, ambas as linguagens narram a transformação dos personagens.

Pequeno Azul e Pequeno Amarelo não demonstram nenhum desconforto ou surpresa por agora serem da cor verde e continuam brincando juntos no parque, na montanha, até irem para casa. No momento em que encontram suas famílias, elas não os reconhecem mais e os rejeitam:

Mas papai e mamãe azuis disseram:

“você não é nosso pequeno azul – você é verde”;

E papai e mamãe amarelos disseram:

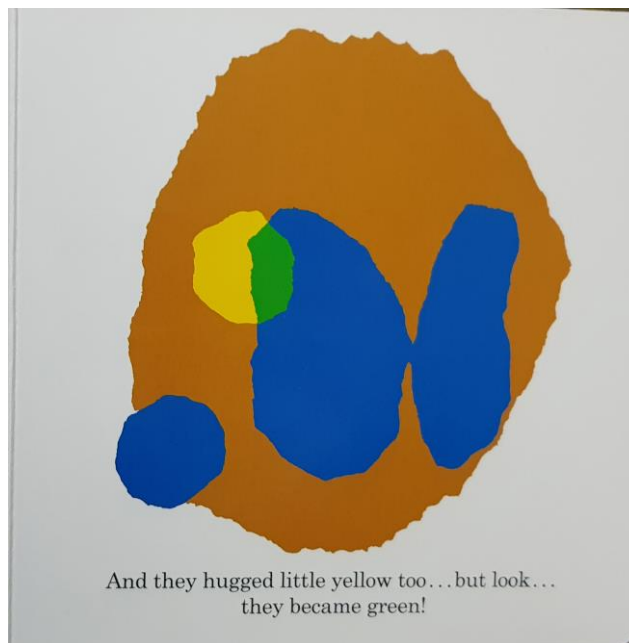
“você não é nosso pequeno amarelo – você é verde”<sup>5</sup>. (LIONNI, 2011, p. 26-27, tradução nossa)

Os personagens, muito tristes, choram lágrimas azuis e amarelas até se separarem completamente e se tornarem novamente quem eram. Pequeno Azul e Pequeno Amarelo, então, se encontram com seus pais, que agora os reconhecem. No momento de contato do pai e da mãe azul com o Pequeno Amarelo, ocorre a mesma reação de mistura de cores e os personagens, no lugar onde se justapõem, se transformam em verde. Papai e mamãe azuis entendem, assim, o que aconteceu com seu filho e logo levam a informação até seus vizinhos, papai e mamãe amarelos, que também compreendem o ocorrido. A partir de então, as cores, que antes evitavam o contato, agora se abraçam, permitindo as misturas decorrentes desse contato entre elas, tanto os adultos quanto as crianças. Descubrem, assim, novas possibilidades de misturas, interações e trocas, gerando uma gama diferenciada de cores a partir de suas matizes originais.

---

<sup>5</sup> Do original: “But papa and mama blue said: ‘You are not out little blue – you are green’; / And papa and mama yellow said: ‘You are not our little yellow – you are green’” (LIONNI, 2011, 26-27).

Fig. 2: Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, 2011, p. 33.



A última página do livro nos mostra novamente a mancha verde, ou seja, Pequeno Azul e Pequeno Amarelo unidos. A narrativa simples traz, por meio do jogo lúdico das formas-cores, uma ampla possibilidade de diálogos pelos receptores, uma vez que se tornam cocriadores, interpretando a história a partir de seus elementos. Promove, assim, uma aproximação quase que imediata com os leitores, que se identificam e criam empatia pelas manchas coloridas, ainda que estas acabem conduzindo a narrativa para uma interpretação simbólica.

## Intermedialidade

A relação entre texto verbal e texto visual em cada página deste livro poderia ser entendida como uma transposição intersemiótica que é, segundo Clüver (2006, p. 112) citando Jakobson (1971, p. 261) “interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas de signos não-verbais”. No entanto, a percepção das linguagens justapostas nos traz uma narrativa única que seria inalcançável por apenas uma das linguagens. Assim sendo, podemos considerar a obra como um texto intermediário, ou seja, que “contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2006, p. 19).

A intermedialidade permite que suas partes existam separadamente. Os personagens-cores, por exemplo, retirados do contexto do texto verbal, ainda possuiriam um sentido narrativo decorrente da sua sequencialidade, caso houvesse um esforço no sentido de criar uma história de fato a partir das manchas coloridas. No entanto, a combinatória das duas linguagens (ou mídias), verbal e visual, incorporadas ainda por uma terceira, o projeto gráfico, é o que constrói o significado final do livro: uma obra intermediária.

O interessante, nesse livro, é que a intermedialidade da combinação entre o texto verbal e o visual é que potencializa as formas-cores transformadas em personagens. A linguagem cromática é incorporada pelo texto verbal e pelo projeto gráfico, não havendo, desse modo, uma hierarquia entre as mídias. A respeito da escolha das cores azul e amarelo e dos significados de ambas, no âmbito dos estudos da psicologia da cor, entendemos que:

[...] no processo da interpretação, questões sobre o significado de seus signos e de sua interação podem ser menos interessantes e importantes do que questões sobre a função de seus aspectos intermidiáticos e sobre suas funções nos contextos em que encontramos o texto. (CLÜVER, 2006, p. 35)

Ou seja, parece-nos mais interessante a interação entre as cores do que as motivações para a escolha das cores primárias azul e amarelo, uma vez que o fenômeno da cor vai ao encontro do que explica Pedrosa (1989), que “as substâncias (os objetos ou os corpos) não têm cor. O que têm é certa capacidade de absorver, refratar ou refletir determinados raios luminosos que sobre elas incidam” (PEDROSA, 1989, p. 24). O contexto e a narrativa nos revelam tais cores como personagens, suas vidas e personalidades, de modo que acabamos por atribuir a elas emoções e comportamentos humanos. A função, neste contexto, é a ação da síntese subtrativa do sistema de cores apresentado, que gera essa mistura das cores puras e primárias – azul e amarelo – resultando em verde, uma cor derivada e menos luminosa. Essa operação é mais acessível ao nosso entendimento, pois é possível testar de forma simples a relação entre as cores por meio da mistura dos pigmentos azul e amarelo, comprovando que a narrativa nos conta algo que tem estreito vínculo com a realidade fisiológica das cores.

A escolha de uma representação não mimética para narrar, ou seja, o uso de cores como personagens causa na recepção uma impressão singular: “assim, cada arte chega, pouco a pouco, ao ponto em que se torna capaz de exprimir, graças aos meios que lhe são próprios, o que só ela está qualificada para dizer” (KANDINSKY, 2015, p. 57). Desta forma, agrega-se valor único à narrativa graças à cor transformada em personagem.

O fato de o texto verbal estar justaposto à imagem em nada diminui a narrativa ou a força da cor – “as palavras não são e não podem ser senão alusões às cores, sinais visíveis e inteiramente exteriores” (KANDINSKY, 2015, p. 101) –, tornando, assim, impossível a mera substituição de um texto pelo outro, pois a mídia verbal por si só não alcança toda a gama de significados que a união com a cor é capaz de exprimir. Por isso, dizer que no ato do abraço o Pequeno Azul e o Pequeno Amarelo se tornaram verdes não atinge o mesmo efeito de sentido que a visualização do ato em si, ao trazer a presença dessa transformação. O ato de ver nos leva, como discorre Albers:

de uma percepção visual da interação entre uma cor e outra, a uma consciência da interdependência da cor com a forma e a localização; com a quantidade [...]; com a qualidade [...]; e com o realce através de limites que unem ou separam as superfícies contíguas. (ALBERS, 2016, p. 5)

A escolha tipográfica do livro foi a *Century Schoolbook*, uma fonte serifada criada em 1915, que se caracteriza por sua clareza e legibilidade. Esse conceito conversa diretamente com a característica da narrativa e a decisão de cores chapadas como personagens: todos os elementos são claros, diretos e, acima de tudo, facilmente legíveis. Essa escolha de um tipo discreto, que não chame atenção para si dentro da narrativa, vai ao encontro do que Leo Lionni, segundo Heller (2007), defendia sobre o elemento principal de um livro ilustrado, que deveria ser a imagem e não a tipografia (apud ROMANI, 2011, p. 33).

A leitura do livro *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* se dá no entendimento conjunto entre texto verbal e visual, caracterizando-o assim como um livro ilustrado. Nikolajeva (2011) defende que o uso de contrapontos entre essas duas linguagens sugere uma narrativa mais estimulante, uma vez que abre espaço para a interpretação e imaginação do leitor. Podemos dizer que Leo Lionni (2011) aplica a forma de contraste de “contraponto no gênero ou modalidade”, ou seja, “as palavras podem ser ‘realistas’ e as imagens sugerirem fantasia” (NIKOLAJEVA, 2011, p. 43). Em outras palavras, nesta narrativa, enquanto o texto verbal sugere questões semelhantes ao mundo real – como escola, família, amigos, brincadeiras, esconde-esconde –, as imagens são formas-cor, um universo icônico que está longe da coincidência com a realidade exterior. Este contraponto intensifica a intermedialidade textual e provoca a percepção do leitor para a materialidade do livro ilustrado.

## Potência da cor

A utilização das cores para narrar visualmente traz, para o autor, uma nova perspectiva. Ao adentrar o universo da cor, fica à sua disposição todas as singularidades próprias desta mídia, de modo que as qualidades e parâmetros da natureza da cor (matiz, brilho, saturação, intensidade e densidade), que são os dispositivos específicos desta linguagem pictórica, potencializam os personagens e a própria narrativa. É o que podemos observar neste trecho, em que o texto verbal descreve:

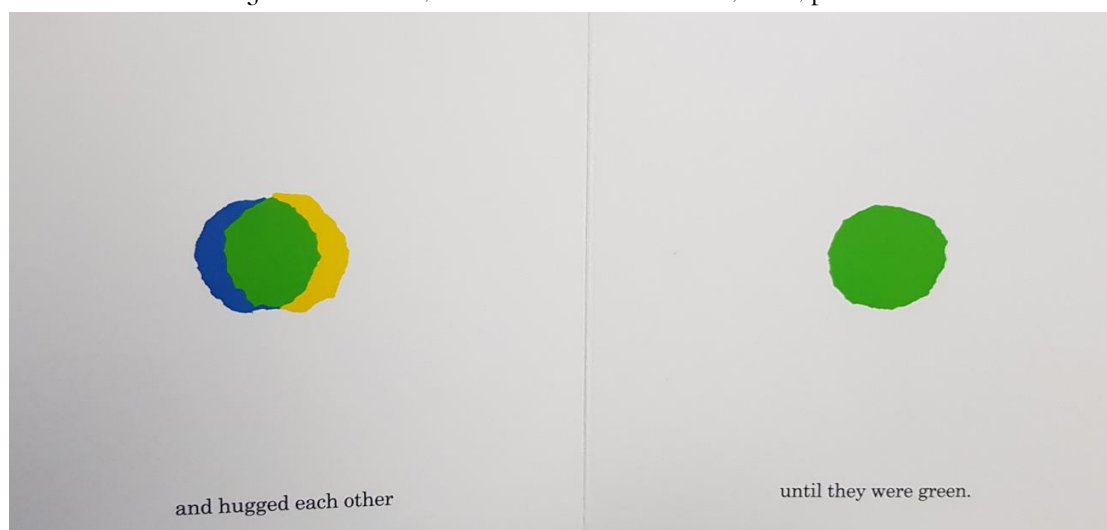
felizes se abraçaram  
e se abraçaram  
até se tornarem verdes<sup>6</sup>. (LIONNI, 2011, p. 17, tradução nossa)

A cena tem seu significado intensificado pela imagem das cores – azul e amarelo – que interagem entre si para se tornarem verde pela combinação de cores, que Pedrosa (1989) denomina como “a propriedade que tem certos pares de cores de formar acordes – cores que se ajustam umas às outras, em duplas” (PEDROSA, 1989, p. 159), tal como ocorre no processo de combinação de seus pigmentos na realidade.

---

<sup>6</sup> Do original: “happily they hugged each other / and hugged each other until they were green” (LIONNI, 2011, p. 17).

Fig. 3: Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, 2011, p. 18-19.



Esse uso de pigmentos como personagens é, de fato, um uso potente da linguagem poética da cor à semelhança do que ocorre com a linguagem literária em relação à língua: “o que é, de fato, poesia, se não uma operação na linguagem, que desativa e torna inoperantes funções comunicativas e informativas desta, abrindo-as para um possível novo uso?” (AGAMBEN, 2018, p. 80)<sup>7</sup>. Em outras palavras, a cor, neste contexto, não existe apenas para nos informar ou comunicar algo referente à sua propriedade física, mas nos traz um novo uso: a percepção de uma outra possibilidade de sentido ao agregar a ela a função de personagem. Temos, nesta narrativa, um novo modo de percepção da cor-personagem: com família e amigos que brincam e interagem uns com os outros, ainda que sejam manchas sem forma definida. Esse renovado olhar para a cor exige uma mudança perceptiva na recepção, estimulando a sensibilidade para outras possibilidades de sentido da cor.

A tradução visual do “abraço” das cores por meio da mescla delas expõe toda a potência da cor como personagem. Não haveria outra forma mais apropriada, no universo da combinatória de cores em um sistema de síntese subtrativa, de representar o impacto de uma cor sobre a outra a não ser pela mistura de seus pigmentos – “a essa influência mútua das cores damos o nome de interação” (ALBERS, 2016, p. 96).

A percepção da cor como potência está na sua propriedade contingente de existir ou não nos corpos, pois “as substâncias (os objetos ou os corpos) não têm cor. O que têm é certa capacidade de absorver, refratar ou refletir determinados raios luminosos que sobre elas incidam” (PEDROSA, 1989, p. 24). Isto vai ao encontro do sentido de potência para Agamben, ou seja, a de “quem possui – ou tem o hábito de uma potência, pode colocá-la em ato ou não. A potência [...] é definida essencialmente pela possibilidade do seu não exercício” (AGAMBEN, 2018, p. 63)<sup>8</sup>. Ou seja, as cores possuem em si essa potência de poderem se manifestar ou não nos corpos; uma presença invisível,

<sup>7</sup> Esta é uma colocação que o filósofo contemporâneo Giorgio Agamben faz em uma recente coletânea de ensaios chamada de *O fogo e o relato* (2018), ao se referir aos dispositivos de desativação dos hábitos automatizados do sistema comunicativo da língua, a fim de que ela possa expressar o sentido poético e não-informativo da linguagem.

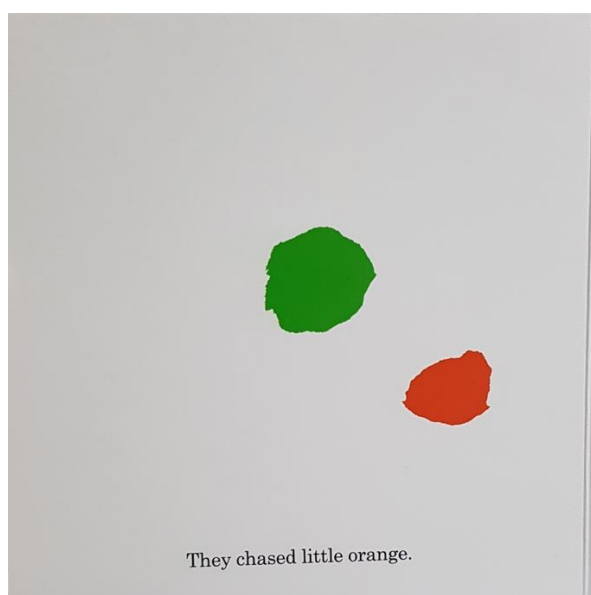
<sup>8</sup> O sentido de potência, já percebido por Aristóteles, conforme demonstram os estudos de Agamben, reside não apenas, como comumente se pensa, no fato de um vir-a-ser ato, mas, principalmente, naquilo que poderá não-vir-a-ser-ato. Refletir sobre o sentido desse espaço de potência-de-não significa, antes de tudo, perceber algo essencial: “isto é, de algo que atesta a presença do que falta ao ato. Ter uma potência, ter uma faculdade significa: ter uma privação [...] existe uma forma, uma presença do que não é em ato, e essa presença privativa é a potência” (AGAMBEN, 2015, p. 245-246).

latente, que se torna visível no momento em que toca uma superfície capaz de refratar ou refletir, em graus diferentes, a luz (o ato).

Essa qualidade de movimento da cor, de potência de ser/não ser, que faz parte da essência de sua natureza, é explorada no projeto por meio da interação cromática entre o azul e o amarelo, além da ressonância com as outras cores que a elas se justapõem, inclusive o fundo e os espaços entre elas, que trazem a (não) cor do branco da superfície do papel. É interessante destacar, ainda, que a representação gráfica dessas cores-personagens indica que ali, na cor refletida, torna-se visível apenas algumas combinações, ao mesmo tempo em que outras se recolhem na invisibilidade de novos rebatimentos possíveis, tanto na relação com as cores circundantes, quanto com a do ângulo de visão daquele que vê. Essas possibilidades pictóricas são particulares do processo interativo da linguagem cromática.

Seguindo a narrativa, encontramos outras escolhas que são possíveis de serem representadas pela cor, como quando os personagens caminham – como a cor verde – e encontram o laranja, e aí compreendemos, pela lógica da combinação de cores da narrativa, que, provavelmente, esta também é a união de outras duas cores, uma vez que o laranja é igualmente uma cor secundária (tal qual o verde), sendo a junção do vermelho com o amarelo. Deduzimos, então, que também este personagem é o produto da interação das cores.

Fig. 4: Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, 2011, p. 22.



Essa mistura de cores nos remete a algo primordial na infância, o fato de experimentar diferentes combinações de cores primárias por meio das misturas de pigmentos e a verificação dos resultados. Entretanto, caso o leitor criança não possua esse conhecimento em seu repertório, poderá apropriar-se dele, no decorrer da narrativa e, ainda que não conheça esse princípio da combinação de cores, tem a possibilidade de experimentar essa técnica, despertando-lhe novos conhecimentos:



[...] a literatura é, além disso, o espaço no qual modelos complexos de ação, modelos de convivência social ou de organização social e modelos da reflexão individual do ser-no-mundo podem ser representados não apenas de forma rememorativa mas também de forma antecipatória. (GELLHAUS, 2012, p. 8)

Observando os cenários da história, percebemos a escolha de uma ambientação mínima, também representada apenas por cores ou, inclusive, apenas com a cor do fundo da página. Isso faz com que a narrativa seja, como descreve Nikolajeva, “deliberadamente suspensa do tempo e do espaço. Uma das vantagens disso é que não ficam ultrapassadas” (NIKOLAJEVA, 2011, p. 89). De fato, as escolhas minimalistas de ambientes criam uma atmosfera atemporal, com características icônicas que causam uma relação de reconhecimento, independentemente da época ou cultura.

Os poucos cenários descritos verbal e visualmente são simples e construídos, tal qual os personagens, apenas por cores. Ainda assim, a forma como são trabalhados acrescenta camadas de outros sentidos à narrativa, como, por exemplo, quando a escola é visualmente apresentada como um retângulo preto, no qual as crianças estão dispostas alinhadamente, enquanto que o parque é construído por meio de formas orgânicas e, no interior delas, o personagem corre livre pelo ambiente. A composição de formas e cores consegue, assim, nos transmitir sensações e entendimentos alinhados com a própria narrativa. Quando o texto verbal menciona “Na escola eles sentam em fileiras”<sup>9</sup> (LIONNI, 2011, p. 8, tradução nossa), não se acrescenta nenhuma outra informação verbal sobre como é a escola fisicamente. Porém, o fato de ser representada por meio de uma forma geométrica de ângulos retos e escura conduz o leitor a uma interpretação que associa escola à disciplina, à ordem e à rigidez.

Outras representações de ambientes, no entanto, trazem a sensação oposta. O parque por onde os personagens brincam e até mesmo a casa do Pequeno Azul e do Pequeno Amarelo são representados por formas orgânicas, livres, traduzindo uma sensação mais prazerosa. A cor, nestes contextos, também sugere sentidos, como o verde que nos remete imediatamente ao ar livre, e o negro da sala de aula que indica um certo confinamento num espaço fechado. Importante, também, é perceber a maneira como a composição diferencia as cores-personagens daquelas dos cenários e do fundo: primeiramente, pelas formas de tamanhos muito maiores e, também, pela não interferência destas cores de fundo nos próprios personagens. No entanto, isto não significa ausência de interação e a ilustração abaixo é um bom exemplo disto, pois é perceptível como o negro (fundo), graças ao contraste, dá mais vivacidade às formas-cores-personagens.

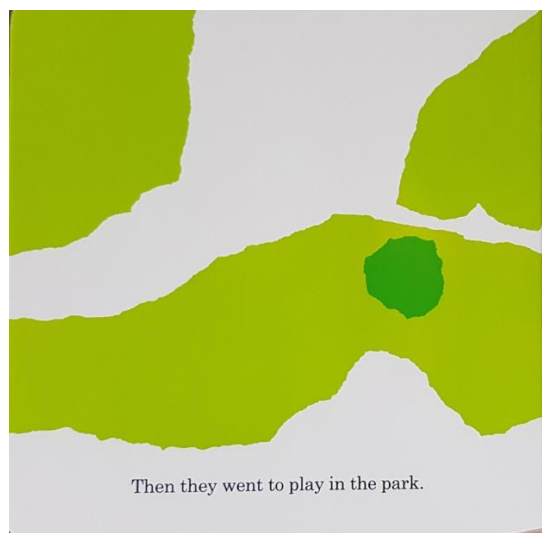
---

<sup>9</sup> Do original: “In school they sit still in neat rows” (LIONNI, 2011, p. 8).

Fig. 5: Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, 2011, p. 08.



Fig. 6: Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, 2011, p. 20.



Outro recurso utilizado, em dada circunstância da narrativa, é a alteração da cor total do fundo da página. É justamente no momento de maior tensão do livro, quando o Pequeno Azul se vê sozinho em casa e busca o amigo Pequeno Amarelo para brincar, porém, não o encontrando, sai à procura dele em diferentes lugares – não especificados no texto verbal.

Ele procurou aqui  
E ali  
E em toda parte... até que de repente, virando a esquina  
Ali estava o pequeno amarelo<sup>10</sup>. (LIONNI, 2011, p. 13-16; tradução nossa)

<sup>10</sup> Do original: "He look here/ And there/ And everywhere...until suddenly, around a corner/ There was little yellow!" (LIONNI, 2011, p. 13-16)

Ao virar a página, o leitor está junto do personagem Pequeno Azul, que também vira a esquina (metade dele está para fora da página), e lá está, no centro da folha, o Pequeno Amarelo. Esse aspecto exploratório do uso da página cria a sensação de continuidade da história. O personagem está agora na nossa frente, não mais no mesmo espaço-tempo que o leitor. Assim, sentimos, no impulso do virar da página, o prosseguimento da sequencialidade do livro ilustrado, por meio da ação do próprio personagem. Este momento de busca pelo amigo antecipa o clímax da história – o abraço entre os dois. Cria-se, portanto, um clima inquietante para, logo depois, surgir o momento de relaxamento da tensão com o encontro entre os dois amigos.

Neste momento da história, o projeto gráfico autoral, que vinha trabalhando com fundos de cor branca, altera drasticamente para um fundo preto e, em seguida, para um vermelho.

Fig. 7. Leo Lionni, *Little Blue and Little Yellow*, 2011, p. 14-15.



Inicialmente, o preto parece a cor mais contrastante, uma vez que, anteriormente, o fundo era o branco, porém, a cor azul do personagem no fundo vermelho vibra e incomoda nosso olhar com muito mais intensidade. Esse fato demonstra como, novamente, a cor está potencializando a narrativa pelo uso das propriedades da sua combinatória por “afinidade, semelhança, aproximação, ou por contraste, dessemelhança, oposição” (PEDROSA, 1989, p. 160). Esse resultado de vibração causado pela influência do azul no vermelho e vice-versa é algo desejável para a narrativa.

Faz-se uso da dissonância ao invés da consonância, buscando, de fato, um desequilíbrio da harmonia cromática, potencializando a cena no momento em que as cores interagem continuamente. Esse efeito é quebrado ao retomarmos, na página seguinte, a narrativa dos personagens azul e amarelo no fundo de cor branca. Acompanhamos a história dessa forma até o seu desfecho, o que potencializa a escolha dessa dupla com fundos de cores diferentes, de modo a criar um efeito simultâneo de contraste e desautomatização da percepção da própria narrativa.

O fundo de cor branca, presente em quase toda a história, também constrói significados. O branco é a ausência de cor, um vazio potencial que permite aos personagens uma expressão mais autônoma. Kandinsky (2015) define o branco como silêncio absoluto que, no entanto, não é morto, pois transborda de possibilidades vivas. É esse espaço de potência um *nada* que, por sua vez, permite todas as possibilidades de aparições de formas. No momento em que o fundo é preenchido com um

matiz, que por si próprio possui expressão e efeitos, projeta-se uma influência sobre a cor-personagem, que não está mais vazia de significado.

## Considerações finais

A análise do livro ilustrado *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*, de Leo Lionni (2011), a partir da perspectiva dos estudos intermidiáticos, aponta para a relevância do cruzamento entre os sistemas de linguagens, além do diálogo entre cor e literatura na narrativa. Na obra, é possível perceber os textos verbal, visual e gráfico amalgamados, sem que um se sobreponha ao outro. Os elementos individuais possuem linguagem e leitura próprias, mas, em conjunto, criam uma outra concepção da obra como um todo, por meio do amálgama de todas essas linguagens. Essa é uma característica para que o livro ilustrado possa ser considerado um texto intermídia.

O livro em questão, embora tenha sua primeira edição datada de 1959, permanece atual, na medida em que propicia uma gama de interpretações variadas, estimulando cada leitor a ser cocriador da história, uma vez que “o ato de recepção é um ato de constituição textual e, por conseguinte, dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem” (CLÜVER, 2006, p. 16). As interpretações simbólicas podem ser diversas, desde a aceitação e o impacto que a vivência com o diferente pode causar até a miscigenação e a discussão de raças, cores de pele diversas e o preconceito. Não há uma resposta definitiva sobre a mensagem da história, uma vez que o livro ilustrado não tem por objetivo ser meio de ensinamentos morais ou de formação de hábitos comportamentais. Essa abertura para muitas possibilidades interpretativas é, também, efeito da escolha do uso da cor como personagem, justamente por ser o movimento e a variação a essência da qualidade da cor. Acrescente-se, ainda, que, no livro, não há nenhuma característica física dos personagens que mimetizem a realidade empírica, tais como gênero, idade, tipo físico etc. A cor é, antes de tudo, apenas a cor em sua qualidade plástica (de matiz, intensidade, tom). Ainda assim, consegue gerar empatia e reconhecimento por parte do leitor, que vê no livro elementos do cotidiano e de sua realidade (amigos, escola, família, brincadeiras), ainda que de forma simbólica.

O efeito de sentido que a escolha da cor como personagem gera vai muito além do simples colorir da página. A cor não está presente como complementar de uma outra imagem, mas, sim, como a própria imagem, uma forma delimitada pela própria cor. A utilização da linguagem cromática incorre em duas questões, também abordadas por Kandinsky (2015). A primeira delas é o tom, escolhido dentre uma gama infinita de opções, que o caracteriza subjetivamente; e a segunda é o entendimento de que a presença de cada cor vai, inevitavelmente, delimitar e modificar o entorno delas, em ressonância. A cor, por sua característica de não fixidez, de movimento e de mistura, afeta-nos exatamente nisso que a narrativa explora: a sua busca incessante pela alteridade, por contaminar o espaço que está ao seu redor. À semelhança de quando nos envolvemos com uma nova pessoa: jamais saímos intactos, somos sempre transformados pela presença do outro, não somos mais apenas o que éramos antes e, tampouco, somos iguais àquele que nos modificou; transformamo-nos em algo novo. Assim também, ao término da leitura de *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* de Leo Lionni (2011), sentimos que fomos abraçados pelo livro e que, tal como as cores quando se misturam, fomos transformados de alguma forma por ele.

## Referências

- AGAMBEN, G. “A potência do pensamento”. In: \_\_\_\_\_. A potência do pensamento. Ensaios e conferências. Trad. de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- \_\_\_\_\_. O fogo e o relato: Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Trad. de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ALBERS, J. A interação da cor. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- CLÜVER, C. “Inter Textus/ Inter Artes/ Inter Media”. In: Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 14, p. 10-41, dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em: 21 de ago. de 2019.
- \_\_\_\_\_. “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, M (Org.). Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- GELLHAUS, A. “Aspectos cognitivos da literatura”. In: Pandaemonium Germanicum, São Paulo, v. 15, n. 19, p. 1-16, jul. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/39794>. Acesso em: 21 de ago. de 2019.
- JAKOBSON, Roman. On linguistic Aspects of Translation. Selected Writings; Word and Language. The Hague: Mouton, 1971. V.2, p. 260-266.
- KANDINSKY, W. Do espiritual na arte. Trad. de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- \_\_\_\_\_. Gramática da Criação. Trad. de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2018.
- LIONNI, L. Little Blue and Little Yellow. New York: Alfred A. Knopf, 2011.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. Livro Ilustrado: palavras e imagens. Trad. de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PEDROSA, I. Da cor à cor inexistente. 5. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Léo Christiano Editorial/Ed. Universidade de Brasília, 1989.
- ROMANI, E. Design do livro-objeto infantil. 2011. 144 folhas. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.