UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE GRADUAÇÃO PRESENCIAIS DE LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA PORTUGUESA

LAYS LINS DE ALBUQUERQUE

A IMPORTÂNCIA DO *MA*: UMA ANÁLISE DO VAZIO NA OBRA *CHÃO DE PEIXES*, DE LÚCIA HIRATSUKA

JOÃO PESSOA - PB

2021

LAYS LINS DE ALBUQUERQUE

A IMPORTÂNCIA DO *MA*: UMA ANÁLISE DO VAZIO NA OBRA *CHÃO DE PEIXES*, DE LÚCIA HIRATSUKA

Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA - PB

2021

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A345i Albuquerque, Lays Lins de.
A importância do Ma: uma análise do vazio na obra Chão
De Peixes, de Lúcia Hiratsuka / Lays Lins de Albuquerque. - João Pessoa, 2021.
54 f. : il.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi.
TCC (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Hiratsuka, Lúcia. 2. Literatura infantil. 3. Livro Iiustrado. 4. Silêncio. I. Segabinazi, Daniela Maria. II. Título.

UFPB/CCHLA CDU 82-93

Elaborado por KARLA MARIA DE OLIVEIRA - CRB-15/485

LAYS LINS DE ALBUQUERQUE

A IMPORTÂNCIA DO *MA*: UMA ANÁLISE DO VAZIO NA OBRA *CHÃO DE PEIXES*, DE LÚCIA HIRATSUKA

Trabalho apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Letras, habilitação em Língua Portuguesa.

Data de aprovação: ____/____ /____

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Daniela Maria Segabinazi (UFPB)

(Orientadora)

_____

Prof. Me. Luis Carlos Barroso de Sousa Girão (PUC-SP)

(Examinador)

_____

Profa. Dra. Maria Claurênia Abreu de Andrade Silveira (UFPB)

(Examinadora)

_____

Profa. Dra. Fabiana Ferreira da Costa (UFPB)

(Examinadora Suplente)

AGRADECIMENTOS

Ao Criador por ser minha luz nas horas mais escuras.

À minha amada mãe, Josiene Galdino, que segurou minha mão incondicionalmente em absolutamente todas as horas, pois sem seu apoio jamais arriscaria sonhar para além dos oceanos.

Ao meu querido irmão mais novo, Caio Oliveira, que mesmo tão jovem, me deu suporte durante toda a produção desse trabalho, foi quem me proporcionou momentos de descanso e distração, me alimentou e suportou todas as minhas fases emocionais.

À minha avó, Maria de Lourdes, que mesmo distante jamais deixou de acreditar no meu potencial.

À minha orientadora, grande inspiração na minha vida acadêmica, Daniela Segabinazi, por ser minha guia no mundo fantástico da literatura infantil e juvenil, abrindo meus olhos para as maravilhas escondidas em cada página. Sou grata pelas orientações, incentivo e paciência.

Ao professor Luis Girão, por ter cruzado minha trajetória acadêmica com sua enorme fonte de conhecimento e tendo, assim, me apresentado ao campo das pesquisas de obras literárias infantis orientais.

À professora Maria Claurênia, por aceitar compor a banca examinadora deste trabalho e por ter marcado meu primeiro encontro com uma obra de Lúcia Hiratsuka, ao ler em voz alta a obra *Tantos Cantos*, com tanta emoção e carinho.

À autora Lúcia Hiratsuka, por ter me guiado pelo caminho silencioso de suas obras e me mostrado o enorme campo de pesquisa das páginas em branco.

A todos os meus amigos que me ajudaram na graduação e na vida.

“ ”

RESUMO

Uma página em branco no meio de uma leitura pode ser motivo de surpresa, confusão ou erro, por isso, este trabalho dedica-se a investigar a importância dessas páginas e espaços vazios nos livros ilustrados infantis. Esta pesquisa, de cunho bibliográfico, tem por objetivo principal analisar a importância da estética japonesa do vazio nas ilustrações do livro *Chão de Peixes* (2018), da escritora e ilustradora Lúcia Hiratsuka, a fim de explicar como esse fenômeno amplia a experiência de leitura. Para tanto, os objetivos específicos desdobram-se em conceituar *Ma* para que se possa identifica-lo nas diferentes expressões artísticas e na literatura infantil; contextualizar a trajetória profissional de Lúcia Hiratsuka e descrever a técnica escolhida pela autora para ilustrar a obra em análise; e, por fim, analisar o vazio no *corpus* da pesquisa, abordando o texto e as ilustrações do livro. Para isto, contamos com o aporte teórico de alguns autores que se dedicam a estudar essas questões, como Michiko Okano (2007; 2014), Linden (2011), Lee (2012), entre outros. Como resultados, percebemos, portanto, o quão importante é entender a presença do vazio nas ilustrações de livros infantis e como ele pode levar o leitor para além do que está representado no papel. Neste sentido, percebemos que os espaços em branco com propósito se manifestam como elementos chave na obra que os carrega em sua composição.

Palavras-chave: Literatura Infantil. Livro Ilustrado. Silêncio. Lúcia Hiratsuka.

ABSTRACT

A blank page in the middle of a reading can be a cause for surprise, confusion or error, so this work is dedicated to investigating the importance of these pages and empty spaces in children's Picture Books. This bibliographical research aims to analyze the importance of the Japanese aesthetic of emptiness in the illustrations in the book *Chão de Peixes* (2018), by writer and illustrator Lúcia Hiratsuka, in order to explain how this phenomenon expands the reading experience. Therefore, the specific objectives unfold in conceptualizing *Ma* so that one can identify it in different artistic expressions and in children's literature; contextualizing the professional trajectory of Lúcia Hiratsuka and describing the technique chosen by the author to illustrate the work under analysis; and, finally, analyzing the emptiness in the research *corpus*, approaching the text and illustrations of the book. For this, we rely on the theoretical support of some authors who are dedicated to studying these issues, such as Michiko Okano (2007; 2014), Linden (2011), Lee (2012), among others. As a result, we realized, therefore, how important it is to understand the presence of emptiness in children's book illustrations and how it can take the reader beyond what is represented on paper. In this sense, we realize that purposeful blank spaces manifest themselves as key elements in the work that carries them in its composition.

Keywords: Children's Literature. Picture Books. Silence. Lúcia Hiratsuka.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: *Torii* 14
Figura 02: *Tatami* 16
Figura 03: Ma: *Espace-Temps du Japon* 18
Figura 04: *Grou nas Árvores de Bambu* 19
Figura 05: *Cardcaptor Sakura* – Capítulo 20 21
Figura 06: *Cardcaptor Sakura* – Capítulo 03 22
Figura 07: Sophie e a natureza 23
Figura 08: Livro *Espelho* (2009), da autora Suzy Lee 27
Figura 09: Páginas em branco do livro *Espelho* 27
Figura 10: Página dupla que antecede o vazio no livro *Sombra* 28
Figura 11: Páginas pretas no livro *Sombra* 29
Figura 12: Ilustração do livro *Orie* 33
Figura 13: Pintura "Gato" 36
Figura 14: Página 19 do livro *As cores dos pássaros* 37
Figura 15: Capa da obra *Chão de Peixes* 40
Figura 16: Poema "Verde" 41
Figura 17: Terceiro poema 42
Figura 18: Poema "Chão de Peixes" 43
Figura 19: Décimo primeiro poema 44
Figura 20: Quinto poema 45
Figura 21: Poema "Verão" 45
Figura 22: Oitavo poema 46
Figura 23: Poema "Paisagem" 47
Figura 24: Poema "Cor de Outono" 48
Figura 25: Poema "Imagens" 48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
1. SILÊNCIO. VAZIO. *MA*. 13
1.1 A origem do vazio 15
1.2 A materialidade do *Ma* 18
1.3 O Silêncio e o Livro Ilustrado 24
2. LÚCIA HIRATSUKA: BIOGRAFIA, OBRAS E TÉCNICAS 31
2.1 Autora e Ilustradora 31
2.2 Um mergulho pelas obras 32
2.3 O Sumiê 34
3. UMA ANÁLISE DO VAZIO EM CHÃO DE PEIXES 39
3.1 O Espaço Negativo e o Chão 39
3.2 O *Ma* entre os peixes 41
3.3 O silêncio nas palavras 46
CONSIDERAÇÕES FINAIS 50
REFERÊNCIAS 53

INTRODUÇÃO

Quando nos deparamos com livros ilustrados, observamos seus traços, suas formas, composição e estética. Elementos que nos levam a avaliar se uma obra tem qualidade literária ou não. E quanto mais nos aprofundamos nas teorias da leitura de um livro ilustrado, mais entendemos os critérios para essa avaliação. Começamos a enxergar além do que está desenhado ou escrito, imaginamos o que estava pensando o autor naquele momento de criação e qual a ideia ele estava tentando nos transmitir enquanto leitores de sua obra. Em meio a essa produção, nos deparamos com obras literárias infantis repletas de ilustrações que se apresentam em páginas vazias. Como então avaliar a intenção do autor nessas páginas, para entender como dialoga com o texto e o porquê dessa escolha estética? Entender essa colocação nos levará a uma compreensão maior da obra, nos permitirá mergulhar cada vez mais fundo nas intenções do autor e realizar uma leitura com muito mais intensidade.

O presente trabalho se propõe a analisar a importância do vazio nas ilustrações do livro de poesia infantil ilustrado da escritora e ilustradora Lúcia Hiratsuka, e como a estética do silêncio, conhecida como *Ma* no Japão, se apresenta entre as ilustrações e texto da obra a ser analisada. Precisamos, para tal, considerar a escassez teórica desse conceito em seu país de origem, o Japão, pois, pesquisadores nativos encontram dificuldades em explicar o que seria esse vazio. Porém, os japoneses entendem a importância social e artística do *Ma* e são capazes de reconhecer a presença desse elemento, assim como quando devem colocá-lo em prática.

Assim, o objetivo geral deste trabalho é analisar a importância da estética japonesa do vazio nas ilustrações do livro *Chão de Peixes*, visando a compreensão da aplicação dessa estética de forma proposital e o que ela vai gerar no processo de leitura da obra. Para tanto, nossos objetivos específicos se distribuem em primeiro lugar em conceituar o *Ma* e entender de que forma podemos identifica-lo nas ilustrações e nos textos; além de apresentar uma breve biografia da autora Lúcia Hiratsuka e descrever como a técnica do Sumiê, escolhida por ela para ilustrar seu livro, dialoga com a estética do vazio; e, por último, analisar como o *Ma* se manifesta em toda a composição do livro *Chão de Peixes*.

A hipótese inicial que poderia responder à pergunta feita anteriormente, sobre a colocação proposital desses espaços em branco nas páginas, é de que seria uma escolha

puramente estética, que dialogue com o minimalismo, buscando apenas uma harmonia de cores e que adiciona uma delicadeza na obra, trazendo poesia para a materialidade do livro.

Incialmente, no capítulo um, falaremos sobre como se pode conceituar o *Ma* numa visão mais ocidental, com ajuda do arcabouço teórico da pesquisadora Michiko Okano, que trouxe esse suporte teórico para o Brasil, através de pesquisas do entre-espaço na arquitetura japonesa. Falaremos também como surgiu o *Ma* no Japão e como ele foi trazido para o ocidente, além de mostrarmos como esse conceito se manifesta nos diferentes campos artísticos, como no cinema, nos mangás, nas pinturas clássicas e nos livros ilustrados.

Já no segundo capítulo, faremos um traçado na vida da autora Lúcia Hiratsuka, mostrando suas origens e os motivos que a levaram a escrever para crianças, assim como os lugares que a inspiram para criar suas obras, não somente o texto escrito, mas suas ilustrações. Assim, analisando as técnicas de pintura mais usadas pela autora, entenderemos a razão que a levaram a escolher o sumiê para ilustrar a obra em análise no presente trabalho. Buscamos entender também como o sumiê dialoga com a estética do vazio ao pesquisarmos sobre sua origem e aplicação prática.

No capítulo três veremos, portanto, a análise da obra *Chão de Peixes*, apresentando algumas de suas características catalográficas, além de entendermos as escolhas do projeto gráfico, desde a capa. Analisaremos também alguns poemas do livro que dialogam direta e explicitamente com a estética do entre-espaço, desse vazio e silêncio, do *Ma*. Conseguiremos, com isso, entender como é aplicado esse conceito japonês em obras da literatura infantil e qual a verdadeira importância de sua presença na hora da leitura.

1. SILÊNCIO. VAZIO. *MA*.

Ma. Uma palavra tão pequena, repleta de possibilidades. Já nos deparamos com ela em sua essência em diferentes momentos e ainda assim pouco se sabe sobre ela, seu complexo significado e do que ela é capaz de gerar. Nesse capítulo irei abordar as questões teóricas envolvendo esse conceito, para que ele seja entendido e percebido quando se manifestar, por exemplo, nas ilustrações de livros da literatura infantil. Vamos entender como conceituar esse elemento, como ele surgiu no Japão, saber como se deu sua chegada ao ocidente e conhecer os responsáveis por trazê-lo, além de enxergar sua manifestação em outras áreas, como na arquitetura, nos *mangás* e no campo cinematográfico das animações, assim como nas pinturas tradicionais japonesas. Nomes como a pesquisadora Michiko Okano e o diretor de cinema Hayao Miyasaki ajudarão a entender melhor esse conceito como teoria e parte da essência do cotidiano dos japoneses, assim como a autora de livros infantis Suzy Lee nos mostrará como a literatura infantil utiliza o *Ma* em sua composição.

Antes de tudo, *Ma* é uma palavra japonesa, representada pelo *kanji* 間, que possui, como muitos ideogramas da língua japonesa, múltiplas leituras. Sua composição escrita já indica aspectos do que, de fato, essa pequena palavra representa. Nela temos o ideograma de portal (門) e o ideograma de sol (日), "que traz a semântica do espaço intervalar formado por duas portinholas, através do qual se entrevê o sol." (OKANO, 2013, p. 152). Logo, pode-se entender o *Ma* como um portal de acontecimentos, onde algo pode ou não aparecer, porém, esse portal se manterá aberto, gerando expectativa.

Seu significado se aproxima mais da palavra intervalo, espaço intermediário ou "entre-espaço". Porém, o conceito de *Ma* é difícil de pôr em palavras, até mesmo para os japoneses. Michiko Okano, doutora em comunicação e semiótica e professora de história da arte da Ásia, traz em seus artigos uma luz para o conceito desse elemento, que está presente em diferentes lugares: na música, nas artes plásticas, na arquitetura, no cinema e por aí segue. Portanto, irei recorrer muitas vezes às suas teorias para conceituar esse vazio.

Na nossa sociedade, a ocidental, somos seguidores dos conceitos da dualidade, ou algo é ou não é. Não estamos familiarizados com um meio termo, um entre-espaço, pois o vazio não é uma possibilidade de que algo possa acontecer. Para nós, o vazio é apenas isso, a representação do nada.

Sendo assim, podemos entender que existe um terceiro caminho para algumas sociedades orientais, especificamente a japonesa. E, ainda, seguindo a ideia da composição do ideograma que representa o *Ma*, comparamos com o campo da arquitetura dos templos japoneses, onde existe um grande portão chamado *Torii* (Figura 01), que não apenas sinaliza a entrada dos templos, mas também a possibilidade da manifestação do divino.

Figura 01 - *Torii*

Entrada do templo *Tsurugaoka Hachiman-gū* na cidade de Kamakura na provícia de Kanagawa - Japão. Fonte: publicdomainpicture.net

Para estudar e entender o *Ma*, é preciso aceitar que existe um espaço intermediário entre o vazio e o cheio, que tudo pode acontecer e que nada pode acontecer também. É a valorização do que chamamos de espaço em branco. Okano (2014) traz em seu texto, *Ma – a estética do "entre",* o conceito dessa partícula como não sendo qualquer espaço em branco que pode gerar a estética do Ma:

> mas aquela na qual o som ou a figura se sustenta e se valoriza justamente pela existência dessa espacialidade. Esse resíduo, inclusive, pode não ser exatamente branco, mas algo que remete a um espaço vazio quando se trata de desenho ou pintura. É a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida. (OKANO, 2014, p. 153)

O *Ma* ainda é estudado no campo do subjetivo, sendo difícil até mesmo para os pesquisadores japoneses colocarem em palavras sua conceituação - algo intrínseco, sentido, abstrato até sua manifestação. Portanto, devemos olhar para o passado e entender como surgiu esse conceito no cotidiano da sociedade japonesa.

1.1 A origem do vazio

Indo até sua origem, ou melhor, sua origem como palavra, no Japão por volta do século XII, ela só começa a ser amplamente usada entre os séculos XVI e XVII. Alguns pesquisadores japoneses, como Minami Hiroshi (MINAMI, 1983. p. 19 Apud OKANO, 2007. p. 21) afirmam que a estética do *Ma* surgiu com o budismo, "Especificamente com a estética por ele criada, baseada na noção de transitoriedade e incompletude". Contudo, outros ainda afirmam que a necessidade de se traduzir essa estética vem das manifestações culturais. Logo, temos esses dois caminhos da origem do *Ma*, o budista e o cultural.

Esse entre-espaço pode ser visto também de uma perspectiva ocidental, por meio das teorias do vazio, como fala Perls (1997) sobre o significado do "nada":

> Toda filosofia do nada é muito fascinante. Na nossa cultura, o "nada" tem um significado diferente do que tem nas religiões orientais. Quando nós dizemos "nada", existe um buraco, um vazio, algo como a morte. Quando o oriental diz "nada" ele quer dizer que *nada há*, não há coisas. (PERLS, 1977, p. 86)

O que Perls nos diz é sobre a condição do *Ma*, a possibilidade de se construir algo dentro desse vazio, "é apenas um processo, um acontecer." (PERLS, 1977, p. 86) E como para nós não é algo presente na sociedade ocidental, a percepção dessa possibilidade se concretizar um silêncio ou vazio, torna-se mais difícil de desassociar o conceito de que o vazio é apenas isso. Perls (1977, p. 86, grifo do autor) continua, dizendo que "quando aceitamos e *entramos* nesse nada, no vazio, descobrimos que o deserto começa a florescer. O vazio estéril, torna-se o vazio fértil."

O conceito de *Ma* não se restringe apenas a arquitetura budista, ou aos tempos antigos, ou apenas ao campo do subjetivo, comportamental da sociedade japonesa. Podemos enxergar o *Ma* em diferentes lugares, além de estar na arquitetura tradicional e moderna, também se faz presente nas artes plásticas, no cinema e na literatura, não se limitando a esses.

Na arquitetura, é mais comum encontrar a representação do *Ma*, de uma forma mais clara, através dos templos japoneses, não apenas no portão, *Torii*, mas nas escadarias que levam até o templo, ou as pontes sobre os riachos, que por vezes cortam as delimitações do

terreno. É nesse caminho, nesse portão, que o campo das possibilidades se manifesta, tudo e nada podem acontecer.

Entendemos assim que o caminho do vazio na arquitetura dos templos serve para um momento de reflexão, tentar se conectar ao divino, esperar pela manifestação, sentir e apreciar esse significado abstrato que se manifesta para o campo do concreto quando percebido.

Figura 02: *Tatami*

Sala tradicional japonesa. Fonte: pxhere.com

Também é possível observar o *Ma* em uma sala tradicional japonesa de *tatami* (Figura 02), onde um espaço amplo, e a princípio vazio, pode se transformar em diferentes ambientes como quartos de dormir ou uma sala de jantar, bastando apenas adicionar alguns móveis. Okano (2014, p. 158) fala sobre essa dinâmica entre a arquitetura e a percepção do *Ma*: "A arquitetura edificada pelo *Ma* pode ser assim compreendida não apenas do ponto de vista físico, mas também do aspecto de interação entre a paisagem e a sociedade, entre a forma e o homem, entre objetos e ações."

A ideia do vazio proposital, como conceito estético e que quebrava essa concepção de dualidade, chegou ao ocidente através de uma exposição de arte, numa instalação no museu *des Arts Décoratifs* em Paris. Que contou com os japoneses Isozaki Arata e Takemitsu Toru como dois de seus idealizadores.

Um dos objetivos dessa exposição, durante o pós-guerra, era para desconstruir a imagem estereotipada que se tinha do Japão. Até então, a terra do sol nascente, era vista apenas como um lugar de gueixas, artes marciais, samurais, quimonos e leques. Essa arte

tradicional, comumente mostrada nas antigas exposições sobre o Japão, afastava a verdadeira estética japonesa, aquela que nem mesmo os japoneses conseguiam pôr em palavras. E uma das consequências dessa exposição denominada *Ma: Espace-Temps du Japon*, mostrou aos próprios japoneses que existia uma necessidade de se estudar teoricamente o que seria esse conceito.

O Ministro de Cultura da França na época em que foi realizada a exposição, em 1978, afirma que teve seu primeiro encontro com o *Ma* em uma visita ao Japão no ano de 1976, e daí surgiu a ideia de trazer essa experiência para o ocidente através do fomento à cultura em Paris.

> Ocidentais estão bem familiarizados com certas formas de arte japonesa, como o teatro Nô, *Bunraku*, xilogravuras, ou esculturas budistas; meu pensamento foi de compartilhar essas extraordinárias impressões, únicas no mundo, sem dúvidas, que deslumbra o Europeu que descobre Tóquio. (GUY apud FESTIVAL, 2001, P. 05, Tradução Nossa)

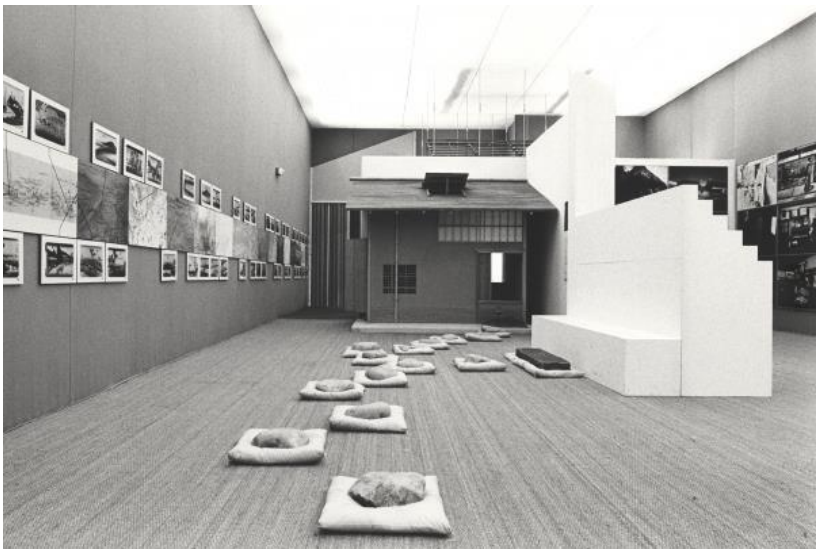
A exposição foi montada durante o Festival de Outono de Paris e as instalações dialogavam com a ideia de *Ma.* O poeta, crítico e artista japonês Shuzo Takiguchi (FESTIVAL, 2001, p. 07) descreve na exposição o *Ma* de maneira ainda mais subjetiva, quando afirma que esse conceito é o "preto e branco" onde podemos imaginar um buraco negro passando pelo tempo-espaço no mundo terrestre, "quer seja a visão de uma catástrofe ou do Paraíso, todos nós seguiremos para um deles, pelo mesmo caminho" (TAKIGUCHI apud FESTIVAL, 2001, p. 07, Tradução Nossa).

O evento se propunha a trazer uma construção de algo novo, pondo em contraste e conflito a visão japonesa com a ocidental, mas tendo o cuidado de, ao traduzir esse novo conceito, preservar sua essência. Okano (2007, p. 25) nos diz que a construção do conhecimento do *Ma* se dá mais pela percepção e não tanto pela razão, com isso Isozaki organizou a apresentação como uma forma de aguçar os sentidos, não apenas a visão, mas inserindo aí a audição e o tato.

Dentre as inúmeras expressões artísticas que compunham o evento, estavam dança, concertos, teatro, esculturas, pinturas, fotografias, amostra de filmes, entre outros. Podemos ter uma breve noção de como estavam dispostas essas partes no espaço do evento a partir da Figura 03, onde "o tema foi organizado de maneira que o público, ao passar de um item ao outro, experimentasse corporalmente um espaço-tempo de modo a provocar uma reação nos sentidos em cadeia." (OKANO, 2007, p. 26). Desse modo os frequentadores puderam

experienciar de forma concreta o que seria a manifestação desse novo conceito, caminhando entre as obras e instalações, sentindo nesse deslocamento a sensação descrita pelo budismo, ao se passar pelo caminho que leva a um templo, onde o divino pode se manifestar, ou nesse caso, onde o *Ma* se manifesta para os visitantes.

Figura 03: *Ma: Espace-Temps du Japon*



Fonte: festival-automne.com

1.2 A materialidade do *Ma*

O *Ma* também pode ser encontrado nas artes plásticas, como nas tradicionais pinturas japonesas. Essa estética se faz presente na valorização do espaço em branco do papel. Um dos nomes mais conhecidos por sua estética, que trazia ao plano do concreto o conceito do *Ma,* foi Tohaku Hasegawa (1539-1610). não por menos, teve uma de suas obras considerada patrimônio nacional no Japão, uma tela chamada "Biombo das Árvores de Pinheiro", porém, o exemplo que trago para analisar a manifestação do *Ma* nas artes plásticas é uma outra pintura de sua autoria, de nome *Grou nas Árvores de Bambu* (Figura 04).

Figura 04 - *Grou nas Árvores de Bambu*

Fonte: Artsy.net

Essa obra é organizada em duas partes e formada por três pares de biombo. Como em algumas de suas obras, o que se destaca são os espaços em branco, tendo em vista que a neblina presente na pintura domina a tela, o que faz com que os elementos pintados estejam emoldurando esse espaço vazio. Os diferentes tons utilizados na pintura dão a profundidade necessária para expandir o horizonte da composição, que, por não demonstrar ter um fim entre as árvores, deixa a cargo do contemplador dessa obra colocar sua imaginação a serviço da pintura.

Até mesmo o pássaro retratado em primeiro plano, que caminha, aparentemente, emitindo sons, foi pintado com seu interior vazado, demonstrando ser completo, já que o autor usou o que se chama no design gráfico de "espaço-negativo" para compor sua obra. "O espaço negativo é o plano de fundo que mantém os elementos juntos num *layout*, permitindo que eles se destaquem" (GRÁCIO, 2020, p. 55).

Em seu livro *O espaço em branco não é seu inimigo* (2012), os autores Kim Golombisky e Rebecca Hagen falam sobre esse espaço que muitas vezes tende a ser preenchido para que não haja "desperdícios" na composição.

> Não pense no espaço como imaterial ou invisível. Nem como um espaço vazio a ser preenchido. O espaço é real, mesmo quando nós o chamamos "espaço em branco" ou, mais adequadamente, "espaço negativo" (uma vez que nem todo espaço em branco é branco). O espaço negativo sempre tem peso e estrutura no design gráfico. (...) Os amadores tendem a encher todos os cantos do espaço com recursos visuais e texto. (GOLOMBISKY e HAGEM, 2012, p. 6-7)

Na área da editoração, é comum encontrar livros e trabalhos acadêmicos que falem exclusivamente desses espaços negativos, citando a visão oriental do que seria esse “espaço em branco”. É evidente que há uma distinção da visão ocidental ainda dual, que disputa a existência dessa terceira possibilidade que o conceito de *Ma* nos apresenta: o caminho do ser e não ser ao mesmo tempo.

Num estudo mais focado no comportamento dos japoneses em seu cotidiano, conseguimos exemplificar como a estética do vazio está presente até mesmo nos seus hábitos de conversação e convivência social. Laetícia Grácio (2020, p. 55) diz que “o modo de comunicação japonês é cheio de vazio, isto opõe-se aos padrões orientais de comunicação, onde se tenta evitar ao máximo o ‘constrangimento’ do silêncio.”

Ainda falando sobre design, temos uma das mídias mais conhecidas na atualidade, oriunda do Japão, as famosas revistas em quadrinhos denominadas de *Mangá*, que, por se tratar de uma expressão artística e cultural, está permeada pelo *Ma* em suas composições.

O grupo editorial mais conhecido por usar esse conceito em suas obras é o CLAMP, composto por quatro autoras que mesclam suas obras com feminilidade, elementos botânicos, traços finos e muitos detalhes. Em seu mangá *Cardcaptor Sakura Clear Card Arc*, no Brasil traduzido e distribuído pela editora JBC, existem momentos onde as possibilidades causadas pelo *Ma* tornam-se essenciais para o fluxo da história. É um drama de aventura e amizade que gira em torno de uma garota com poderes mágicos e uma missão de proteger a terra de infortúnios, causados por espíritos de cartas mágicas selvagens.

Na página 06, do capítulo 20 (Figura 05), podemos perceber com clareza, na composição da página, que há uma inexatidão em relação ao número de quadros presentes, onde o próprio plano de fundo é utilizado como quadro e ao mesmo tempo coexiste com a narrativa e a ilustração trazendo um silêncio, preenchido apenas por um balão de fala. Nesse silêncio do espaço negativo, emerge aquilo que nem sempre é percebido nas falas ou expressões das personagens: seus mais profundos sentimentos e as reflexões que o leitor fará junto a eles. Como podemos ver:

Figura 05: *Cardcaptor Sakura* – Capítulo 20

Fonte: mangayabu.top

Nessa página do *mangá*, onde a personagem principal conversa com uma secundária, pode-se perceber que a personagem em destaque na página vai esvaecendo até mesclar-se completamente com o plano de fundo do final da página a sobreposição de um quadro que mostra apenas o olhar da personagem secundária conecta-se com esse silêncio do final, e é lá que esses sentimentos não escritos se manifestam com maior intensidade

Em outra página do *mangá* (Figura 06) ocorre o mesmo aparecimento da estética do vazio, de uma forma mais sutil e muito ligada à narrativa e ao espaço negativo. A personagem Sakura está em seu quarto, mas o cenário é composto apenas de cores solidas em tons gradientes, com círculos brilhantes que representam tanto a magia do objeto em suas mãos, quanto os resquícios de um sonho. Sua realidade é alterada apenas para maximizar os sentimentos da personagem, sua surpresa, o mistério e o peso da dúvida. Está envolta em seus lençóis, que também são o espaço negativo, um vazio escuro que se faz de ponte entre o mundo dos sonhos e sua realidade.

Figura 06: *Cardcaptor Sakura* – Capítulo 03

Fonte: mangayabu.top

Não existe a colocação do silêncio nas artes sem propósito, mesmo que, para os japoneses, seja algo intrínseco, difícil demais para ser conceituado em sua sociedade, ainda é um recurso utilizado não somente nos *mangás*, mas também no cinema; principalmente nos filmes dos Studios Ghibli, produzidos pelo cofundador e animador Hayao Miyazaki. Dentre suas muitas criações está o filme *O castelo animado* (2004), uma narrativa fantástica baseada na obra literária homônima da autora Diana Wynne Jones. Durante a trama, há momentos que não se vê em muitas animações do cinema: são passagens onde os personagens nada fazem, ou não interagem uns com os outros, ou, podemos dizer, que são momentos em que a história não anda. A narrativa se estabiliza e o que vemos são momentos de silêncio.

Na animação de *O castelo animado*, visualizamos diversas vezes a personagem principal, Sophie, contemplar a natureza ao seu redor (Figura 07), ou apenas parar para uma ligeira refeição. Em uma dessas cenas, Sophie, que está sob o efeito de um feitiço, se vê no corpo de uma senhora e decide ir embora de sua cidade para não dar trabalho a seus familiares. Ela junta poucas coisas, faz uma trouxa e sobe uma colina, já longe da cidade.

Ao sentir-se cansada, ela para, senta, come alguma coisa e respira. A câmera abre, mostrando planos panorâmicos, lentos e detalhados da paisagem que compõem o cenário da narrativa. A história de Sophie não sofre desvios ou reviravoltas por causa dessa parada, mas nos mostra que ela, assim como quem a observa, está viva e pertence a uma realidade.

Figura 07 - Sophie e a natureza

Fonte: *O castelo animado* (2004) Diretor: Hayao Miyazaki

Nesses momentos há um propósito: é a hora da reflexão, da conexão entre a tela e o espectador, entre o personagem e o ambiente, entre o concreto e o abstrato. Todos então contemplam a manifestação do *Ma*.

Em entrevista ao crítico de cinema Roger Ebert (2002, p. 01), Miyazaki é questionado sobre esses "movimentos gratuitos" em seus filmes, onde a história não avança, mas que mostra ser uma parte essencial para sentir a realidade dos personagens na narrativa. O animador então responde que "existe uma palavra para isso em japonês. Chamamos de *Ma*. Vazio. E isso é intencional." (MIYAZAKI apud EBERT, 2002, p. 01, Tradução Nossa).

Na ausência da ação, vemos a manifestação do silêncio nos filmes do diretor, e também percebemos como o *Ma* não se mostra apenas como uma página ou momento em branco ou preto, não há cor ou forma para se manifestar. Nos planos de fundo dos filmes de Hayao Miyazaki temos toda uma paisagem pintada, nuvens que se movem, pássaros que voam, relva que dança com o vento. Porém, quando em diálogo com a narrativa, tudo é o mais puro silêncio a ser contemplado em sua totalidade.

1.3 O Silêncio e o Livro Ilustrado

O Livro Ilustrado, desde suas origens até os dias atuais, passou por muitas mudanças e evoluções, tanto em sua materialidade, quanto em seu significado. “sendo a xilogravura, até o final do século XVIII, a única técnica que permitia compor com versatilidade numa mesma página caracteres e figuras, foi com ela que se realizaram os primeiros livros para crianças que continham imagens.” (LINDEN, 2012, p. 11). No início da evolução do livro infantil ilustrado, as gravuras que vinham entre as páginas eram poucas e isoladas, onde o que predominava era o texto escrito.

Com o passar do tempo e as inovações tecnológicas, foi possível realizar diversos tipos de projetos gráficos levando em conta as ilustrações nos livros, não apenas na capa, mas em todo o seu interior. Pouco a pouco as ilustrações foram ganhando mais espaço até termos o que chamamos de livro ilustrado contemporâneo, que envolve também os livros de imagem.

Para entendermos o que é o Livro Ilustrado, é preciso diferenciá-los dos demais livros que contém ilustrações. Nikolajeva e Scott (2011, p. 21) apresentam definições sobre os dois termos, para as autoras, o “livro ilustrado” é um termo utilizado para denominar obras onde o “texto e imagem são igualmente importantes.” Eles têm que criar uma união intrínseca, onde dependam um do outro para a compreensão geral da narrativa, salvo apenas quando o texto escrito não se faz necessário, como é o caso dos Livros de Imagem. Já os chamados “livros com ilustrações”, são definidos, pelas autoras, como obras onde “o texto existe de forma independente.” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 21). Sophie Van der Linden (2011, p. 24) define o livro ilustrado como “obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente. (...) A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagem.”

O livro infantil ilustrado traz em sua materialidade inúmeros estilos de ilustrações, com diversas maneiras de passar uma mensagem junto à narrativa. É possível criar narrativas plurais, onde mais de uma história é contada na obra: a do texto, da ilustração principal e de personagens secundários que podem aparecer entre as ilustrações, seja no plano de fundo ou às margens.

Há muito tempo, e infelizmente ainda hoje, podemos ouvir definições equivocadas sobre os livros ilustrados, quando abordam esses livros como literatura ingênua, apenas para

educar, e quanto as ilustrações servem apenas para informar ou decorar as páginas do livro, podendo assim chamar mais atenção das crianças, ou seja, o público alvo dessas obras.

As ilustrações nessas obras têm funções determinadas, de acordo com o que o ilustrador e o projeto gráfico definem como adequado à narrativa. Essas funções, segundo Camargo (1995, p. 36) são: Pontuação; Descritiva; Narrativa; Simbólica; Expressiva; Estética; Lúdica; e Metalinguística.

A importância da ilustração não se limita apenas ao público infantil, voltando-se à formação leitora. A ilustração também mostra aspectos do próprio ilustrador, como afirma Camargo (1995, p. 36) "a ilustração também expressa valores pessoais do ilustrador e outros aspectos mais abrangentes, de caráter social e cultural."

Entendemos, então, que ler o livro ilustrado infantil é muito mais do que apenas apreciar a imagem e ler o texto escrito: é mergulhar em cada mínimo aspecto, é reler e descobrir diferentes camadas da narrativa visual. Linden (2011) resume essa interação com os livros ilustrados:

> Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos da relação entre capa e guardas com seu conteúdo: é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação a outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (LINDEN, 2011, p. 09)

As ilustrações se apresentam com um status de importância, trazendo uma diversidade nos livros infantis. Com isso, apresentando diferentes estilos e técnicas que marcam as variadas culturas ao redor do mundo, como é o caso de algumas obras com ilustrações minimalistas publicadas por autores e ilustradores orientais. Os livros ilustrados no Japão são chamados de *ehon* (絵本) – e = imagem; hon = livro – um termo mais abrangente para esse estilo de obra física com ilustrações que permeiam sua materialidade, e que vem desde a metade do período Edo (1603 – 1868), onde as ilustrações eram produzidas em xilogravura e impressas em papel *washi*. Dessa forma, autores que têm suas raízes e influências mais próximas dessa cultura acabam por influenciar, através do tempo, outros ilustradores a seguirem com tais técnicas e traços incorporados aos estilos de suas próprias ilustrações.

Com relação ao silêncio nas ilustrações dos livros ilustrados infantis, é preciso resgatar aspectos do conceito de *Ma*, onde os espaços em branco ou vazios fazem parte da

narrativa, estando ali para possibilitar acontecimentos, ou apenas marcando que aquele vazio está ou será preenchido na mente do leitor.

Existe a representação do vazio nos livros ilustrados infantis, que muitas vezes não se apresentam com essa estética definida teoricamente. O autor ou ilustrador decide colocar aquele silêncio em seus trabalhos, sabendo que se fazem necessários, mas sem definir que é proveniente do conceito oriental *Ma*.

Os livros de imagem também não ficam de fora dessa estética, pois, como a ilustração se encarrega de apresentar a narrativa, é possível criar momentos de contemplação através desses silêncios nas imagens.

Para ilustrações minimalistas, ou até mesmo páginas completamente vazias, é importante entender, para que se amplie a imersão do leitor nas páginas do livro e na narrativa, a profundidade desse silêncio. Já existe uma lista considerável de livros que trazem à luz interpretações, situações e personagens através desse vazio nas páginas, como na trilogia de Suzy Lee: *Espelho*, *Onda* e *Sombra*.

São situações onde uma garota se depara com cenas do seu cotidiano e se envolve com elas através de sua fértil imaginação. Assim, elas ganham vida e brincam com a garota. Na materialidade dessas obras, deparamo-nos com o silêncio em diferentes momentos, cruciais para o aprofundamento na narrativa e na mente da personagem.

Nas páginas do livro *Espelho* (2009), encontramos um momento decisivo do antes da aparição do silêncio (Figura 08). Existe uma preparação para o momento dessa aparição: a criança, ao brincar com seu reflexo no espelho, acaba por se misturar com ele, criando um efeito de caleidoscópio, levando gradativamente ao momento em que nada aparece nas páginas.

Figura 08 - Livro *Espelho*

Fonte: Lee (2009)

Em seguida, o Vazio aparece, manifestando-se nas páginas duplas completamente em branco (Figura 09), trazendo a expectativa do que pode acontecer a partir daquilo: é o momento de esperar, respirar e contemplar a narrativa.

Figura 09 - Páginas em branco do livro *Espelho*.

Fonte: Lee (2009)

Nas obras de Suzy Lee existe uma expectativa, que é criada no início da narrativa e é alimentada em todas as páginas, preparando o leitor para um desfecho. Porém, quando menos se espera, faz-se silêncio. Há uma grande pausa que quebra a expectativa, ao mesmo tempo que se cria uma nova, - algo necessário para que se possa respirar, refletir sobre a narrativa até agora e se perguntar o que estará esperando na próxima página.

O conceito do vazio não está apenas presente nessa página dupla completamente branca, mas se mostra também no estilo minimalista de um plano de fundo branco, um espelho que antes era só mais uma página vazia, sem detalhes de reflexo ou molduras. Ali acontece o que se espera do *Ma:* algo se manifestou, apareceu diante dos olhos do leitor e passou a ter significado.

Suzy Lee, em seu livro *A trilogia da margem* (2012, p. 114), fala que esse silêncio "é o equivalente a quando as luzes se apagam no cinema ou no teatro. Não ficamos curiosos para saber o que acontecerá quando as luzes forem acesas novamente?"

Em seu livro *Sombra* (2018) existe também uma página dupla (Figura 10) que antecede a manifestação do vazio na obra: a personagem principal que brincava com as sombras decide apagar as luzes e então tudo desaparece.

Figura 10: Página dupla que antecede o vazio no livro *Sombra*

Fonte: Lee (2018)

Logo em seguida, outra sequência de páginas aparece: está vazia (Figura 11), é o escuro representado ou são as sombras que ocupam agora todo o espaço. É a brincadeira com a própria sombra que ganha vida e se mostra nessas páginas duplas.

Figura 11: Páginas pretas no livro *Sombra* (2018)

Fonte: Lee (2018)

Esse livro é um exemplo perfeito de que os espaços em brancos do *Ma*, não precisam ser necessariamente da cor branca. A autora, então, continua falando sobre suas escolhas de ilustração nos seus livros de imagem e o efeito desse silêncio:

> Perguntou-se a uma jovem leitora o que estaria acontecendo naquela página escura em *Sombra*. E ela respondeu: "Tudo está inerte e sem movimento, com a respiração presa". Nessa ocasião, a página vazia não pode estar de outra maneira a não ser completamente preenchida. (LEE, 2012, p. 114)

As crianças, por natureza, têm um espírito curioso, onde criam expectativas nas coisas mais simples e se divertem com o mundo fantástico de uma forma que o adulto há

muito não consegue. A apreciação de acontecimentos é entendida de diferentes formas por eles. Um simples desenho no chão se transforma em um infinito mundo de magia e possibilidades. Suzy Lee (2012, p. 114) também menciona esse aspecto infantil da interpretação da imagem: “as crianças se deliciam ao encontrar a página em branco na qual a letra desapareceu. É empolgante quando algo totalmente esperado trai essa expectativa ou nem mesmo estava lá. É como brincar de esconde-esconde! Achou!”

A importância da conceituação do *Ma*, antes de vê-lo em prática, é o que torna possível sua compreensão nos espaços concretos. Entender que ele não é um conceito pertencente a uma única forma de expressão artística proporciona uma visão mais ampla de seu campo de atuação e a razão pela qual o *Ma* é algo que faz parte da essência dos japoneses. Já na literatura infantil sua aparição muitas vezes é vista nas ilustrações, principalmente nas técnicas de pintura mais ocidentais, como o sumiê. A autora Lúcia Hiratsuka traz, em boa parte de seus livros infantis, algumas dessas técnicas, que veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

2. LÚCIA HIRATSUKA: BIOGRAFIA, OBRAS E TÉCNICAS

Meu primeiro contato com a escritora e ilustradora Lúcia Hiratsuka se deu por algumas de suas obras de literatura infantil. A fluidez de seus traços e a forma como o projeto gráfico sempre parecia em perfeita harmonia com a narrativa me fizeram querer saber mais sobre a autora e as outras obras que já havia publicado, além de entender melhor as técnicas de ilustração que eram usadas naquelas obras.

Nesse capítulo conheceremos um pouco da trajetória da autora, o que a inspirou a gostar desse campo artístico, que é a ilustração de livros infantis; como foi influenciada pelas narrativas folclóricas da terra de seus antepassados; e a descoberta de sua vocação profissional. Além disso, também apresentarei algumas obras da autora e as técnicas que usou na produção da maioria delas, como o sumiê, técnica que dialoga diretamente com o conceito do *Ma*.

2.1 Autora e Ilustradora

Em 1960, no Sítio Asahi na cidade de Duartina em São Paulo, nasceu Lúcia Hiratsuka, escritora e ilustradora que trouxe à luz do mundo várias histórias, que muitas vezes chegaram até ela pela oralidade e a tradição cultural japonesa. Por sua ascendência nipônica, Hiratsuka cresceu no interior em contato com a língua de seus pais e antepassados, relatando que já sabia japonês antes de aprender o português, mas nunca se sentira diferente das outras crianças em ambiente escolar, tendo em vista que aquilo que os unia e os tornava iguais eram as terras de seus pais e a natureza que estavam sempre em contato.

Na infância, Hiratsuka familiarizava-se com os contos de sua avó e as antigas lendas japonesas seus familiares, que tiveram maior contato com a vida rural no Japão, traziam em riqueza de detalhes oferecidos pela oralidade, contos e recontos de histórias extraordinárias que permeavam o imaginário da pequena Lúcia Hiratsuka. Além desse contato oral, a autora também cresceu em meio a livros vindos do Japão no idioma original, e que, segundo ela, eram lidos em japonês por sua mãe e a própria menina fora ensinada a ler em japonês.

Por causa desse contato mais íntimo com a vida rural, as histórias da escritora e ilustradora aparecem repletas de paisagens naturais voltadas a vida no campo e cheias de

elementos da natureza e cotidiano simplório; assim como são contadas por muitas técnicas provenientes das culturas orientais, como o sumiê.

Aos 16 anos, Hiratsuka foi para São Paulo para estudar na faculdade de Belas Artes, onde graduou-se em Artes Plásticas. Ela então especializou-se nas artes da ilustração e gravuras, contudo, não visava se tornar uma artista plástica, para expor suas obras em galeria; sabia que queria um caminho diferente, queria tornar-se ilustradora de livros infanto-juvenis. Descobriu esse seu desejo depois de conhecer grandes nomes desse cenário, como Ricardo Azevedo e Eva Furnari. Em 1984 conseguiu publicar um livro que, segundo a autora, "não está mais em catálogo, mas foi importante para começar", disse em entrevista à revista Crescer (2015), publicada pela Editora Globo no Brasil.

Entre 1988 e 1989 Lúcia Hiratsuka teve a oportunidade de estudar na Universidade de Educação de Fukuoka, no Japão, com uma bolsa de estudo, onde aprofundou seus estudos sobre os *ehons* e após um ano voltou ao Brasil. Largou, logo depois, o emprego de meio período e decidiu dedicar-se exclusivamente à produção literária infanto-juvenil.

Suas histórias, desde então, vêm surpreendendo o público leitor e deixando sua marca na história da literatura infantil brasileira. Ganhou o prêmio *Jabuti* em 2019 por duas obras. Na categoria Melhor Livro Juvenil, levou uma estatueta com o livro *Memórias guardadas pelo rio*, publicado em 2018 pela SM Edições, e na categoria Melhor Ilustração, foi com *Chão de peixes*, publicado pela Pequena Zahar, também em 2018, que Hiratsuka levou a segunda estatueta. Este último ainda levou, em 2018, o selo de Melhor Obra de Literatura Infantil da Biblioteca Nacional.

2.2 Um mergulho pelas obras

Desde 1984 que Lúcia Hiratsuka nos apresenta obras de sua autoria e ilustra algumas outras em parceria. Com títulos criativos, cativantes e que despertam olhos e ouvidos para o que vem a ser a narrativa, encontramos histórias como *As cores dos pássaros* (2015), que resgata uma história da oralidade, onde conhecemos como foram ganhando suas cores, ou conjunto delas, cada uma das aves mais comuns que podem ser facilmente encontradas pelo mundo.

Também temos *Orie* (2014), que traz uma memória da avó de Lúcia Hiratsuka em seu tempo no Japão tendo uma vida em uma região mais rural do país. Como em algumas de suas narrativas, o fluxo da história é muitas vezes ditado pelo curso de um rio ou de elementos naturais, como vemos também em *O noivo da ratinha* (2011), outra narrativa que nos leva ao oriente e nos apresenta a elementos divinos presentes na cultura japonesa.

Além disso, *Orie* nos apresenta outras técnicas que a autora utiliza em suas obras, como o carvão, o lápis e o pastel seco (Figura 12), no caso dessa obra a ilustração é feita em papel *craft*.

Figura 12: Ilustração do livro *Orie*
(HIRATSUKA, 2014)

Fonte: fotografia.folha.uol.com.br

Em *Histórias tecidas em seda* (2007) a autora nos apresenta três contos tradicionais que ouviu quando criança. Com extrema delicadeza de traços e palavras, os leitores conseguem vislumbrar a riqueza de uma cultura, por vezes, distante do nosso cotidiano brasileiro.

Já em seu livro *Tantos cantos* (2013), Hiratsuka nos leva a uma viagem entre os sons que permeiam o cotidiano de algumas crianças, a melodia causada pela repetição dos sons evoca uma sensação nostálgica e imersiva.

Sobre escrever e ilustrar suas próprias obras, Hiratsuka (2012, p. 01), em entrevista para o blog da Editora Global, falou sobre seu processo de criação: “Pensar nas possibilidades: narrar uma história com palavras e imagens; com muitas palavras e poucas

ilustrações; ou só com imagens; é um desafio e tanto, que eu adoro.", assim, definindo o que, para ela, seria a arte de escrever para crianças.

Também conhecida por ilustrar em parceria, Hiratsuka traz uma lista considerável de livros de outros autores, nos quais suas ilustrações permeiam as páginas. Entre eles estão *O menino azul* (2004) de Cecília Meireles; *O prato azul-pombinho* (2001) de Cora Coralina; e *A outra Marina* (2004) de Maria Heloisa Penteado.

Ainda em entrevista à Editora Global, Hiratsuka (2012, p. 01). fala que "quando ilustro um livro de outro escritor, eu fico atenta para ver se a imagem está realmente em sintonia com o texto, se está valorizando o texto, conta." É possível observar essa preocupação com a harmonia das ilustrações e do texto em toda a composição das imagens, e do projeto gráfico como um todo, nas obras que apenas ilustrou citadas anteriormente.

Além das técnicas de ilustração, como carvão, pastel seco e grafite, Hiratsuka também utiliza em suas obras técnicas como a aquarela e o sumiê, que dialogam com suas origens com mais intensidade. Focaremos apenas no sumiê, por ser a técnica que mais dialoga com o *Ma* e por ter sido escolhida para as ilustrações da obra *Chão de Peixes.*

2.3 O Sumiê

Para entendermos um pouco mais sobre essa técnica de tinta aguada, usada pela autora, passaremos um olhar breve por sua origem e como ela se apresenta em diferentes meios artísticos, seja como pintura em telas tradicionais ou em livros ilustrados.

Quando questionada em entrevista a Riche (2019, p. 305), sobre a influência das suas origens em seu traço, a autora responde que "a grande influência no meu trabalho foi o Sumiê, a arte que, pelas pinceladas, tentamos representar a essência do que nos emociona". Os livros que a autora ilustrou usando a técnica foram *As cores dos pássaros*, *Chão de peixes* e *Momotaro*.

O sumiê era uma prática budista originada na China com fins meditativos. Os traços com tinta não buscavam a perfeição do realismo, mas, sim, de captar a essências dos seres, "para os artistas chineses, a linha era o componente primordial, sem se preocuparem com a tridimensionalidade, sombra e luz e perspectiva." (KORASI, 2009, p. 55). O sumiê, com o

passar dos anos, vai ganhando mais da sua identidade atual, quando as pinceladas passam a ter um tom mais aguado, parecido com o da aquarela.

A origem da arte no Japão ainda é discutida. Acreditam que tenha chegado ao país por volta do ano 610. O pesquisador Fabricio Pereira Korasi (2009) menciona em seu texto que, ao chegar no Japão, a arte do sumiê, adquiriu características mais únicas, que a diferenciava da antiga arte chinesa da caligrafia, de onde se originou num processo evolutivo.

Agora, e devido a sua herança budista, "o Sumie trabalha princípios fundamentais para o crescimento espiritual, como o cultivo da paciência, da humildade, do aperfeiçoamento e da simplicidade." (KORASI, 2009, p. 67).

Hiratsuka, ao falar do sumiê em entrevista, menciona uma de suas inspirações, que é o grande artista Massao Okinaka (1913-2000), que foi o precursor da arte no Brasil.

> Massao Okinaka escreveu na revista Made in Japan que os elementos básicos do Sumie são três: simplicidade, simbolização e naturalidade, além de ser uma arte subjetiva. A expressão livre que brota por meio da cor sumi e dos movimentos do pincel reflete com serenidade o caráter e a personalidade do autor induzindo-o ao prazer das descobertas. (KORASI, 2009, p. 73.)

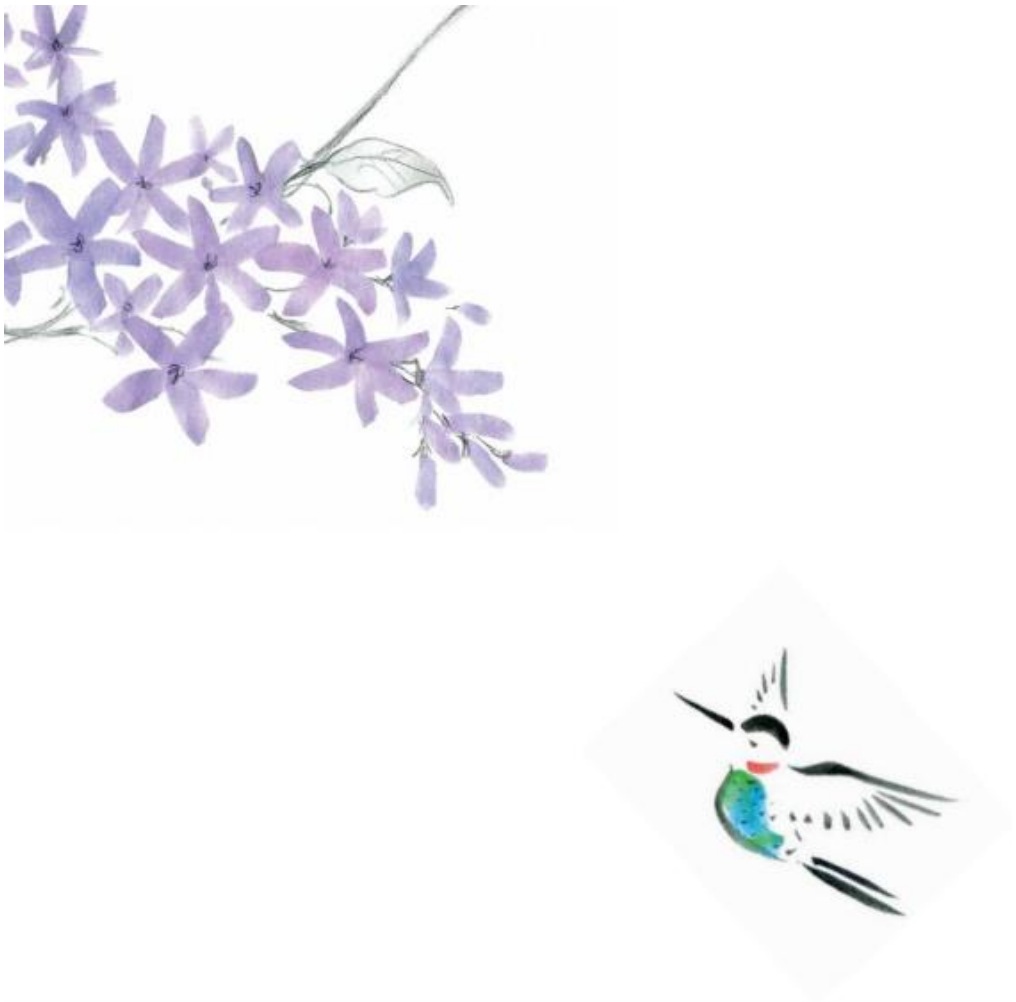
É possível enxergar aspectos únicos de cada artista ilustrador em suas pinturas que utilizam a técnica do sumiê. Massao trazia em seus traços uma fluidez de formas e tons que beiravam o abstrato, animais e paisagens que se mesclavam ao imaginário do autor (Figura 13), exibindo mais força que sutileza nos traços, como podemos ver:

Figura 13: Pintura "Gato"

Fonte: https://www.catalogodasartes.com.br/obra/APtGBt/

Hiratsuka, por sua vez, na maioria dos seus trabalhos, como em “As cores dos pássaros” (Figura 14), mostra pelas formas das aves e a suavidade do pincel sobre o papel que sua técnica tem um aspecto mais leve, delicado, firme e disposto a mostrar não somente a essência dos seres retratados, mas também a beleza de cada em deles em particular.

Figura 14: Página 19 do livro *As cores dos pássaros* (2015)



Fonte: Hiratsuka (2015)

Quando pensamos em ilustrações para livros infantis, lembramos de cores e muitos detalhes. Técnicas mais minimalistas são ainda pouco vistas nas páginas desses livros. Aqui no Brasil, além de Lúcia Hiratsuka, temos alguns ilustradores que concedem aos livros ilustrações feitas com o sumiê, como a ilustradora Mika Takahashi, que mescla aquarela com a técnica japonesa da tinta sumi, adornando, assim, alguns livros infantis do catálogo de editoras como a Rocco.

A delicadeza dos poucos traços sem retoques, onde as falhas fazem parte da poética da imagem, amplia a beleza evocada por esse tipo de técnica de ilustração. É uma arte que enche os olhos e valoriza o livro, seja ele ilustrado ou de imagem.

Linden (2011, p. 43) fala que "em oposição a super abundância de estilos e técnicas, ou a sobrecarga da página, distinguem-se livros cuja simplicidade e espontaneidade do traço

é reforçada por fundos brancos e poucas cores, aplicadas com parcimônia.” Desse modo, os livros de Hiratsuka ganham um tom único, não apenas pelas narrativas, mas também pela técnica utilizada. Autores orientais costumam trabalhar em seus livros infantis com o estilo de um minimalismo que muito tem a dizer.

Podemos perceber que o sumiê dialoga diretamente com a estética do silêncio, pois o conceito do vazio faz parte da composição geral dessa técnica, principalmente sendo ela originária da China e ganhando seus aspectos únicos no Japão. Sabendo que o conceito do *Ma*, no Japão, conversa com o silêncio, presente muitas vezes no minimalismo de um projeto gráfico de livros ilustrados infantis, vemos que técnicas como o sumiê já carregam essa estética em suas formas.

Como vemos em algumas pinturas de Massao Okinaka, pode-se notar, na sua arte “Gato” (Figura 13), o plano de fundo que se mistura ao corpo do animal, delimitando sua forma, porém, permitindo que o vazio se expresse pelo espaço negativo dentro e fora dos contornos do gato. Mesmo que envolto em uma massa de tons e pinceladas é possível entender a consistência abstrata, o peso, a textura e até mesmo a densidade do que está sendo retratado: o autor está, por meio do sumiê, exibindo a essência do silêncio.

3. UMA ANÁLISE DO VAZIO EM CHÃO DE PEIXES

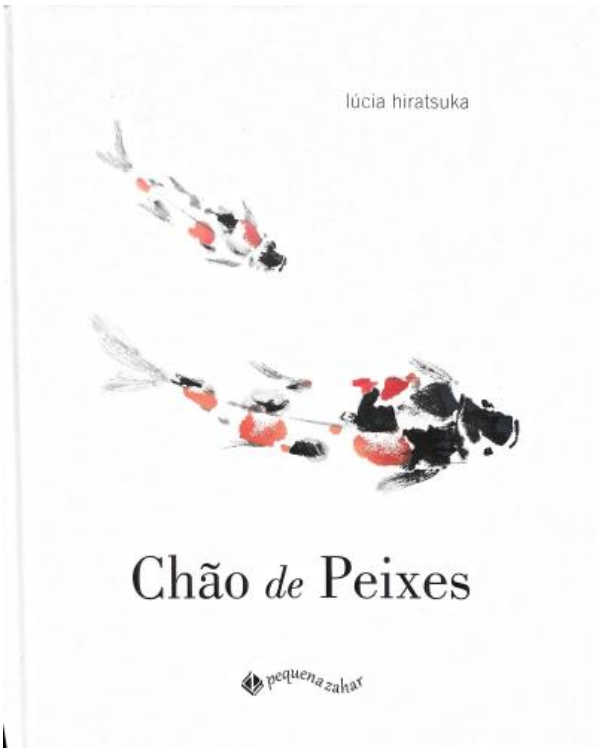
Entre a delicadeza do Sumiê, o silêncio do vazio nas páginas em branco e os versos dos poemas que compõe a obra de Lúcia Hiratsuka, encontraremos nossos momentos de contemplação. Neste capítulo analisarei o livro de poesia infantil *Chão de Peixes* (2018), publicado pela editora Pequena Zahar. Aqui poderemos ver a importância do vazio na composição da obra, como ele dialoga com a técnica de ilustração escolhida e como o texto verbal apoia essa relação, criando uma junção intrínseca de elementos no projeto gráfico para a realização do *Ma.*

3.1 O Espaço Negativo e o Chão

No que diz respeito à materialidade do livro e à utilização de técnicas de pintura e design do projeto gráfico, *Chão de Peixes* se destaca pela sua beleza minimalista. Uma olhada rápida pela sua composição é suficiente para apreciar pormenores que a tornam única. Entretanto, um olhar mais atento aos mínimos detalhes nos leva a um mergulho nas possibilidades de interpretação e no inebriante silêncio de suas páginas.

A capa de *Chão de Peixes* apresenta um formato retangular onde a cor branca predomina no projeto gráfico (Figura 15). Duas carpas parecem nadar no centro da capa. Essa espécie de peixe apresenta a barriga branca com algumas marcas alaranjadas e pretas pelo comprimento do corpo. Nesse caso a parte que seria branca está em diálogo com o fundo. Não há linhas que separam o que é parte do corpo do peixe e o que é apenas o plano de fundo, mas os olhos conseguem inferir essas linhas com a mente, visualizando-as, mesmo que não estejam lá.

Figura 15: Capa da obra Chão de Peixes



Fonte: Hiratsuka (2018)

O título sugere que o branco da capa seja o chão, mas, pelo senso comum, sabemos que os peixes vivem na água e é fácil imaginar que aquele espaço em branco seja a representação dela. Contudo, o título nos prepara para um dos poemas presentes na obra, alimenta a expectativa do leitor em encontrar uma resposta para essa incoerência simbólica.

No livro de Hiratsuka, o leitor depara-se com a relação entre ilustração e o espaço negativo. O segundo poema da obra, intitulado “Verde” (Figura 16), apresenta-se acompanhado de uma ilustração: capins altos, onde, em uma das folhas repousa um pequeno grilo. Com a técnica do sumiê, as folhas são pintadas com pincelada única e firme, que conversam com as palavras do poema, quando este diz “O capim continua sua longa reverência”. Podemos sentir o vento que sopra nos capins sem necessariamente vê-lo representado no papel, há apenas o contraste das páginas duplas e do fundo branco, que destaca a pintura das folhas e do pequeno grilo.

Figura 16: Poema "Verde"

Fonte: Hiratsuka (2018)

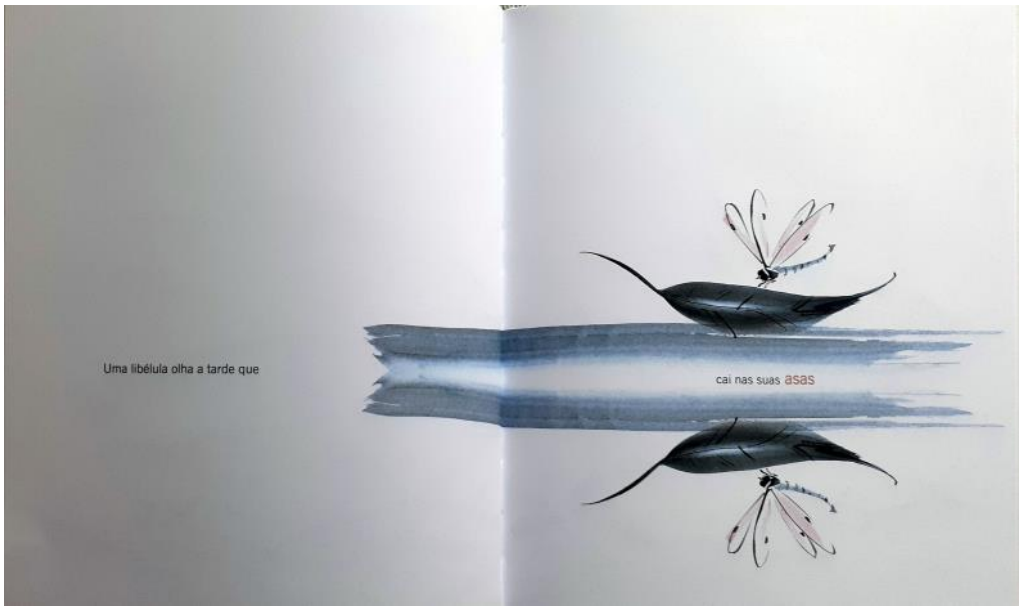
Em sua tese, Grácio (2020, p. 55) fala dessa relação quando diz que “o espaço negativo é muitas vezes entendido pela sua inexistência, que contraria sua valorização na área do design gráfico”. Podemos, assim, perceber que a capa e os poemas estão em diálogo com essa valorização pedida pelos espaços em branco do livro.

No que diz respeito a esse plano de fundo branco, não é apenas a cor da página e nada mais: é a possibilidade da materialização de, por exemplo, um campo verde com outros capins, ou até mesmo o céu que poderia se manifestar ali. Já temos o silêncio materializado nesse espaço negativo das páginas.

3.2 O *Ma* entre os peixes

Hiratsuka ainda brinca com mais de uma possibilidade da manifestação do *Ma* em seu livro. No terceiro poema, sem título, a autora traz uma ilustração espelhada (Figura 17) onde o limiar entre as imagens está desbotando até chegar ao branco, possibilitando a entrada de um verso nesse espelho, que poderia ser água. Neste entre-espaço é possível perceber o momento de contemplação, passando não apenas pelo texto verbal, mas demonstrado pelas imagens ilustradas nas páginas.

Figura 17: Terceiro poema



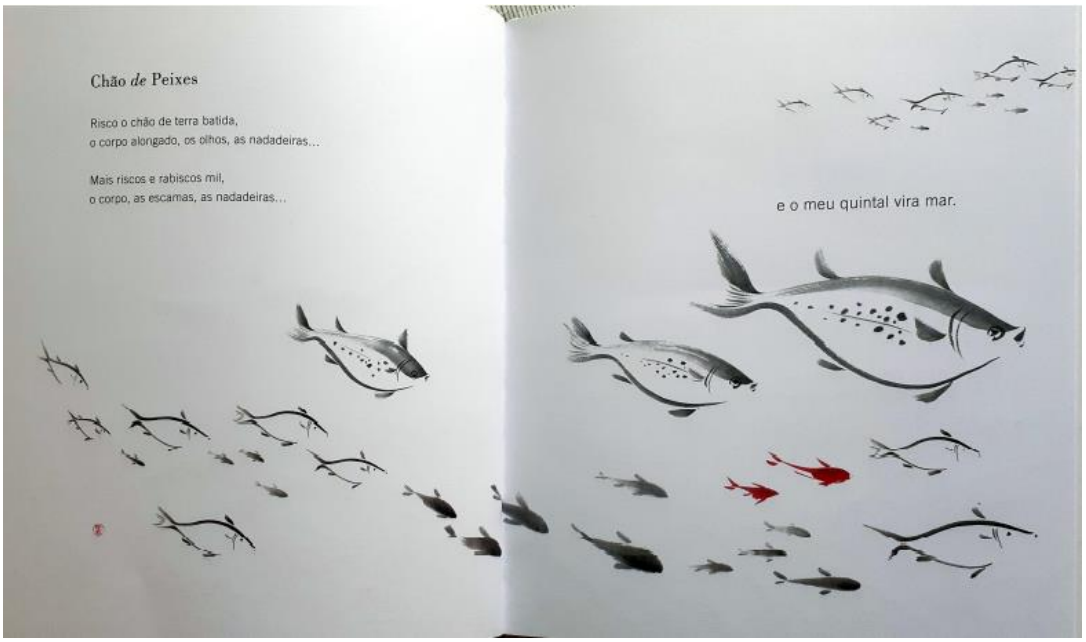
Fonte: Hiratsuka (2018)

Okano (2007, p. 12) fala que o *Ma* se situa no meio dos campos da possibilidade e da virtualidade, sendo assim, "nele se insere, inevitavelmente, a característica do 'entre-espaço', o que não impede que ele esteja imbuído de uma constante construção criativa com o meio circundante". É essa interação que ocorre no referido poema: uma conversa entre os textos e o limiar da figura espelhada.

Ainda temos a escolha da cor da fonte na última palavra do verso, "asas", que, em um leve avermelhado conversa com a cor das asas da libélula, "a tarde" estaria sendo representada no poema, pelo espaço em branco ao redor da ilustração e do texto escrito, manifestando-se através das cores.

Completando a ideia do título, Hiratsuka nomeia o quarto poema de sua obra como "Chão de Peixes". O poema fala dos desenhos feitos no chão de terra batida, peixes que vão transformando o quintal em mar (Figura 18). Também em páginas duplas, é possível enxergar que não somente o texto verbal é disposto de modo que o último verso fique longe do corpo do poema, como também entrega um momento de silêncio na leitura, levando o leitor a experienciar o nado dos peixes nas duas páginas.

Figura 18: Poema "Chão de Peixes"



Fonte: Hiratsuka (2018)

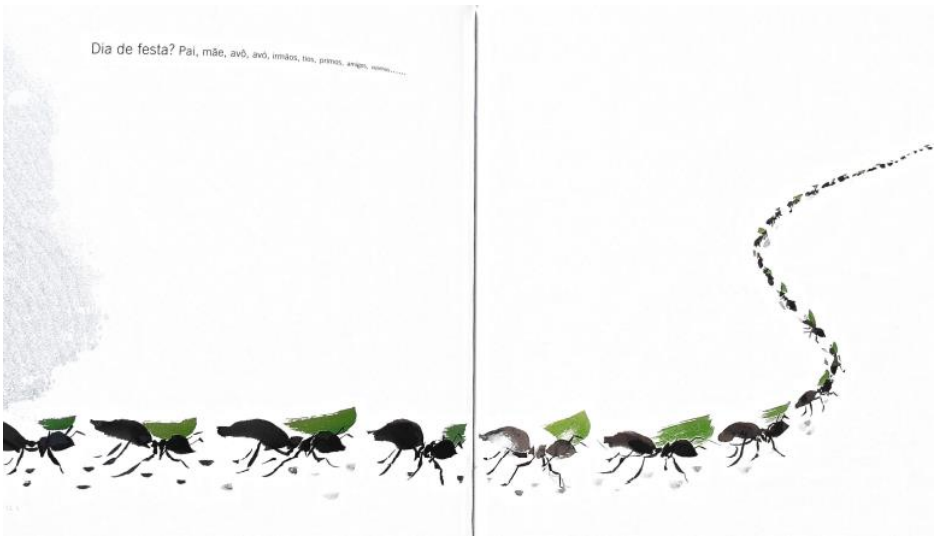
Novamente com a técnica do sumiê aplicada nas ilustrações, percebemos mais dos sentimentos da autora impostos nas pinceladas. Há um detalhamento maior nos peixes, mais variedades de espécies e uma percepção de profundidade maior. É possível sentir a que distância estariam os peixes de quem lê o poema. Os mais próximos carregam mais detalhes em seus corpos vazados, que flertam com a ideia do espaço negativo. Alguns deles ainda sugerem a continuação de seu nado, quando aparecem nas extremidades de cada página de forma incompleta. Estariam vindo de muito antes do simples passar de páginas e nadariam para muito depois do final do poema. A ilustradora ainda joga com a visão do leitor ao colocar dois pequenos peixes vermelhos, que, pela distância do espectador, poderiam ser os dois que aparecem na capa da obra.

O *Ma* permeia toda essa página: ao redor de cada peixe distante, e dentro dos espaços em branco daqueles que estão mais próximos, como afirma Okano (2007, p, 18), é um espaço disponível para mutações. Ele se faz presente principalmente no fundo da página que se transforma nas mais diversas possibilidades durante a leitura desse poema.

Ainda em ressonância com a ideia da profundidade na ilustração, um outro poema, mais à frente no livro, sem título e bem curto, com apenas um verso, nos mostra uma longa fila de formigas se distanciando enquanto carregam, cada uma delas, uma folha verde (Figura 19). O poema sugere uma festa e cada formiga seria uma convidada, membros da família,

amigos ou vizinhos. Com o distanciamento da longa fileira de formigas, o nível de detalhamento vai diminuindo: o que antes tinham tronco, cabeça e pernas bem definidas pelas pinceladas, começa a virar apenas pontos de tinta disformes, sem abandonar sua essência. E, assim como em "Chão de Peixes", o décimo primeiro poema também traz o plano de fundo completamente branco, podendo apenas ser entendido como uma superfície sólida pelas pequenas marcas que as formigas deixam ao caminhar.

Figura 19: Décimo primeiro poema



Fonte: Hiratsuka (2018)

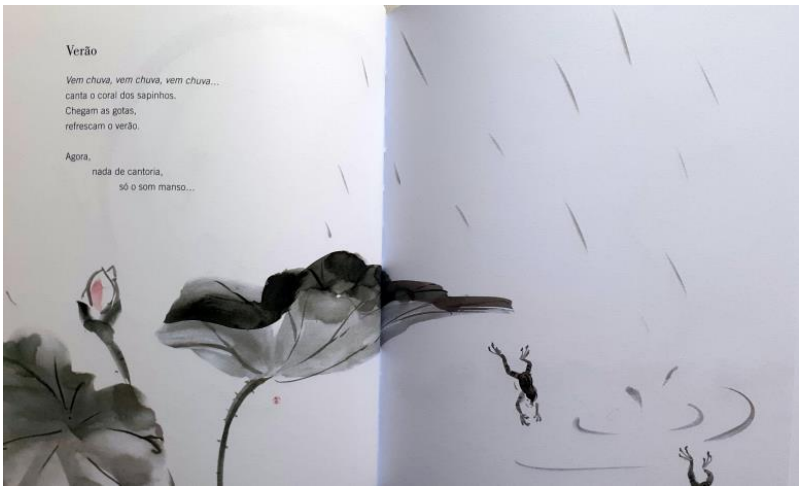
No quinto poema, que, como alguns, não traz título, Hiratsuka vai mais longe com o silêncio nas suas ilustrações. A autora ilustra o céu na parte superior das páginas duplas, pontilhando a tinta escura com pequenas estrelas aguadas e esbranquiçadas (Figura 20). Já na parte inferior, está um campo de capins com vagalumes, que são representados por círculos amarelos, as vezes contornados com um fino traço da tradicional tinta preta, usada para ilustrar a vegetação. O poema está situado entre o céu e a terra, no espaço vazio, no entre-espaço. É a manifestação do *Ma* que vemos ali: não é um espaço deixado exclusivamente para o texto, é a marca da possibilidade de expressão do silêncio. É o que leva o leitor a contemplar o texto como um todo. O vazio está ali para conectar céu, terra e palavras.

Figura 20: Quinto poema

Fonte: Hiratsuka (2018)

Em seu décimo poema, intitulado “Verão”, *Chão de Peixes* entrega uma ilustração ainda mais detalhada, com mais pinceladas sobrepostas e detalhes minúsculos que dão profundidade realística em alguns elementos retratados (Figura 21). Temos plantas aquáticas com suas folhas grandes que nos mostram as linhas que as sustentam até o caule, além de pequenos sapinhos com corpos listrados que pulam das folhas para água.

Figura 21: Poema "Verão"



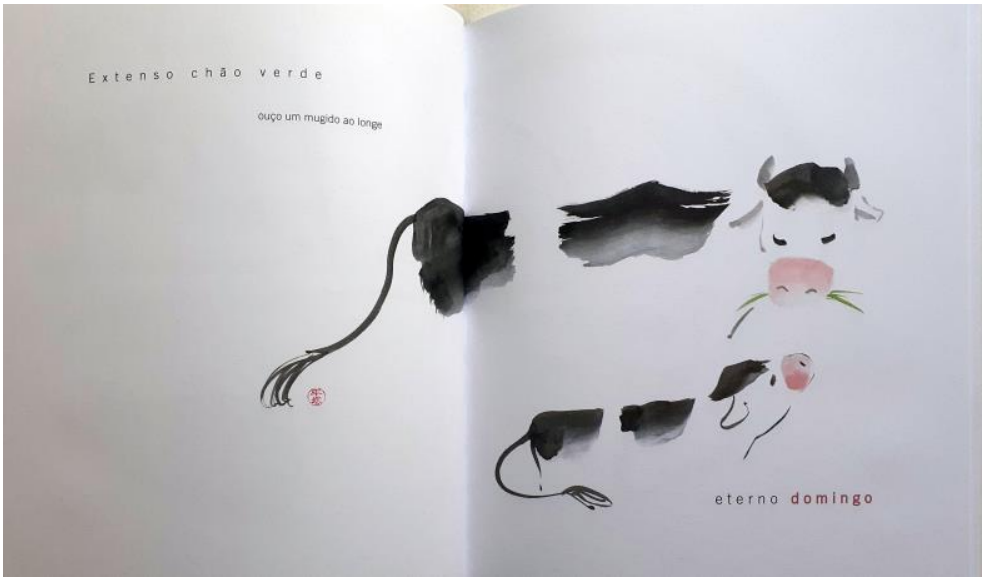
Fonte: Hiratsuka (2018)

Em contraste com as outras pinturas do livro, Hiratsuka traz essa riqueza de detalhes na arte do sumiê. A autora não deixa de lado o elemento mais importante da composição do seu livro: o Vazio. Mais uma vez, o que seria água e ar não se distinguem por uma linha do horizonte ou por cores diferentes. Temos o espaço negativo entre as gotas de chuva e a representação de ondulações concêntricas causadas pelos pingos da chuva na água.

3.3 O silêncio nas palavras

É possível observar a realização do *Ma* no texto escrito, seja pela escolha da fonte, do seu espaçamento ou da localização em que se encontra na página e sua relação com as ilustrações. Em seu oitavo poema, *Chão de Peixes* nos apresenta um outro modo de dispor o texto verbal (Figura 22): o primeiro verso se estende na linha, há um espaçamento maior entre as letras, dialogando com o a ideia de "extenso chão" presente no verso: o segundo verso também se destaca, mas, em contraste com o primeiro, por ser pequeno e parecer se distanciar do leitor, dialoga também com as palavras escritas nele.

Figura 22: Oitavo poema



Fonte: Hiratsuka (2018)

A ilustração entra em cena com a delicadeza do sumiê, trazendo, dessa vez, duas vacas, uma adulta e outra ainda filhote. Os traços das pinceladas se mesclam em termos de intensidade e coloração. É possível sentir a serenidade em cada traço, em cada mancha de tinta e em cada suavização dos tons. A falta de linhas que delimitam o corpo dos animais, causam a ambiguidade entre a figura e o fundo. Não se faz necessário na arte do sumiê que tudo esteja delineado, pois, como mencionado anteriormente, esse estilo artístico busca a representação da essência do que está sendo ilustrado, daquilo que emocionou a artista.

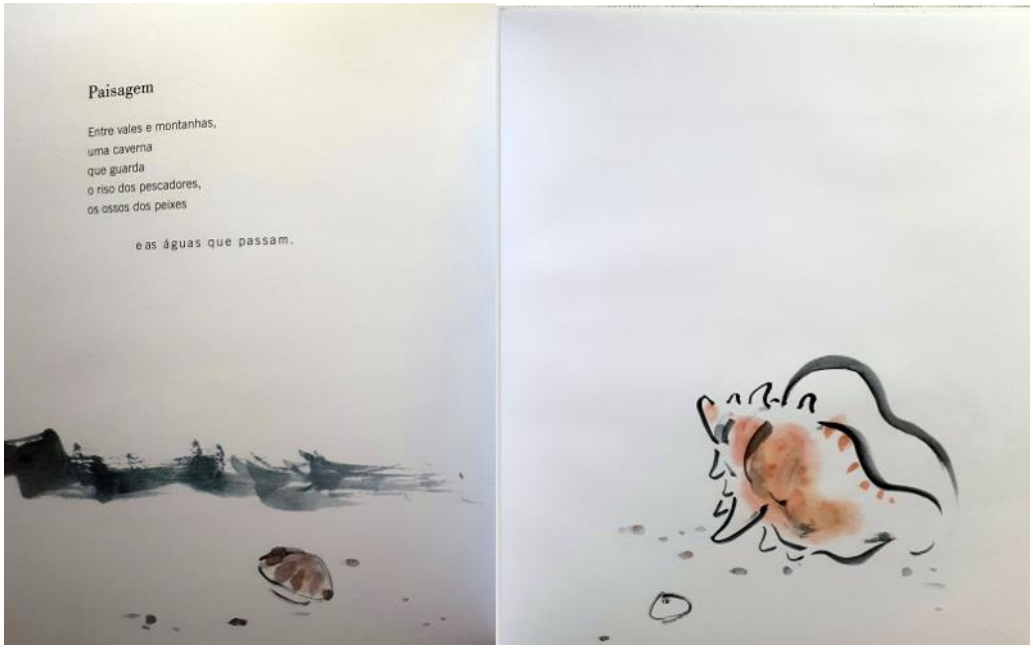
Também encontramos o silêncio materializado nesse poema, quando o "extenso chão verde" não está representado por um desenho. Além dos tímidos pedaços de grama que

estão na boca da vaca maior, todo o resto onde estão pisando é branco, e até seus pés parecem estar encobertos pela grama, pois também não estão representados graficamente.

Já podemos entender que todo esse espaço em branco, sem texto ou ilustração, não é um desperdício, como afirma Lee (2012, p. 112) quando diz que "uma página vazia sem contexto pode ser um erro de impressão, mas se o branco da página é essencial para adicionar sentido, uma página sem palavras ou imagens não é uma página vazia". O chão verde é branco. É o vazio da página. É o *Ma*.

No poema de número 16, que leva o título de "Paisagem", contemplamos como a autora ilustrou o mar (Figura 23). Em outros poemas do livro, há momentos em que o mar ou a materialidade da água poderiam ter representação similar, mas Hiratsuka preferiu mantê-los em branco, no vazio das páginas. Nesse poema em questão, o mar está representado por pinceladas mais groseiras, com mais intensidade. - é possível sentir as intenções da autora na hora da criação de sua pintura. Com uma textura mais espaçada, é possível também notar os respingos da água no quebrar das ondas, na força que emana do mar e como ele se dissipa na areia. Essa, por sua vez, é representada pelo branco da página, que se mescla com o céu, desafiando novamente a percepção do leitor. O texto escrito, mais uma vez, dialoga com a imagem no espaçamento dado ao último verso, que se estende como as águas do mar.

Figura 23: Poema "Paisagem"



Fonte: Hiratsuka (2018)

Em se tratando de representação da fauna e flora, Hiratsuka já apresentava suas formas orgânicas em outro livro, “As cores dos Pássaros”, onde as pinceladas gentis no papel branco mostravam sua visão da essência das aves e plantas (Figura 13). No décimo oitavo poema intitulado “Cor *de* Outono”, assim como no vigésimo e último, intitulado “Imagens”, a autora traz uma interação entre uma ave e uma planta.

No primeiro poema (Figura 24), a estrela principal, presente também no texto verbal, é a rechonchuda fruta laranja que brinca com as palavras na página dupla, seja pela cor da fonte na última palavra, seja pela verticalização do texto, que dá a ideia de queda.

Figura 24: Poema "Cor de Outono"

Fonte: Hiratsuka (2018)

Já no segundo poema (Figura 25), temos as flores como destaque: de um tom arroxeado, elas caem em cascata até um pequeno beija-flor que se prepara para coletar o néctar. Contudo, são as figuras dos pássaros que prendem a atenção do leitor. A presença dos pássaros é uma parte importante da composição. A simplicidade dos seus traços, que transmitem calma e contemplação, é o que contrasta com a riqueza de detalhes das plantas.

Figura 25: Poema "Imagens"

Fonte: Hiratsuka (2018)

O *Ma* também é um momento de contemplação. Esse vazio não se manifesta apenas nas páginas onde nada há: ele também é percebido em um simples gesto, na observação da cena sem ação, ou nas "páginas que o silêncio está disfarçado nas imagens e que o nosso olhar passa a apreciar o momento que os personagens estão vivendo", diz Arruda (2018, p. 58) em sua dissertação. Os pássaros estão ali apenas para compor, porém, sem eles possivelmente não apreciaríamos a interação entre palavras e imagens, e acabaríamos vendo apenas um livro com ilustração no lugar de um livro ilustrado.

Em *Chão de Peixes*, nenhum espaço em branco é sem propósito; não há erros na impressão ou no projeto gráfico; cada mínimo elemento é pensado para ressaltar a beleza desse silêncio que tanto diz. Podemos vivenciar diversas interpretações nesses entre-espaços, nesses momentos de contemplação, que podem gerar maravilhas na mente do leitor, assim como pode não gerar absolutamente nada. O campo das possibilidades é aberto no chão, levando-nos para o mar, para a infância ou para uma página material em branco. E Suzy Lee (2012, p. 114) ainda diz "o espaço em que acontece essas fantasias inacreditáveis não é nada além do que um pedaço de papel". Por isso, devemos aprender a reconhecer a importância desse vazio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hayao Miyazaki, cineasta, animador, diretor e produtor japonês, revolucionou a indústria do cinema no Japão com suas animações, permeadas de cenas sem ação, onde os personagens comtemplam sua vida e nós, junto a eles, contemplamos aquele momento. Contemplação é, portanto, a palavra-chave dessa estética. Pensar no que pode acontecer, e em nossas expectativas sobre aquele momento, nos permite ir além. A literatura, principalmente a literatura infantil, também nos proporciona momentos como este, pois o *Ma* não é exclusivo de uma única arte: ele nos permite visualiza-lo em sua essência, nas mais variadas expressões artísticas.

O presente trabalho se propôs a estudar como a noção japonesa do *Ma*, sendo este entendido como o silêncio, se manifesta nas ilustrações do livro ilustrado infantil *Chão de Peixes*, da autora Lúcia Hiratsuka, a partir da análise de sua técnica de ilustração e de como estão dispostas nas páginas do livro. Tendo em vista que a estética japonesa do *Ma*, ainda é pouco discutida no ocidente, e ainda que faça parte do senso comum dos japoneses, explicar sua utilização e importância é um verdadeiro desafio para quem não nasceu com essa noção intrínseca em sua natureza social.

Diante disso, a pesquisa teve por objetivo geral analisar a importância desse conceito estético do vazio nas ilustrações de *Chão de Peixes*, conseguindo sucesso em alcança-lo, pois o trabalho mostrou, através da análise, que as imagens e o texto estão sustentados por esse vazio, gerando, assim, um significado de harmonia com a obra.

Para alcançar o objetivo principal, este trabalho se dividiu em, primeiramente, conceituar *Ma* para entender de que forma podemos identifica-lo nas ilustrações e textos; apresentar a trajetória profissional de Lúcia Hiratsuka e conhecer os conceitos da principal técnica usada por ela, o sumiê, sendo possível, portanto, analisar a manifestação do *Ma* em toda a obra de poesia infantil *Chão de Peixes*, da autora.

Foi possível conceituar o que é e como o *Ma* se manifesta no mundo através do apoio teórico disponível, tratando das diferentes visões e concepções do que seria o vazio ou o silêncio, seja na arquitetura, nas artes plásticas ou na literatura. Compreendemos, assim, que, com o olhar certo, podemos identificar esse conceito principalmente nas páginas de livros infantis.

Traçando uma linha temporal sobre a vida profissional da autora Lúcia Hiratsuka, pudemos, então, entender as origens das ideias de suas obras, como sua descendência a influenciou nas escolhas das narrativas e de onde derivam as técnicas escolhidas para ilustrar seus livros. Entre essas técnicas, encontramos o sumiê, que, por ter sua origem no oriente, conversa diretamente com a estética do vazio.

Ademais, conseguimos constatar, durante a análise da obra *Chão de Peixes*, que suas ilustrações e textos estão sustentados nesse silêncio essencial, pois, sem esse apoio, não seria possível gerar a contemplação e conexão entre seus elementos e o vazio poético. Graças aos apoios teóricos, constatamos que o sumiê foi essencial para criar essa atmosfera silenciosa que dialoga com o plano de fundo e o entre-espaço, além de completar o momento de leitura, com possibilidades geradas pela mente do leitor, nas diversas interpretações da obra.

Inicialmente, a hipótese da pesquisa era sobre a utilização dos espaços em branco nas obras de literatura infantil e que eles teriam apenas um caráter decorativo estético, trazendo, quem sabe, um viés minimalista para trazer um diferencial mercadológico à obra. Durante o trabalho, verificou-se que essa hipótese não se aplicava a todos os espaços vazios: é preciso que ele seja proposital e que interligue texto, imagem e o próprio silêncio, para que haja a manifestação das possibilidades causadas pela mente do leitor.

Aqui, utilizamo-nos de uma metodologia pautada em pesquisa bibliográfica de caráter explicativo e abordagem qualitativa, em que o *corpus* foi a obra literária de poesia infantil *Chão de Peixes,* embasando, então, a análise do livro em textos teóricos que abordam a conceituação do *Ma* no Japão e no ocidente, assim como a origem da técnica de pintura utilizada pela autora, e como a junção desses elementos levou à confirmação da importância do silêncio proposital.

Precisamos levar em consideração as limitações deste trabalho, diante da metodologia utilizada, visto que essa pesquisa poderia ter sido feita com fontes diretamente do Japão, avaliando esses espaços em branco com o olhar de teóricos japoneses. Porém, até mesmo no país de origem desse conceito, o referencial teórico sobre essa temática ainda é escasso. Além disso, poderíamos analisar obras da literatura infantil japonesa, vindas diretamente do Japão, para aprofundar ainda mais o uso desse silêncio e como o *Ma* pode se manifestar nas mais distintas obras e seus projetos gráficos. Logo, este trabalho deixa para

os leitores que se depararem com um livro repleto de silêncio e espaços em branco subsídios para reflexão, ampliação teórica e contemplação do que pode manifestar-se no vazio.

Essa temática ainda esconde muitos questionamentos e fontes de pesquisas, cabendo, assim, aos futuros pesquisadores desse conceito ampliar as investigações já realizadas e trazer novas possibilidades de análise e aplicação prática do *Ma*. Por estar ainda no campo do subjetivo e ser facilmente ignorado na composição de uma obra, os pesquisadores podem enfrentar dificuldades para achar livros ocidentais com a aplicação dessa estética japonesa. Contudo, com um olhar mais atento e paciente, é possível distinguir em que página essa pausa para contemplação foi usada com propósito ou não e qual, de fato, o seu propósito. Dando, portanto, continuidade a essa temática cheia de possibilidades.

Dito isto, chegamos ao fim dessa pesquisa e, mesmo sabendo que os desafios são inúmeros, continuamos acreditando que, para uma experiência leitora com obras que carregam essa estética oriental tão particular, é imprescindível que saibamos qual é a importância desse vazio.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Luciana Fonseca de. *A morte, o vazio e o amor: uma análise interdisciplinar de O urso e o gato montês, de Kazumi Yumoto*. 2018. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Autora Lúcia Hiratsuka fala sobre o processo de criação de suas obras: Entrevista. *Global Blog*, 2012. Disponível em: https://blog.globaleditora.com.br/infantil-e-juvenil/autora-e-ilustradora-lucia-hiratsuka-fala-sobre-o-processo-de-criacao-de-suas-obras/. Acesso em: 15 jul. 2021.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

FESTIVAL d'Automne à Paris. *Ma: Espace-Tempus du Japon*. 2001. Disponível em <https://www.festival-automne.com/edition-1978/arata-isozaki-exposition-espacetemps-japon>. Acesso em: 15 jun. de 2021.

GOLOMBISKY, Kim; HAGEN, Rebecca. *Espaco em branco não é seu inimigo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

GRÁCIO, Laetícia. *A importância do espaço negativo no Design Editorial*. 2020. Dissertação (Mestrado em Design Editorial) Instituto Politécnico de Tomar, Tomar, 2020.

HIRATSUKA, Lúcia. *Chão de Peixes.* Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2018.

HIRATSUKA, Lúcia. *Orie.* Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2014.

HIRATSUKA, Lúcia. *As cores dos pássaros.* Rio de Janeiro: Rovelle, 2015.

KORASI, Fabricio Pereira. *A arte de pintura Sumie: um olhar sobre a dedicada arte de sentir e desenhar*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

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

LEE, Suzy. *Sombra.* São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado***.** Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

OKANO, Michiko. *Ma: entre-espaço da comunicação no Japão um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OKANO, Michiko. Ma–a estética do "entre". *Revista USP*, n. 100, p. 150-164, 2014.

PPERLS, Frederick S. *Gestalt-terapia explicada.* São Paulo: Summus, 1969.

RICHE, Rosa Maria Cuba. Entrevista com a autora, ilustradora e tradutora Lúcia Hiratsuka. *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*, Assis, v. 26, p. 303-310, 2019.

ROGERIO, Cristiane. *Lúcia Hiratsuka: Histórias nascidas da simplicidade*. Revista Crescer, 2015. Disponível em: http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI138684-10472,00-LUCIA+HIRATSUKA+HISTORIAS+NASCIDAS+DA+SIMPLICIDADE.html. Acesso em: 15 jul. 2021.