

TRAUMA, LITERATURA E IMAGEM: UMA LEITURA DE FUMAÇA, DE ANTÓN FORTES.

Danielle Cristina Mendes Pereira (UFRJ)¹

Resumo: *Fumaça*, de Antón Fortes, é um livro infantil sobre o Holocausto. Em torno de suas relações intersemióticas e do conceito de Pós-Memória, buscamos compreender seus diálogos com a memória histórica e a arte surrealista, por estratégias de montagem. Em vista dessas abordagens estarem presentes na obra “Collected Visions”, de Lorie Novak, faremos também uma breve análise comparativa, analisando convergências e especificidades no que toca à leitura simbólica, pela via da Pós-Memória, da experiência do trauma no livro e na obra de Novak.

Palavras-chave: Relações Intersemióticas; Pós-Memória; Holocausto; Literatura Infantil.

Fumaça (2011, com primeira edição em 2009), do espanhol Antón Fortes - ilustrado por Joanna Concejo - através do prisma das representações literárias da experiência de trauma, ancora jogos semióticos constituídos pelos diálogos entre imagens visuais e verbais, figurando simbolicamente experiências radicais de crise, em uma narrativa voltada para crianças². Apontam-se, diante desse quadro, discussões sobre os lugares do mal na chamada literatura infantil e sobre o potencial desta articular esteticamente elementos do que Hirsch (2012) considera como pós-memória, isto é, como aspectos de uma memória que não advém da experiência vivida por uma geração, mas da anterior a esta, e que a impacta profundamente. Desse modo, pretendemos estabelecer uma leitura crítica da obra de Fortes, pensando, ainda, seus vasos comunicantes com uma dupla via imagética: os textos visuais derivados do repertório da arte surrealista e as fotografias pertinentes ao Holocausto, que acabaram por se tornar referências presentes no imaginário ligado aos discursos referentes ao trauma provocado pela violência nazista, eles também presentes no trabalho da artista plástica americana Lorie Novak, com a qual traçaremos uma breve leitura comparativa.

Ao propormos a leitura de um livro infantil que apresenta uma narrativa de trauma, podemos provocar a dúvida sobre a validade da presença de uma temática tão brutal, em obra voltada para crianças. Essa discussão é polêmica, porque põe em xeque percepções da *doxa* sobre a literatura infantil e, conseqüentemente, sobre a ideia de

¹ Doutora em Literatura Comparada e professora adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Contato: danielle@letras.ufrj.br

² A editora brasileira recomenda a obra para crianças a partir de nove anos.

infância, que, obviamente, não é natural, mas construída historicamente e atrelada a contextos sociais e culturais diversos. É preciso superar a ideia de que a literatura infantil circunscreve-se à mera condição de objeto propedêutico, com moralidade óbvia e conteúdo didático a comunicar. Embora desde o século XX tenha se reconhecido a obra literária infantil como um objeto de arte, para além de funções estritamente pedagógicas, ainda é necessário propor a discussão sobre o caráter estético da literatura infantil. Cabe, aqui, lembrá-la como literatura antes de tudo, como uma finalidade sem fim, para usarmos a expressão de Kant (1974), isto é, como manifestação cuja existência autojustifica-se, para além de qualquer pragmatismo. Do mesmo modo, Hunt percebe que o fato da criança ter uma abordagem de leitura diferente do adulto não justifica a defesa ou a tolerância da presença de uma linguagem literária simplista na obra infantil, que limite o potencial reflexivo de seu leitor implícito. Embora as crianças inscrevam-se em horizontes de expectativas diversos do universo leitor adulto, não dominando estratégias e códigos de leitura acessíveis a ele, elas são capazes de criar modos de compreensão e de fruição para obras literárias elaboradas de modo complexo (HUNT, 2010, p. 135).

Ao considerarmos a obra literária infantil como um objeto estético, cabe compreender que tão importante quanto o tema escolhido é o modo como ele será tratado artisticamente. A literatura infantil de qualidade permite à criança o exercício da experiência sensível através do pacto ficcional estabelecido com a obra e a leva a pensar questões relevantes, julgando-a como um ser com potencial criativo e reflexivo. Daí, podemos derivar a necessidade de inserir na literatura infantil temáticas que tangenciem questões que tendem a ser consideradas como restritas ao universo adulto - como a morte, a violência, o mal, a guerra e a doença.

A negação da abordagem de tais temas nas obras literárias infantis vincula-se a uma concepção de criança que emerge no Iluminismo e a vê como ser universalmente ingênuo e puro. Para Gagnebin, a experiência narcísica pós-moderna alimenta-se do ideal de infância iluminista como tempo de plenitude e projeta a imagem da criança no domínio do recalque: "a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalcado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta" (GAGNEBIN, 1997, p. 179). O cerceamento temático na literatura infantil

vincula-se a concepções problemáticas de infância, a um desejo de preservação que se sustenta na imagem narcísica, muitas vezes. É nesse sentido que podemos concordar com Hunt, quando afirma:

Não julgo sensato conceber a criança como uma criatura frágil e inocente, sempre necessitada de controle e facilitações. É lamentável que ela ainda seja vista como ser incompleto, incapaz de compartilhar sua experiência de vida com os adultos. A ideia de que certos assuntos devem ser evitados por não pertencer ao universo infantil representa uma concepção de infância antiquada e abstrata. Num certo sentido, os livros para criança funcionam como uma preparação para a vida que ela terá pela frente. Se eles não fizerem menção às questões e dificuldades do mundo real, de alguma maneira estarão sendo desonestos com esse leitor. (HUNT, 2010, p.60-61).

Por vezes, a condição predominantemente híbrida entre palavra e imagem visual nas obras infantis tende a ser vista como um elemento de facilitação em um objeto estético de menor valia. Essa concepção não se sustenta, ainda mais ao se compreender que nas obras de literatura infantil a imagem visual não se constitui sempre como elemento periférico ou de mera reiteração dos significados textuais, podendo produzir e organizar seus sentidos em relações dialógicas entre o visual e o verbal, que podem abarcar conexões de redundância, de complementaridade, de oposição, alcançando, por vezes, uma *poiese* da imagem complexa.

Pensamos aqui o livro *Fumaça* (2011) como um livro híbrido, no qual a expectativa tecida pela *doxa* no que concerne ao teor de um livro infantil é dissolvida, por tomar a obra como tema o período histórico do Holocausto, através de um foco narrativo autodiegético infantil, sem poupar o leitor do horror e da crueldade. A presença de um narrador-protagonista criança é uma estratégia recorrente em narrativas de literatura infantil que abordam temas violentos e sombrios. Ao construir a narrativa a partir do olhar do menino, o texto tende a suavizar não o tema, mas a sua apresentação pela personagem, que compreende o mundo representado no universo ficcional em um diapasão diverso do adulto, criando uma relação de empatia com o leitor que partilha de uma ótica não-adulta.

Pautaremos nossa leitura no conceito de *Pós-Memória*, cunhado por Marianne Hirsch (2012), a partir de seus estudos sobre narrativa, fotografias e memória, pensando como a obra infantil construirá representações simbólicas de experiências de crises e de traumas. A Pós-Memória faz referência às relações que uma “*generation after*” bears to *the personal, collective, and cultural trauma of those who came before*” (HIRSCH, 2012, p. 4), sendo estas “experiências” tecidas por narrativas e imagens, inclusive as ficcionais. Falar em pós-memória significa abordar os modos pelos quais as experiências de trauma entrecruzam as esferas coletiva e subjetiva, em temporalidades distintas que convergem para um caleidoscópio de memórias, pela partilha da experiência da geração anterior, reatualizada e reinterpretada pelos que a herdam, em um processo de vivência simbólica radical, capaz de, por vezes, levar o sujeito descendente a ter dificuldade de discernir simbolicamente entre as suas experiências concretas e as vividas pela outra geração, ainda que ele compreenda essa distinção, em um domínio lógico.

Pensar pós-memória no discurso do Holocausto significa abarcar o legado de uma memória traumática que transcende o território específico de um povo, uma vez que a experiência do mal e do horror deve dizer respeito a toda a humanidade. Refletir sobre o extermínio humano, feito em nome de uma racionalidade perversa, alimentada pela ideologia de ódio, é fundamental, especialmente no momento em que vivemos, o qual assiste à ascensão dos discursos monofônicos extremistas, embalados pela violência e por soluções que parecem fáceis para problemas complexos, fundamentadas por posições de exclusão que desvalorizam a vida humana e desrespeitam a diferença que reside em sua pluralidade. Os ecos do Holocausto estendem-se de forma rizomática na pós-modernidade, sendo seminais na produção de discursos de ódio contra as minorias - gays, mulheres, negros, deficientes. A obsessão violenta pelo domínio de uma verdade absoluta e pela exclusão de toda alteridade que a confronte - concreta ou simbolicamente - lança sua teia em nosso cotidiano. Urge discutir o Holocausto, e indagar sobre os modos de permanência de seus traços nos dias de hoje. Essa discussão abarca a produção literária voltada para o público infantil.

Como matéria criativa, o debate sobre o Nazismo e o Holocausto semeia reflexões sobre a morte, a injustiça, a violência e as políticas de exceção. No mundo

contemporâneo, as crianças já se veem diante de tais situações e produzem sentidos e reflexões que podem ser organizadas a partir de eventos e de práticas literárias. No mais, importa pensar o livro literário infantil como um objeto estético capaz de produzir imagens relacionadas ao tratamento da memória histórica, recuperando traços de um passado e de suas reverberações³.

Uma produção não pouco expressiva de livros ilustrados infantis contemplam tais questões, dos quais destacamos *A história de Erika* (2015), de Ruth Vander Zee e ilustrado por Roberto Innocenti; *Rose Blanche*, de Christophe Gallaz, também ilustrado por Roberto Innocenti (1987); e *The Little Boy Star*, de Rachel Hausfater-Douïeb, ilustrado por Olivier Latyk (2003). Como parte também do rol dos livros de literatura infantil voltados para o contexto da II Guerra Mundial, do Nazismo e do Holocausto, *Fumaça* afasta-se das expectativas tecidas pelo senso comum sobre o que se espera de um livro para crianças, ao contar a experiência de um menino judeu em um campo de concentração, desde a sua chegada até o momento de sua morte. Trata de um processo de passagem, de um gradiente de extremos: do humano ao seu aniquilamento, à fumaça.

Logo, *Fumaça* fala literariamente sobre o mal histórico, ainda que reinventado pela liberdade imaginativa em um mundo ficcional. A narrativa é tanto mais tocante quanto mais se conferem identidades às vítimas que morreram nos campos de concentração, atribuindo rostos às estatísticas, e sentimentos e subjetividades, via ficção. Por outro lado, as personagens (exceto Vadio, o menino cigano) não tem nomes, mas funções: a mãe, o pai, os músicos, os soldados... Essa é uma estratégia significativa, pois cria uma dimensão de universalidade, enlaçando as vivências ficcionais das personagens em pontes provocadoras de empatia com o público-leitor.

Como dissemos, a opção por um narrador autodiegético infantil que conduz a sua narrativa a partir de um olhar limitado, porque ignorante e ingênuo no que toca às

³ Sobre a recepção infantil de *Fumaça* ver *Challenging and controversial picturebooks* (2015), de Janet Evans, do qual destacamos o seguinte depoimento de uma leitora de 11 anos: "now I have read the book again I have a lump in my throat. On the first page of the story I now understand why the soldiers look like ravens because the symbol of death is a raven. The mums and the children are in different queues to the men because the men have to go for war and the mums and the children go to the concentration camp. When I read books about concentration camps they always make me disturbed. I think it is cruel that the people that manage the concentration camps tell lies about the shower, and then "gas-shower" the people. I cannot empathise with the characters but I do feel really sorry for them. The challenge for me is that they don't tell you much about the story and the cover doesn't link in" (EVANS, 2015, p. XL).

suas experiências, arvora-se como estratégia de arrefecimento da apresentação crua do tema. Outro ponto que se conjuga a essa limitação vem a ser a predominância do emprego do tempo verbal no presente do indicativo: a personagem apresenta os fatos conforme estes vão se desenrolando. Simbolicamente, essa estratégia também revela a suspensão do desejo e da esperança, em um tempo de sobrevivência mínima.

Como livro ilustrado, *Fumaça* nos exige que o pensemos como uma composição estética produzida pelas interações intersemióticas derivadas da linguagem verbal e da linguagem visual. Com riqueza, os diálogos entre palavra e imagem visual na obra são produzidos em processos de fricções múltiplas, ora se complementando, ora se contrapondo ou acrescentando elementos, embora, de modo predominante, as ilustrações postulem sentidos simbólicos que aludem para a perversidade do contexto em que a personagem está inserida, em confronto com o texto, orientado pela capacidade de entendimento do narrador infantil, que apreende a realidade do campo de concentração por um olhar lúdico, embora sofrido.

A relação dialética entre texto e imagem visual nos leva a entender *Fumaça* como livro ilustrado, na conceituação de Van Der Linden (2011), já que nele “a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24). Embora *Fumaça* não possa ser considerado como um livro-imagem, uma vez que o texto possui uma presença importante, podemos tomá-lo como um livro ilustrado pelo fato de ser tecido na articulação potente entre a escrita e a imagem visual. A importância das ilustrações nos jogos de organização dos sentidos textuais afasta a obra da condição da categoria que Van Der Linden conceitua como livros com ilustração, nos quais o texto seria “espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24).

Embora nessa obra o texto verbal e o texto visual estejam presentes e narrem a mesma história, eles estabelecem sentidos não convergentes. Há aspectos de tensão, de oposição e de acréscimo entre os sentidos produzidos pelas imagens visuais e a narrativa escrita, guiada pelo olhar e voz do menino protagonista, em frases curtas em consonância com sua limitação perceptiva. No diálogo verbo-visual, o texto visual

evidencia a fragilidade da percepção infantil, ao confrontar sua abordagem ingênua sobre os acontecimentos da narrativa às imagens que, embora construam-se pela chave do imaginativo e, muitas vezes, do lúdico, evidenciam a crueldade dos eventos enfrentados pelo menino. A condição apresentada aproxima-se do que Nikolajeva e Scott (2011) entendem como *contraponto*, a saber, a heterogeneidade na construção de sentidos entre palavra e imagem, ocorrida quando oferecem tanto informações alternativas quanto contraditórias. É pela tática do *contraponto*, pois, que a leitura de mundo do narrador protagonista e seus lapsos de percepção são evidenciados por imagens líricas, porém agressivas, agressividade presente na própria escolha dos traços de composição, com linhas bem definidas e a quase ausência de cores vivas, com predominância do preto e branco, e do sépia.

O uso das imagens em preto e branco e sépia revelam um duplo indiciamento. Primeiro, à imagem da fumaça, que batiza a obra e está presente na capa do verso. Os tons esmaecidos predominantes na narrativa estabelecem uma relação de contiguidade ao duplo sentido que o signo da fumaça implementa: embora derivada do aniquilamento, marca de modo áporo a presença do que já não sobrevive. Em segundo, no início da obra, o emprego dessas cores instaura a referência às fotografias de um álbum antigo, com alguns espaços vazios e folhas de papel seda semi-levantadas. A imagem do álbum de fotos vai ao encontro do signo da fumaça no duplo movimento de presença-ausência, à presença daquilo que já foi, como o noema do “isto-foi” (BARTHES, 2006, p. 91). Como lembra Hirsch, “Holocaust photographs connect past and present through the “having-been-there” of the photographic image. They are messengers from a horrific time that is not distant enough” (2012, p. 102). O álbum de fotos e a fumaça na obra são representações literárias, referências de referências, mas também apontam, pela clave da literatura, o que não está distante o suficiente. Alinham-se como índices. A inserção da imagem do álbum de fotos no início e no fim da narrativa marca-a simbolicamente como parte deste álbum, e aponta para o papel fundamental da literatura nos processos de pós-memória.

Para Gunther Kress and Theo van Leeuwen (1996, p.163 a 165) a presença em uma imagem de cores similares às usadas nas fotografias geraria o adensamento de seu realismo. No caso de *Fumaça*, todavia, parece-nos que não há, com o recurso, a

produção monolítica de um efeito realista, e sim uma busca por evidenciar jogos meta-artísticos. Na obra, o álbum de fotografias é uma imagem plural. Como dito, há que se considerar que a imagem do álbum é colocada no verso da capa do livro, antes de sua primeira página, e é desenhada como se houvesse retratos em falta e estivesse envolta por uma página de papel seda, levemente puxada, imagem também reproduzida na contracapa, no fim da obra, em um ciclo a apontar a sua persistência. Se como signo o álbum de fotos abre-se para o sentido histórico, de registro, para a revelação de fragmentos de cotidianos subjetivos, mostrando famílias felizes e abastadas, ele também situa-se no domínio de um desejo de resgate pela via imaginativa, com fotografias que apenas se insinuem, como estilhaços de uma memória que se apresenta, e, no entanto, não se revela por inteiro. É preciso levantar o seu véu para inventá-la, pois nela também cabe a criação.

O começo e o fim do livro entremeado pelas páginas do álbum de fotos a ponto de ter as suas páginas de papel seda levantadas nos orienta a pensá-lo como um espaço produtor de imagens de memória, como instrumento contra o esquecimento do mal. Trata-se de uma história dentro de outra história, em *mise-en-abyme*, posta propositalmente entre as páginas do álbum de fotos. Assim, a trajetória das personagens não se apagam no perverso caminho da condição humana à fumaça; pela memória reinventada via literatura, *Fumaça* propõe uma história não somente contada, mas partilhada - pois o leitor também precisa, de modo ativo, virar essa página de seda. Na obra, as cores das fotografias transferem-se para as páginas, suas palavras e desenhos, convertidos em instrumentos de testemunhos na contradição de afirmar a vida ao falar da morte. As imagens geralmente se dispersam em páginas duplas, que também cumprem a função de limite, distinguindo sentidos de separação, como na cena que mostra a dispersão da família- o pai é representado na primeira página e a mãe e o menino na segunda.

Na abertura da narrativa verbal, a primeira página dupla expõe a contradição entre o pensamento infantil, que apenas intui a mudança em sua vida (“O trem leva muitos vagões/não é como o que tomávamos para ir à praia...Os soldados vigiam), à gravidade da situação metaforizada na ilustração: corvos imensos sobrevoam a estação, com rostos idênticos e sem expressão. A imagem é mostrada de cima, como um plano

geral captado pela câmara cinematográfica, e demonstra a inferioridade do grupo a embarcar e a sua indistinção, como uma massa amorfa. A vigília dos corvos aponta não somente para o controle, mas também para uma situação iminente de morte.

O contraste entre os sentidos presentes na visão do narrador autodiegético infantil e os elaborados pelas imagens visuais permeia a narrativa; à fala alienada infantil opõe-se a imagem dos seres esqueléticos e vilipendiados e do ambiente violento. À visão do menino do alojamento no campo de concentração como “casa”, opõe-se a imagem de corpos sofridos e amontoados no mesmo espaço. E o próprio texto verbal também apresenta elementos que contrapõem a realidade brutal do campo de concentração à percepção lúdica infantil, como a imagem dos barquinhos de papel no balde pesado, posteriormente derrubado pela fraqueza de Vadio. Em um jogo de inversões, a imagem do papel é retomada no momento em que os dois meninos estão a caminho da câmara de gás. Dois bonecos de papel aparecem jogados no chão. O brinquedo de papel vira simbolicamente do avesso, e no lugar do barco, promessa de deslocamento, ainda que limitada pelo espaço físico do balde, instaura-se a impotência infantil, objetificada, reduzida a números, à fumaça.

É intensa na obra a presença de imagens que reificam a figura humana, representando-a como idêntica e inexpressiva, como um objeto, a se confundir, por exemplo, com batatas, como ocorre em uma representação metonímica das cabeças de Vadio e do narrador. Próximo ao fim do livro, essas imagens metonímicas proliferam, conectando a fragmentação da vida à fragmentação da imagem humana. A representação da exposição do menino aos assassinatos públicos nazistas é ilustrada por figuras de corpos sem cabeça e roupas vazias presas em redes. O uso perverso da arte pelo nazismo, no caso a música, a serviço da barbárie é simbolizado na obra literária em imagens surrealistas, que também aparecem em outros momentos, organizados em uma distribuição aproximada à técnica da montagem.

Na obra, a estratégia da montagem reorganiza imagens que remetem às fotografias e a desenhos, com traços infantis e adultos, e aproximações tanto ao fantástico quanto a elementos mais realistas. Há o convite a uma reflexão, catalisada pela narrativa ficcional em sua releitura da memória histórica, na tentativa de compor, via imaginação, histórias silenciadas pelo horror nazista, que encontra o seu par na metáfora das fotos

arrancadas ao álbum de fotografias. A estratégia da montagem emerge par e passo na organização do texto visual e no apelo à reconstrução de imagens de memória, e mescla imagens surreais a outras que dialogam com a representação realista. Sobre a estratégia artística da montagem, Didi-Huberman, em *Quando as imagens tomam posição* (2017) - livro em que analisa a obra de Bertold Brecht-, afirma: “não se mostra, não se expõe a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe, senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas - porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo-, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79). Quando sinalizamos para um método de montagem presente em *Fumaça* é a esse sentido de dispor as fraturas e as contradições que nos referimos.

Pela via da pós-memória e pela estratégia de montagem, *Fumaça* apresenta elementos dialógicos com a obra “Collected Visions”⁴, de Lorie Novak. Trata-se de uma obra interativa, um mosaico que dispõe fotografias e histórias de mais de centenas de pessoas, com o fito de compreender como as fotos de família conformam aspectos da memória. Novak cria interferências nas imagens, no intuito de elaborar caminhos para entender a relação entre as dimensões subjetivas e coletivas da memória, e as expõe em instalações. Se *Fumaça* dialoga com a representação da fotografia, “Collected Visions” vale-se da matéria fotográfica para recriá-la em um domínio que a evidencia como sensível ao desejo e à manipulação. Tanto *Fumaça* quanto “Collected Visions” recusam o realismo simplista e a possibilidade de apreensão tranquila do real. Assumem-se nas obras a condição ficcional, e a memória como instância que a abarca.

Obras que representam ficcionalmente o Holocausto - como as já aqui referidas por nós ou como a conhecida e premiada graphic novel americana *Maus* (1991), de Art Spiegelman - retomam imagens em comum inscritas no imaginário sobre as vivências nos campos de concentração e partilhadas amplamente pela geração dos descendentes das vítimas, assim como pelo cinema e pela mídia em geral. *Fumaça* e “Collected Visions” abandonam tais imagens e optam pela tática da montagem em suas figurações simbólicas da experiência do Holocausto, dialogando com elementos da poética surrealista, e organizando novas representações capazes de desestabilizar lugares

⁴ As imagens aqui reportadas estão disponíveis no site collectedvisions.net

comuns e percepções automáticas, especialmente ao compreenderem a presença da incompletude da obra como potência. Em *Fumaça*, o paradoxo da presença das fotos ausentes alinhava a representação e impacta o jogo ficcional. Por esse caminho, Hirsch aponta na obra de Novak um fazer artístico com poder para tornar visíveis os aspectos das fotografias e família que, mesmo inconscientemente, seriam negados (HIRSCH, 2012), concebendo a fotografia como incapaz de dar conta de qualquer compreensão absoluta.

Nessa medida, a obra de Novak funde elementos de fotos de família à natureza, expondo as fraturas de relações construídas culturalmente e percebidas de modo naturalizado. Dentro dela, especialmente “Night and Fog” aproxima-se visualmente das ilustrações de Concejo, sobretudo da imagem da capa, que mostra o narrador-protagonista como um híbrido entre árvore e ser humano, e da imagem imediatamente anterior ao texto, que representa sua figura esmaecida e fundida a árvores em uma floresta. Para Hirsch, “projecting photographs onto trees enable us to see memory as constructed, as cultural rather than natural” (2012, p. 122). Portanto, evidencia-se o caráter imaginativo da memória e se legitima, pela *poiese*, a organização de imagens que re-significam aspectos das vivências de trauma coletivo. Cabem aqui as imagens que sobreviveram ao Holocausto, e as imagens produzidas pela geração posterior, que as reelaboram e as re-situam, através de diferentes percepções e linguagens.

De maneira semelhante a “Collected Visions”, em *Fumaça* as fotos de família esgarçam o seu lugar e função de origem e os extrapola, no domínio surreal. Os rostos do passado feliz e perdido do menino-narrador se dispersam e competem, em seus sonhos, com o “dragão de língua preta”, uma metáfora - inconsciente por parte do menino - da câmara de gás, a qual sua mãe representa como um lugar - a “casa da chaminé” - no qual os meninos entram “e vão direto para o céu”, o que gera uma ambiguidade irônica que antecipa o destino trágico do filho, já anunciado no processo de reificação a que estão submetidos.

A figura humana é retomada e integrada, fora do olhar metonímico, na última imagem do livro. Nela, Vadio e o menino estão nus e de mãos dadas, no escuro da câmara de gás. A amizade e a inocência resgatam um lastro possível de humanidade diante da violência trágica. O silêncio da câmara é também o do final da narrativa, e ele

se instaura como uma provocação. À suspensão do tempo trágico na narrativa segue, na sequência das páginas, a imagem do álbum de fotos. O espaço vazio, a foto impossível: a que testemunha não os bons momentos, mas o mal. A ficção, em sua potência criativa, aponta esse silêncio e, assim, o significa: no fim da obra, ainda a provocar o leitor, a folha de seda semi-levantada: continuar a desvelá-la, a pensar os laivos das memórias, eis o convite do livro.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- EVANS, Janet. *Challenging and controversial picturebook - creative and critical responses to visual texts*. London; New York: Routledge, 2015.
- FORTES, Antón. Ilustrações de Joanna Concejo. *Fumaça*. Curitiba: Positivo, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HIDALGO-RODRÍGUEZ, M. C. The interaction between text and image in picture books. Analysis of story books published in Spain today. *The International Journal of Visual Design*, 9, 1-14, 2015.
- HIRSCH, Marianne. *The generation of post-memory - gender and culture*. New York: Columbia University Press, 2012.
- HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KANT, Immanuel. Analítica do Belo. In: *Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN. *Reading images: the grammar of visual design*. London; New York: Routledge, 2006.
- NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: Palavras e Imagens*. Cosac Naify: São Paulo, 2011.
- NOVAK, Lorie. Collected Visions. Disponível em: <http://www.collectedvisions.net>. Acesso em 02 abr 2017.
- VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.