

# LINGUAGENS VERBOVISUAIS E DO DESIGN EM URDIDURAS POÉTICAS



**Organizado por:**

André Luiz Ming Garcia  
Maria Zilda da Cunha

DOI:10.11606/9788575064184

# LINGUAGENS VERBOVISUAIS E DO DESIGN EM URDIDURAS POÉTICAS

**Organizado por:**

André Luiz Ming Garcia  
Maria Zilda da Cunha



São Paulo  
2022

---

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Carlos Alberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Maria Armanda do Nascimento Arruda

## FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Paulo Martins

Vice-diretora: Ana Paula Torres Megiani

## DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Adma Fadul Muhana

Vice-Chefe: Cilaine Alves Cunha

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Coordenador: Emerson da Cruz Inácio

Suplente: Paulo Fernando da Motta de Oliveira

## CENTRO DE ESTUDOS DAS LITERATURAS E CULTURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Diretora: Rejane Vecchia

Vice-diretora: Paola Poma

Secretaria: Giovanna Usai; Marinês Mendes

## CONSELHO EDITORIAL

Maria Auxiliadora Fontana Baseio (Universidade de Santo Amaro, Brasil)

Maria Cristina Xavier de Oliveira (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria dos Prazeres Santos Mendes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Zilda da Cunha (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ricardo Iannace (FATEC/Universidade de São Paulo, Brasil)

## COMISSÃO CIENTÍFICA

Diógenes Buenos Aires (Universidade Estadual do Piauí, Brasil)

Eliane Debus (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

José Jorge Letria (Associação dos Escritores Portugueses, Portugal)

José Nicolau Gregorin Filho (Universidade de São Paulo, Brasil)

Rosangela Sarteschi (Universidade de São Paulo, Brasil)

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (Universidade Estadual de Montes Claros)

---

Sérgio Paulo Guimarães Sousa (Universidade do Minho, Portugal)  
Susana Ventura (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Ricardo Ramos de Medeiros Filho (União Brasileira dos Escritores, Brasil)

#### ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Graça Lima

#### ILUSTRAÇÕES DE SUBDIVISÕES DE MIOLO

Priscilla Ramos

#### DESIGN DE CAPA, PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Bruno de Oliveira Romão

#### REVISÃO

André Ming

#### SERVIÇO DE EDITORAÇÃO FFLCH-USP

Rua do Lago, 717 – Cidade Universitária

05508-080 – São Paulo – SP – Brasil

Tel. +55 11 3091-0458

e-mail: [editorafflch@usp.br](mailto:editorafflch@usp.br)

USP



---

*A exatidão das informações, das opiniões e dos conceitos emitidos, bem como das imagens, das tabelas, dos quadros e das figuras, é de exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).*

*Os capítulos que compõem este livro foram submetidos a um sistema de avaliação duplo-cego.*

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

---

L755      Linguagens verbovisuais e do design em urdiduras poéticas [recurso eletrônico] / Organização: André Luiz Ming Garcia, Maria Zilda da Cunha. -- São Paulo : FFLCH/USP, 2022.  
6.342 Kb ; PDF.

Vários autores.

ISBN 978-85-7506-418-4  
DOI 10.11606/9788575064184

1. Livro ilustrado. 2. Comunicação visual. 3. Linguagem. 4.  
Design. I. Garcia, André Luiz Ming. II. Cunha, Maria Zilda da.

CDD 741.64

---

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada”



---

# SUMÁRIO

## APRESENTAÇÃO

**Livros de ver-tocar-ler-sentir-pensar na Tateável  
escuridão profícua do contemporâneo .....8**

## PREFÁCIO

**Quando a crítica literária cumpre seu dever estético e ético e social.....16**

Elizabeth Cardoso

## CAPÍTULOS

**PARTE PRIMEIRA: PRÁTICAS DE LEITURA E CRÍTICA DE LIVROS ILUSTRADOS  
A PARTIR DE MÚLTIPLAS ABORDAGENS E MÉTODOS**

---

**Uma leitura ecológica de Pedro e Lua, de Odilon Moraes.....20**

Aline Abreu

**Narrativas de imagem na construção da identidade brasileira .....46**

Graça Lima

**Representações cartográficas de um Anderswelt  
em um livro com ilustrações alemão do gênero Fantasy .....62**

André Luiz Ming Garcia e Laura Alves do Prado

**Caperuza: Figurações estéticas de uma menina e um lobo .....95**

Maria Zilda da Cunha e Regina Célia Ruiz

**As mentiras e as verdades na narrativa infantil:  
Pinóquio ontem e hoje.....120**

Marina Miranda Fiuza

**Azul e amarelo, a química da alteridade na inscrição literária .....131**

Vera Bastazin

**Infância, palavra e imagem em Poeminhas  
pescados numa fala de João, de Manoel de Barros e Ana Raquel.....147**

Rodrigo da Costa Araújo e Fabiano Tadeu Grazioli

---

**PARTE SEGUNDA: LEITURAS DE OUTRAS  
POÉTICAS VERBOVISUAIS E DO DESIGN**

---

**Alicescópio de alicinações: o espelho, o impossível e o sonho .....169**

Adriana Peliano

**Cosmopoéticas ilustradas: Pamela Smith  
e as ilustradoras brasileiras dos jogos de cartas.....185**

Aline Daka

**A poética nos livros de não ficção  
para crianças: sutilezas e interseções .....204**

Célia Abicalil Belmiro e Marcos Vinícius Rodrigues Martins

**Quebrando o brinquedo para ver como funciona .....216**

Claudia Mendes

**Os livros de imagem no Programa Nacional Biblioteca  
da Escola (PNBE) para a Educação Infantil e as personagens negras .....234**

Maria Laura Pozzobon Spengler e Eliane Santana Dias Debus

**Imaginário e imagens da bruxa na literatura infantil:  
os irmãos Grimm e a literatura contemporânea.....247**

Telma Borges e Natália Silva Rocha

**PARTE TERCEIRA: REFLEXÕES SOBRE AS MÚLTIPLAS  
(CON)FIGURAÇÕES DA IMAGEM E DA VERBOVISUALIDADE POÉTICAS**

---

**Carta ao Senhor Melot: o sofrimento da imagem .....274**

Odilon Moraes

**Diferentes tipos de imagem para diferentes tipos de texto .....290**

Ricardo Azevedo

**Processos mentais, semióticos e cognitivos  
na construção do livro A foca famosa .....299**

Thaís Helena Falcão Botelho

---

# APRESENTAÇÃO

## Livros de ver-tocar-ler-sentir-pensar na tateável escuridão profícua do contemporâneo

Todos nós somos parte de um tecido.

*Martín Weber*

Criticism of the picturebook needs a certain mindfulness of the eye, one usually developed in the world of the visual arts.

*William Moebius, 2021*

A universidade sobrevive do dissenso, e disso sabemos todos nós. Isso porque a natureza do tipo de verdade que o fazer científico persegue é aquela da ordem do provisório, uma vez que todos os achados do cientista potencialmente passarão pelo escrutínio de seus pares que, talvez munidos de métodos, técnicas, instrumentais e literatura mais atualizados, deverão revisar tais resultados e apresentar-nos novos achados a respeito do mesmo fenômeno. Claro está que o fazer científico a respeito de artefatos artísticos se nos apresenta especialmente complexo porque temos, aqui, esforços pela busca de verdades provisórias a respeito de objetos que, em si, já consistem em forma (outra) de conhecimento, e, como tal, alinhada a um outro tipo de verdade: a do possível, ou aquela que nos permite entrever e criar novos (ou velhos) mundos, possíveis ou impossíveis formas de vivermos em relação com o outro, o ambiente e, *last but not least*, conosco mesmos.

Nesta linha de raciocínio, um objeto da natureza dos livros ilustrados, aqueles que contém narrativas estruturadas, no mínimo, a partir de um tripé de eixos de linguagem, a saber, a verbal, a visual e a do design, consiste em forma de arte (e, assim, de conhecimento) firmemente comprometida com o interlocutor, mas repleta de potencialidades de vermos-tocarmos-lermos-sentirmos-pensarmos a nós mesmos, ao outro e ao(s) mundo(s) de forma especialmente holística: essa forma de ver que ele nos proporciona implica mente e corpo – lê-se o livro ilus-



---

trado não apenas com o olho-cérebro, mas também *com as pontas dos dedos e os olhos do coração*.<sup>1</sup>

O livro ilustrado, contudo, não é menos alvo do dissenso acadêmico que todos os outros objetos de estudos sobre os quais nos debruçamos nas universidades de pesquisa, bem como, sublinhando agora uma característica fascinante de nossa área, entre os grupos de artistas-ilustradores-escritores-editores de livros deste tipo que também se reúnem para debater, estudar e refletir acerca deste tipo de obra com notória sagacidade, trazendo grandes contribuições à área. Estamos orgulhosos de poder afirmar que vários deles encontram-se entre os autores dos capítulos que compõem este livro.

Aqui, não pretendemos mencionar qualquer tipo de dissenso desqualificado, ou seja, aquele – infelizmente ainda presente em certos departamentos de Artes e Letras – que visa menosprezar ou questionar o caráter artístico do livro ilustrado. Persistentes questionamentos acerca de seu caráter poético, tentativas de reduzi-lo apenas ao âmbito pedagógico e velhas e infrutíferas discussões acerca da artisticidade da ilustração, infelizmente, devido ao seu caráter falacioso e de questionável nobreza de intenções, serão deixadas de lado. Questionamentos sobre sua pertinência ao campo da literatura ou das artes visuais serão, desta feita, igualmente, deixados de lado, uma vez cremos que esse “ou”, face a tudo o que já se produziu de conhecimento na área, deveria, finalmente, ser superado. Preferimos tratar, aqui, do dissenso construtivo e empenhado em contribuir com o avanço da ciência sobre o livro ilustrado.

A literatura infantil e juvenil como disciplina ganha notoriedade e toma corpo como uma área de pesquisa, na Universidade de São Paulo, nos anos 80 do século passado. Foi criada, no programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Letras, pela crítica literária, pesquisadora, escritora e professora Nelly Novaes Coelho. Abre-se assim, como sabemos, uma via de investigações muito profícua que, aos pesquisadores na área, faculta, à semelhança de trabalho de arqueólogo, perscrutar a formação e desenvolvimento da matéria humana que foi se amalgamando de forma ficcional e artística e acessar a ancestralidade das experiências vividas e imaginadas que viriam a se constituir em híbridas formas de

---

<sup>1</sup> Estas últimas palavras parafraseiam título de obra de Leila Rentroia Iannone na qual o personagem principal, Fernando, um garoto com deficiência visual e vítima de *bullying*, reaprende a ler o mundo mediante o amor. Dentro de alguns parágrafos, perceberemos como, de certo modo e tendo em vista o tipo de objeto que pretendemos capturar, necessitamos todos, constantemente, reaprender a enxergar e, se possível, seguir o exemplo de Fernando [cf. IANNONE, L. R. *Com a ponta dos dedos e os olhos do coração*. São Paulo: Editora do Brasil, 1986].

---

linguagem, as quais engendrariam o fazer literário e seriam pinçadas para a formação de um cânone da literatura para crianças e jovens. Para Nelly, a literatura permite resgatar fatos que, ao longo do tempo, marcaram a trajetória da humanidade – seus anseios, seus dramas. Portanto, os livros de Literatura de recepção infantil e juvenil encarnam “verdadeiras fontes de sabedoria” e “de conhecimento de vida” com um “papel formador” (COELHO, 2003, p. 11)<sup>2</sup>.

Segundo a professora,

estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso, em cuja esfera o homem tenta reencontrar o sentido último da vida e responder à pergunta-chave de sua existência: Quem sou eu? Por que estou aqui? Para onde vou? É no sentido dessa inquietação existencial que vemos o atual fascínio pela redescoberta dos tempos inaugurais/míticos, nos quais a aventura humana teria começado. [...] O onírico, o fantástico, o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como *portas que se abrem* para verdades humanas ocultas (COELHO, 2003, p. 17).

O legado de Nelly sobre literatura é singularmente rico. A escritora faz um resgate das fontes primordiais, mas, sobretudo atenta à poeticidade das produções mais recentes, Nelly assevera que a literatura para crianças e jovens, pela própria natureza, é uma forma complexa de linguagem: é arte.

Atuar na área de pesquisa e ensino sobre a Literatura Infantil e Juvenil e os livros que nos permitem regozijar-nos com narrativas poéticas híbridas implica, via de regra, deparar-nos com inquietações a respeito da própria denominação “livro ilustrado”. Para alguns pensadores dedicados ao tema, esse termo não seria capaz de fazer jus à complexidade do hibridismo de linguagens que o compõe, excluindo, talvez, a fundamental linguagem do design manifesta no projeto gráfico, na diagramação, na materialidade do livro, tão fundamentais ao gerarem profusão de sentidos e sensações potenciais e em coser as mais célebres e comentadas linguagens verbal e visual que integram esta sorte de objeto. Naturalmente, aqui, adentramos uma seara que envolve não apenas a ciência da literatura e os estudos de literatura de recepção infantil e juvenil, mas também uma importante disciplina pertencente ao domínio maior da Linguística: a Terminologia. Devem – ou podem – os termos, dos quais sempre se esperará certo caráter enxuto, expressar em tão pouco registro todas as múltiplas

---

2 COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.

---

faces do conceito que representam? Serão “socialistas” todos os partidos políticos que contiveram, ao longo da história, esse adjetivo em seu nome? Será o peixe-boi um peixe? Os termos também trazem consigo analogias, metáforas, limitações, e, por definição, carregam em seu bojo certo peso da tradição e, assim, enquanto entes de Terceiridade, do costume, da habitualidade, da norma e da continuidade.

Claro está, porém, que o afã por alterar ou questionar termos atribuídos a conceitos torna-se especialmente válido quando se percebe que o conceito em si está mudando porque o próprio objeto escrutinado não para de mudar e, assim, não deixa de intrigar-nos e inquietar-nos gerando, junto a nós, certa insegurança devido ao seu caráter arredo e de difícil captura. Esse tipo de objeto exige de nós o desenvolvimento de inusitada habilidade de ler o quase-ilegível a ser mencionada dentro em breve.

Assim, julgamos dignos de nota, em nosso país, os esforços a respeito empreendidos por Lúcia Pimentel Góes, que foi orientanda de Nelly Novaes Coelho e professora da área de Literatura Infantil e Juvenil, na mesma USP. Lúcia Góes, na década de 1990, por abarcar conceitualmente uma revolução que a pesquisadora, ela mesma artista e escritora de dezenas de livros para crianças e jovens, evidenciou nascer e crescer com inquietação e extremo interesse desde, pelo menos, finais da década de 1960, reconheceu, nos novos artefatos híbridos cujo surgimento atentamente testemunhou, não apenas uma natureza especial subsumida no trecho que disponibilizamos a seguir, mas também seu caráter exigente perante o leitor: esse tipo de objeto requereria de seu fruidor um olhar diferenciado, atento e agudo: o curioso, astuto, incansável, persistente, desprovido de preconceitos, intelectual e sensível olhar de descoberta.<sup>3</sup>

Em alguns textos, observa-se a dimensão lúdica, de humor ou lírica, quer através da estilização, quer da paródia. Em outros, a comparação revela a similaridade das linguagens presentes nas obras, que denominamos *Objeto Novo*, e atualmente também falo do *Artehíbridosfatos*. Por quê? O motivo está no fato de os livros atuais não apenas promoverem uma convergência de códigos, mas de mesclarem, mixarem artes diversas: da geometria à pintura e a fotografia, o antigo e o contemporâneo, enfim, livros da atualidade carregados do olhar do ontem e do hoje.<sup>4</sup>

---

3 GÓES, L. P. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

4 Disponível em: [www.yumpu.com/pt/document/read/27576033/maria-lucia-pimentel-sampaio-gaes-uniesp](http://www.yumpu.com/pt/document/read/27576033/maria-lucia-pimentel-sampaio-gaes-uniesp). Acesso em: 18.02.2022.

---

Como mencionamos, o estabelecimento de um termo requer uma mudança da tradição, por definição resistente à alteração abrupta, e a participação da comunidade linguística em sua adoção e difusão. É verdade que, em nosso meio, pouco ou nada se usa o termo “artehíbridosfatos”, mas os esforços por circunscrever e capturar objeto de estudos tão arredoio, o livro para crianças e jovens híbrido, empreendidos pela professora-escritora, continuarão representando um importante pontapé visando à expansão de conhecimento sobre ele em nosso meio. Do mesmo modo, termos concorrentes mais espalhados como “livro-álbum” e “livro de artista” persistem e circulam entre nós, por vezes empregados como sinônimos, por vezes como marcadores de certos níveis de distinções conceituais.

A pesquisa atual sobre o livro ilustrado, tão qualificadamente representada no volume *The Routledge Companion to Picturebooks*, editado em 2021 por Bettina Kümmmerling-Meibauer em 548 páginas e contendo 48 capítulos redigidos por grandes nomes da área, mostra-nos que estas questões de base, referentes não apenas às denominações, mas principalmente aos conceitos, seguem sendo prementes e, agora, estão também sujeitas ao revisionismo, questão notoriamente fecunda na pesquisa atual sobre literatura infantil como um todo. É notório como os textos que compõem esse volume logram a difícil e quase impossível tarefa de ordenar aquilo que é naturalmente caótico, lançando luz sobre a história de um tipo de objeto(s) que vem se delineando desde pelo menos o século XVIII ou, talvez, desde muito, muito antes, quando o ser humano passou a narrar com imagens pictóricas em paredes de cavernas.

Apesar disso, nota-se que uma questão especialmente dificultadora de nossos esforços por lançar luz sobre o objeto livro ilustrado é sua pulsante contemporaneidade. Isso porque o termo “contemporâneo”, em si, esteve e está sempre envolto por espessa nebulosa de dissenso no meio acadêmico: a que exatamente se refere? A partir de quando e até quando podem-se considerar obras “contemporâneas”? O que as caracterizaria? Estas questões são tão profusas e intrincadas que julgamos necessário dar, aqui, aquele passo aquém que quiçá sirva-nos de “passo além” para o entendimento desta discussão. Assim, retomamos, aqui, certas ideias de Giorgio Agamben em seu ensaio “O que é o contemporâneo”?<sup>5</sup>

Em potente diálogo (ainda que provavelmente não intencional) com a fenomenologia peirciana – analogia que se pretende elucidar muito em breve neste ensaio –, Agamben denuncia o caráter impassível de ser realmente iluminado daquilo que é obscuro por definição, a saber, o processo de vir-a-ser de objetos ainda em fase de

---

5 AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-76.

---

(con)formação. As obscuridades do tempo presente às quais ele se refere não são as coisas negativas, mas sim aquelas que não podemos ver com clareza por falta de distanciamento.

Trata-se de uma longa discussão filosófica porque o presente-presente do aqui-e-agora absoluto não pode ser visto, entendido nem analisado, já que a visão, o entendimento e a análise pressupõem algum distanciamento temporal. Aqui, vemos com mais clareza a possível ponte com Peirce: a Primeiridade, o pulsar do agora-agora, é de impossível captura, uma vez que, para poder ser alvo de reflexão e tentativas de entendimento, o fenômeno mais contemporâneo necessita haver-se tornado minimamente passado (um segundo), e, aqui, será algo do processo terceiro de intelecção. A amálgama das categorias cenopitagóricas nunca deixa de ser fascinante. O presente-presente é de impossível captura e é necessário que o fenômeno a ser analisado torne-se um segundo para que tal empreitada se torne possível. Assim, a primeira impressão poderia ser a de que a Primeiridade, esse pulsar do frescor da vida em estado de milagroso vir-a-ser, seria, de algum modo, a “categoria da vida”. De fato, o é, como todas as outras. Mas é o eixo de continuidade e crescimento e, assim, de linguagem e pensamento, da ordem da Terceiridade, aquele que permite que nossa vida possa ser tecida em suas urdiduras e que possamos sempre (re)escrever nossas histórias.

O presente agora-agora é espontâneo e plenamente da ordem do frescor, não contemplando, ainda, o entender. Este último, por sua vez, pressupõe que o fenômeno a ser entendido tenha se tornado algo passado, ainda que recente (Secundidade). Assim, o presente, o contemporâneo, consiste em um caminho nebuloso, obscuro, e, se almejarmos entender aquilo que é novíssimo, deveremos, na visão de Agamben, acostumar-nos a tentar enxergar na escuridão, de maneira análoga ao jovem Fernando e sua Vó Bisa.

As artes contemporâneas estão se desenvolvendo neste exato momento. Como podemos ter o distanciamento necessário para refletirmos sobre elas durante seu vir-a-ser? O presente é, assim, treva, porque não há como lançar luz de entendimento e racionalidade sobre o que está acontecendo neste exato instante. A vivência do frescor do presente implica estarmos inconscientes de grande parte do que estamos fazendo. Deste modo, em termos de análise, entendimento e esclarecimento, o agora-agora é obscuro.

“Deixar-se cegar pelas luzes do século”, no ensaio do filósofo italiano, implica insistir em analisar aquilo que está pleno de frescor e que ainda se delinea com

---

parâmetros já conhecidos, aplicados previamente àquilo que já era previamente conhecido, em uma transposição direta de instrumental metodológico e analítico fadada à imprecisão e, de certo modo, ao vício. Tentar iluminar a obscuridade intrínseca ao presente com luzes que iluminaram o que é passado pode não consistir, portanto, em uma estratégia ideal para entendermos o que é novíssimo e inesperadamente diferente do que já conhecemos. Mas isso não implica o abandono de nosso ofício de críticos de arte e literatura: em vez disso, é preciso desenvolver familiaridade com essa treva do não entender, do não se conhecer ainda o que é novíssimo e fresquíssimo e de impossível captura fiel para tentar fruí-lo com a abertura de entendê-lo sem saber o que ele virá a ser, cientes de que estamos no escuro pois nossos aparatos analíticos vieram de objetos precedentes, e não do que ainda está se formando.

Diante de tudo isso, convém recordar que o imperativo das lógicas cartesiana e positivista e os paradigmas do pensamento abissal jamais serão de todo suficientes para que possamos acostumar nossas vistas à escuridão, e mais ineficientes ainda serão caso nos esqueçamos do fato de que nosso objeto de estudos, os livros ilustrados de quaisquer tipos ou denominações, requerem um tipo de fruição que, como enunciamos na primeira parte do título deste texto de apresentação, exige o desenvolvimento de uma competência tão híbrida quando o objeto ele mesmo, a de saber *ver-tocar-ler-sentir-pensar na tateável escuridão profícua do contemporâneo*. Mas é claro que estas reflexões não se findam aqui.

Assim é que procuramos estabelecer um alicerce para a presente produção, no âmbito de algumas forças deflagradoras dessa intrincada rede de conexões, permitindo a cada pesquisador projetar suas reflexões sobre as temáticas de sua livre escolha dentro da proposta geral do volume.

O conjunto de estudiosos que se debruçam sobre as relações imagem, verbo, livro, design, leitura, literatura, propicia importantes sinalizadores que nos orientam em trabalhos atuais e em linguagens por vir – mirando as promessas intensas dessa Literatura contemporânea que de alguma forma exige um olhar para o nosso leitor, cujo perfil perceptivo e cognitivo inova-se e nos surpreende.

Sob a insígnia da instigante capa criada pela escritora e ilustradora Graça Lima e das imagens cedidas pela artista plástica Priscilla Ramos, que enfeixam os capítulos em seus respectivos eixos, oferecemos aos nossos leitores as reflexões aqui dispostas. Os estudos perfilados neste volume perscrutam relações entre diferentes linguagens, a imagem, o verbo e o híbrido papel estético que o design, como código

---

específico, atribui a essa relação, nas atuais formas compositivas do livro de literatura para crianças e jovens, sugerindo potentes reflexões.

À vista disso, *Linguagens verbovisuais e do design em urdiduras poéticas* organiza-se em três eixos, a saber: 1. leituras de livros ilustrados específicos a partir de rica variedade de abordagens e métodos, contendo contribuições de Aline Abreu, Graça Lima, André Ming e Laura Prado, Maria Zilda Cunha e Regina Ruiz, Marina Fiuza, Vera Bastazin, Tadeu Grazioli e Rodrigo Araújo; 2. Leituras de outras formas poéticas verbovisuais e do design ou de miscelâneas de textualidades desse tipo, empreendidas por Adriana Peliano, Aline Daka, Célia Belmiro, Marcos Vinícius Martins, Claudia Mendes, Maria Laura Spengler e Eliane Debus, Telma Borges e Natália Rocha; e 3. Reflexões críticas sobre as textualidades híbridas erigidas por Odilon Moraes, Ricardo Azevedo e Thaïs Botelho.

Dado o flagrante elemento de originalidade e sagacidade nos complexos atos de ver-tocar-ler-sentir-pensar-refletir-expressar dos ilustres autores aqui presentes, cremos que a presente contribuição aos estudos das textualidades poéticas da ordem do hibridismo palavra-imagem-design cumpre seu papel de corroborar, dentro de suas coloridas e sensíveis possibilidades, com o *papel estético, ético e social* da crítica literária mencionado, no prefácio deste volume, por Elizabeth Cardoso, ao procurar oferecer bases analíticas para estudantes, pesquisadores, professores e artistas dedicados aos temas que aqui abrangemos, disseminando e democratizando gratuitamente gotas de conhecimento e sensibilidade ao nosso país e a todos aqueles que, curiosos por natureza, possuem insaciável fome de saber sobre artes contemporâneas e ainda mais forte anseio por enxergá-las na escuridão profícua do contemporâneo.

---

# PREFÁCIO

## Quando a crítica literária cumpre seu dever estético e ético e social

Elizabeth Cardoso

Os gestos [de leitura] mudam segundo tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão.

*Roger Chartier<sup>6</sup>*

Ponto, linha, contorno, direção. Tom, cor, textura, escala, dimensão, movimento. Formato, tamanho, papel e dobra. Capas, guardas e lombada. A sintaxe do livro contemporâneo para crianças vai muito além do verbal, e este belo livro, de múltiplas utilidades, organizado por Maria Zilda da Cunha e André Luiz Ming Garcia, é uma conquista para os estudiosos, mediadores e leitores do livro ilustrado para crianças.

E esta conquista tem dois aspectos principais: a consolidação e reafirmação da imagem como elemento constitutivo do livro, tanto quanto a palavra, e a possibilidade da circulação desse conhecimento para além dos grupos de pesquisa dedicados ao tema.

De fato, ao reunir alguns dos mais importantes nomes brasileiros que pensam sobre o objeto em questão – cada um com sua abordagem estética e perspectiva teórica –, este livro confirma, desde o título, a equivalência entre palavra e imagem, colocando o célebre lamento de Nodelman<sup>7</sup> definitivamente no passado. O pesqui-

---

6 CHARTIER, Roger. *As aventuras do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo C. C. de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998, p. 77.

7 NODELMAN, Perry. *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens: UGA Press, 1988, p. ix.



---

sador, em um dos primeiros ensaios teóricos que trariam a questão da imagem para o centro da narrativa infantil, comentava: “Infelizmente, é uma verdade que a maior parte das discussões sobre os livros ilustrados infantis ou ignorou completamente seus elementos visuais ou tratou as imagens como objetos de um tipo tradicional de apreciação artística [...] e não como elementos narrativos.” Três décadas depois, podemos afirmar que, ao menos nos estudos literários, tal leitura foi descartada e superada. Este livro de Maria Zilda e André Ming é prova disso.

Mas além de confirmar o valor e a especificidade da contribuição estética da imagem na arquitetura do livro ilustrado para crianças, este volume que o leitor tem em mãos faz circular o conhecimento produzido sobre o tema, porque em um país analfabeto visual é preciso, ainda hoje – e por mais algum tempo –, estimular e auxiliar os mediadores da literatura para crianças a ler imagens. Pois, seguindo a lógica de Antonio Candido sobre o sistema literário, não basta que artistas do livro e críticos literários estejam cientes do fenômeno aqui abordado: os demais atores do sistema também precisam participar dessa ciranda. Caso contrário, não tem brincadeira.

Refiro-me aqui ao mediador da leitura, especialmente aqueles que habitam o território escolar, professores e bibliotecários. Sabemos da centralidade da escola na circulação e acesso do livro ilustrado para crianças. Sonhamos com o dia em que as famílias tenham recursos financeiros e culturais para adquirir e ler tais livros com suas crianças, mas isso, lamentavelmente, ainda é privilégio de uma minoria. Sendo assim, as políticas públicas de leitura são essenciais, e quase todas elas passam pela escola.

Tal território é movediço, pois sua vocação primeira é com o ensino, o que a leva a regras disciplinares, padrões procedimentais e metas avaliativas. Como ficam a literatura e a arte nesse contexto? É preciso garantir à criança de todas as classes sociais o direito à fruição da leitura, de conviver com as artes e de fazer arte. Para tanto, além de garantir a presença do livro na biblioteca escolar, na sala de aula e nas mãos das crianças, é preciso auxiliar o educador e a educadora na mediação desse material.

Diante do vergonhoso analfabetismo que percorreu – e que ainda existe, em níveis diferentes, nos grupos menos escolarizados – o Brasil até final do século passado, muito se investiu na formação do leitor de textos verbais, deixando à margem a leitura de imagens. Soma-se aí a quantidade diminuta de museus e galerias em solo nacional, o apagamento das artes visuais dos currículos escolares e a equivocada ideia corrente de que quanto mais alfabetizado está o indivíduo, mais ele deve se

---

afastar do desenho (da imagem) até tornar-se um adulto culto: fluente no verbal e ignorante visual. Resultado: temos um batalhão de mediadoras e mediadores com uma gama belíssima de livros ilustrados em mãos, mas que enfrentam dificuldades sérias para ler imagens.

Com esta obra, abre-se uma avenida para os que estão ávidos por encontrar e percorrer novos caminhos interpretativos dessa literatura multimodal, uma vez que, além do livro ilustrado, ainda temos o livro-imagem e o objeto-livro, que já apresentam mais um desafio para o leitor: não apenas a imagem é um elemento narrativo junto com a palavra, como também o papel, o formato, a dobra, o aroma e os sons que esse objeto emana. Como diz Manguel, “o leitor, ao entrar em contato com o livro, estabelece uma relação íntima, física, da qual todos os sentidos participam”<sup>8</sup>, e cabe a nós, universidade, pesquisadores e críticos, apontar possíveis e diversas formas de leituras. Pois, sem leitor, não há literatura.

As autoras e os autores aqui reunidos colaboram sobremaneira para alinhar as competências contemporâneas entre artistas do livro, leitores e mediadores. Assim, ampliam a ciranda, mantendo-a girando no ritmo mesmo das potências da infância.

### Sobre a autora

Elizabeth Cardoso é professora doutora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Vice-líder do Grupo de Pesquisa “Voz Escrita Infantil e Juvenil: práticas discursivas” (CNPq/PUC-SP). Pesquisadora da literatura digital, do romance contemporâneo, da literatura infantil e da formação de leitores de literatura, com vários artigos e capítulos de livros publicados. Entre seus livros recentes destacam-se: *Feminilidade e Transgressão: uma leitura da obra de Lúcio Cardoso* (ensaio crítico, FAPESP e Humanitas, 2013); *Todo mundo é misturado* (novela infantojuvenil, BrinqueBook – Escarlata, 2016); *Tarcirurgia, Bartolomeu e Pluminha no mar sem fim* (conto infantil ilustrado, Bamboozinho, 2017); *Literatura e Ensino: territórios em diálogo* (EDUC, 2018, organizado em conjunto com Diana Navas e Vera Bastazin) e *Depois de tudo tem uma vírgula* (romance, Patuá, 2021).

---

<sup>8</sup> MANGUEL, Alberto. *Uma história de leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 277.

# PARTE PRIMEIRA:

PRÁTICAS DE LEITURA E CRÍTICA  
DE LIVROS ILUSTRADOS A PARTIR  
DE MÚLTIPLAS ABORDAGENS E MÉTODOS

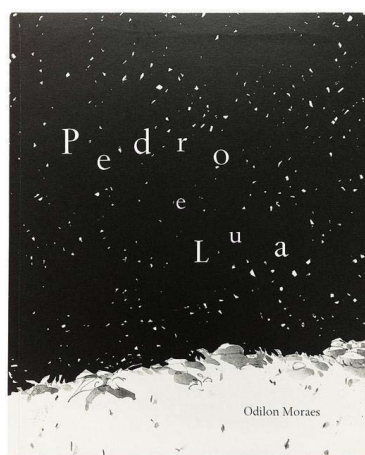


---

# Uma leitura ecológica de Pedro e Lua, de Odilon Moraes

Aline Abreu

Figura 1: Capa de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, Capa.

A leitura de *Pedro e Lua*<sup>9</sup> que apresentamos aqui é uma versão atualizada da mesma que fez parte da dissertação de mestrado *O Texto Potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil*: palavra-imagem-design defendida em outubro de 2013 na PUC de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria José Gordo Palo. Na ocasião, a edição de *Pedro e Lua* analisada, hoje esgotada, era publicada pela extinta Editora Cosac Naify. Em 2017, o livro ganhou outra casa, a Jujuba Editora, também em São Paulo, quando, em nova edição, passou por modificações de formato, tratamento cromático, sutis modificações nas imagens e nas palavras. O corpo principal da análise feita em 2013 não sofreu alterações significativas, apenas atualizações, acréscimos e revisões em função da nova edição.

Com nossa análise, pretendemos demonstrar a aplicação de uma pedagogia da leitura ecológica, tendo como eixo principal o exercício de interanimação<sup>10</sup>, como pro-

---

9 MORAES, Odilon. *Pedro e Lua*. São Paulo: Jujuba, 2017 [Formato: 18,5 x 22,7 cm, capa dura, miolo em papel não revestido].

10 Todos os livros ilustrados podem exibir a interanimação de palavra e imagem, mas nem

---

posto pelo teórico britânico David Lewis (2001) – a partir de situações reais de leitura – a fim de buscar revelar, ao menos em parte, o Texto Potencial<sup>11</sup> da obra escolhida.

A capa de *Pedro e Lua* prende o olhar e convoca o tato. O formato retangular e o enquadramento, que deixam ver parte de um chão e uma imensidão negra salpicada de estrelas (manchas brancas que lemos como estrelas a partir do contexto fornecido pela imagem – chão branco contra fundo negro pontilhado de branco – e pela palavra *Lua*), provoca a irresistível vontade de tocar e sentir os astros que povoam a imagem descortinada, reforçada pelo contraste entre a laminação fosca da capa e o verniz de reserva aplicado sobre as estrelas. Um convite à investigação que se expande pelo corpo na movimentação do livro entre as mãos para revelar ao olhar a luz refletida nas pequenas manchas brancas pintadas de brilho.

O título, diagramado de modo irregular, com variações de alinhamento, espaçamento e tamanhos de fonte, segue a mesma lógica da imagem e integra-se perfeitamente a ela, de modo que as letras que escrevem *Pedro e Lua* tornam-se também astros no céu noturno. A nova edição traz uma sutil alteração na tipografia: a nova fonte, que segue serifada e com peso equivalente à anterior, tem contornos irregulares que aproximam ainda mais o desenho das palavras *Pedro e Lua* dos demais elementos desenhados na página.

O alto contraste preto/branco de céu e terra marca dois espaços diferentes. No contexto da palavra *lua* lemos este chão branco como um chão muito iluminado pelo luar, percepção reforçada pelas sombras projetadas de uma luz azulada. Aqui notamos uma das principais mudanças da nova edição em relação à anterior: ao esquema cromático predominante – preto/branco – soma-se a nuance azul das sombras, uma terceira cor, enriquecendo as variações percebidas entre as partes claras e escuras da imagem. Podemos também ler na tonalidade mais fria do azul escolhido pelo autor a melancolia, muitas vezes associada a essa cor, em completa consonância com o que a história nos contará. Nas informações paratextuais ao final do livro

---

todos os livros ilustrados o fazem do mesmo modo. Trecho original: “*All picturebooks may exhibit the interanimation of word and picture, but not all picturebooks do it in the same way*” (LEWIS, 2001, p. 37, tradução nossa).

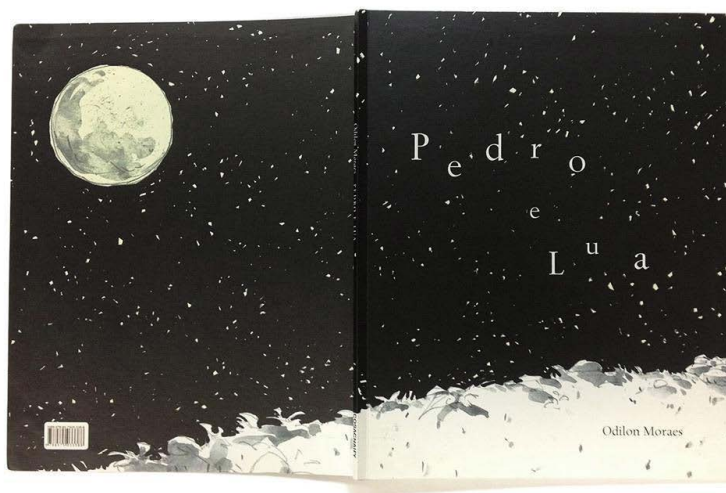
<sup>11</sup> Termo sugerido por nós para especificar a característica especial de livros ilustrados em que a escritura da trama textual híbrida (verbal-visual) cria um sistema que prevê a *interanimação* (LEWIS, 2001) como recurso para revelar ao leitor um texto que se encontra inscrito mas não necessariamente impresso nas páginas. Um texto que se revela “entre”, ou seja, é lido nas relações entre todas as partes que compõem o texto e sempre atualizado em função dos diversos contextos que envolvem cada leitor, também ele entendido como parte do sistema do livro ilustrado (ABREU, 2013).

descobriremos que a inclusão do azul na nova edição publicada pela Jujuba Editora resgatou as primeiras escolhas do autor. O azul estava presente nos rascunhos que, por incentivo do primeiro editor de *Pedro e Lua*, foram tratados como artes finais.

Emana do título certa ambiguidade na ausência da preposição *a* antes da palavra *lua*. Dentro de todo o contexto proposto por imagem e diagramação é gerada uma expectativa de leitura que não se realiza. Imaginávamos ler Pedro e *a* Lua mas não é isso. Nos detemos. Quem será Lua, então? Só pode ser alguém. Se o segundo protagonista desta história fosse o astro prateado, certamente, haveria o emprego da preposição.

A ambiguidade passa a mistério na curiosidade que investiga a quarta capa e descobre uma imagem única que se estende de capa a capa. Descobrimos neste exame a lua cheia, majestosa, aquela que reflete a luz sobre a terra (também ela com verniz de reserva brilhante, contrastando com o céu fosco) e continuamos sem saber quem é Lua, mas sabemos que não é *a* lua. Confirma-se mais uma vez o céu estrelado, no contexto da imagem da lua.

Figura 2: Capa e quarta capa de Moraes (2017)

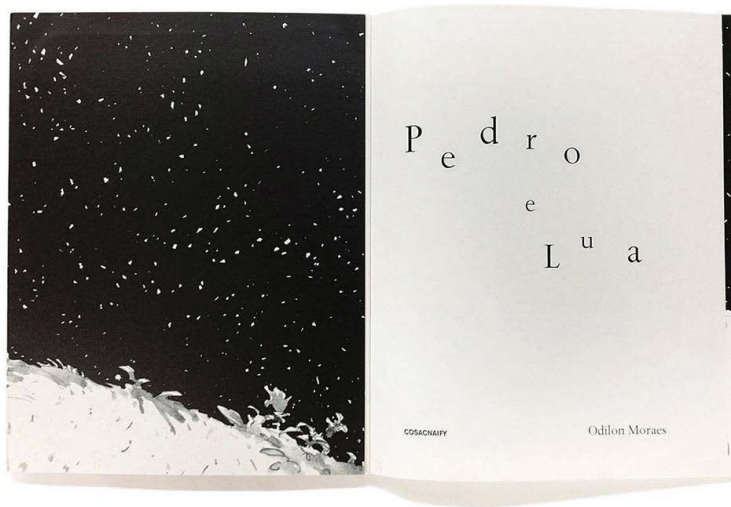


Fonte: MORAES, 2017, Capa, quarta capa.

As informações de nome do autor e editora não comprometem o jogo entre o título e a imagem e integram-se também à imagem de modo que os lemos como parte do chão.

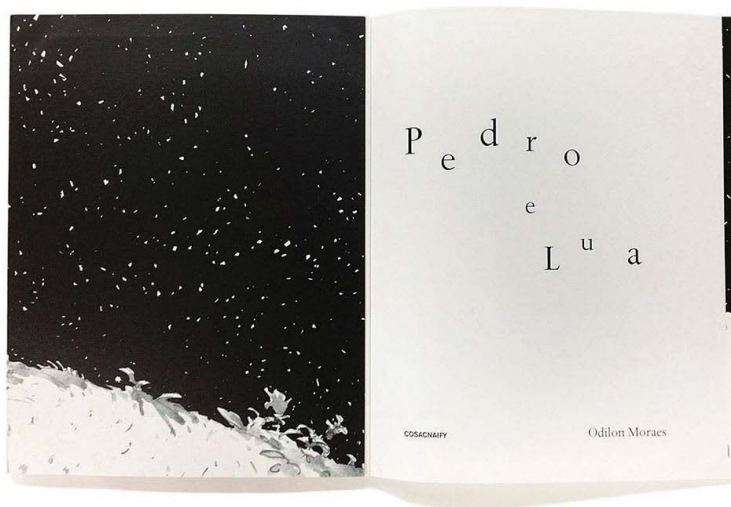
A ilustração da capa prolonga-se pela guarda e leva-nos pelas mãos e pelos olhos ao interior do livro. Repete-se na página de rosto o título acompanhado por logotipo da editora e nome do autor.

Figura 3: Primeira guarda de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, Primeira guarda.

Figura 4: Rosto de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, Página de rosto.

Vimos, na leitura da capa, de que modo palavra, imagem, e design alternam-se para fornecer contexto uns aos outros. Vemos agora, na página de rosto, a leitura da capa a servir de contexto ao rosto, na medida em que a expectativa gerada pela leitura da capa é desafiada na inversão das cores. Aqui, a página branca remete ao chão iluminado pelo luar e as informações verbais, em preto, reproduzidas exatamente na mesma diagramação da capa, ganham a conotação de pedrinhas espalhadas pelo chão. Pedro e Lua estarão, portanto, no céu ou na terra?

Viramos a página. Neste virar, ir-e-voltar o evento poético desenha-se na leitura da interanimação.

Figura 5: Página dupla 2-3 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 2-3.

Segue o esquema cromático claro/escuro e nossa pergunta ainda não se resolve na imagem surreal que encontramos. Um menino com os pés plantados na terra arremessa sua cabeça em forma de lua para o alto, em direção ao espaço. Imediatamente relacionamos a imagem do menino ao nome Pedro. O verbal escreve: “Pedro queria dizer pedra, mas tinha a cabeça na lua”.

A analogia verbal Pedro-pedra liga-se duplamente à imagem da lua, no plano verbal e visual: 1) lemos “tinha a cabeça na lua” e vemos uma cabeça-lua: em nosso imaginário a lua é feita de pedras ou, mesmo, a lua é uma grande pedra. Relacionamos, portanto, Pedro-lua-pedra; 2) a expressão corporal do personagem: em posição de ter arremessado esta sua *cabeça-lua* ele poderia, na verdade, estar arremessando uma das diversas pedras arredondadas que estão por perto enquanto imagina – “com a cabeça na lua” – que sua cabeça *é* a lua.

A atmosfera surreal da imagem e a expressão “cabeça na lua” dirigem-nos para o imaginário de Pedro. Nesta hipótese o que a cena nos mostra é a paisagem mental do personagem, indicada na imagem verbal, concretizada em imagem visual. Podemos entender a cena que abre a história como síntese antecipatória do jogo terra/céu, concreto/imaginado. Percebemos, neste exemplo, o Texto Potencial revelado na ressonância metafórica amplificada pelo exercício de leitura da interanimação

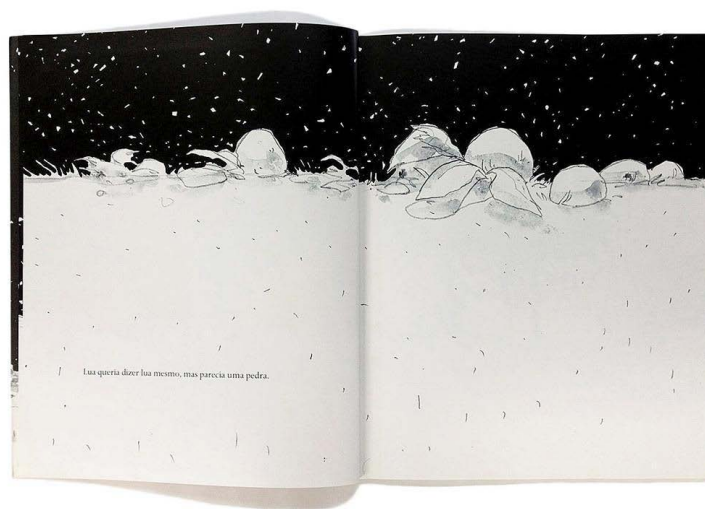


---

entre os códigos tecidos na escritura<sup>12</sup> (BARTHES, 2004) do texto. O ir-e-vir da leitura entre os códigos refaz os caminhos invisíveis dos laços de aproximação previstos na interanimação das linguagens. Em meio a esta movimentação emerge o Texto Potencial, aqui revelado, em parte, nas analogias metafóricas associadas ainda à performance do corpo-leitor que desenha com olhar o movimento sugerido pela imagem; à performance oral que concretiza a transfiguração do menino Pedro em pedra. Dissemos que o Texto Potencial revela-se em parte pois guarda o espaço do imprevisto para o encontro entre corpos (corpo-texto e corpo-leitor). Esta face oculta do texto imaterial guarda o potencial do fenômeno da identificação que nos fere: o Punctum<sup>13</sup>, segundo nos propõe Roland Barthes (BARTHES, 1984).

Viramos a página, e a atmosfera de mistério se mantém: o verbal foca a lua, a imagem mostra muito do chão e pouco do céu. Confirma-se no verbal a analogia lua-pedra, adiantada na interanimação palavra-imagem da dupla anterior.

Figura 6: Página dupla 4-5 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 4-5.

Viramos a página e altera-se a dinâmica verbal/visual em sua organização gráfica: o verbal, concentrado na página esquerda, totalmente branca, comenta a imagem da página direita. Vemos, deste modo, a interferência do projeto gráfico na narrativa: é sugerida uma mudança de ritmo em nossa leitura com a página bran-

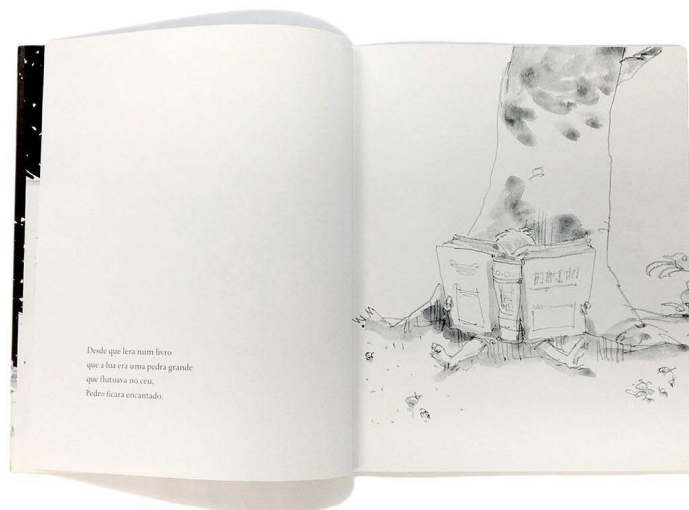
---

12 BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

13 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ca oferecendo uma pausa visual e percebemos um momento de suspensão do fio principal que nos conduz pela história.

Figura 7: Página dupla 6-7 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 6-7.

O verbal emprega a palavra *encantado*, a imagem mostra o momento do encantamento, que acontece durante a leitura de um livro, conforme indicação dos dois códigos. A imagem vai um pouco além e faz desta leitura uma entrada física do menino no livro, este *lugar de encantamento*. A metalinguagem revela-se, por meio da intersecção palavra-imagem-design, no “quadro dentro do quadro”.

Por ocasião da publicação da primeira edição, Odilon Moraes contava que a escolha do formato do livro, maior em sua primeira versão, fora motivada por esta ilustração:

O formato [...] foi decidido após a apresentação de duas opções: um boneco de dimensão menor e outro maior. O segundo foi escolhido por remeter a uma imagem interna do livro, em que o personagem, Pedro, quando criança, folheia um livro bem grande para o seu tamanho (OLIVEIRA, 2008, p. 55).

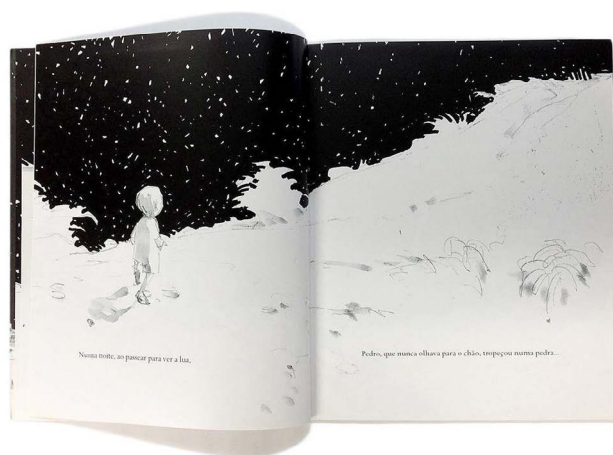
Esta passagem, com a única alteração feita nas ilustrações do livro desde sua primeira publicação – o fundo da imagem, antes branco, agora negro e repleto de estrelas – nos oferece um exemplo interessante para comentar as alterações perceptivas provocadas pela obra em função das mudanças em sua dimensão e, mais interessante, vislumbrar as motivações de cada uma dessas escolhas. Na segunda

edição, atualmente em circulação, temos um livro em formato menor – um retorno ao formato original do diário do autor, onde nasceu *Pedro e Lua* – o que pode nos remeter a uma situação de leitura mais íntima, com o livro aconchegado entre as mãos. Diante deste momento único que é mergulhar em um livro podemos entender que a solidão durante o ritual pode ser não somente interessante como necessária para algumas leituras. A “entrada” no livro, mostrada de modo aparentemente mais literal na descrição da cena em que o enorme livro praticamente engole o corpo de Pedro é então colocada em nova perspectiva pelo formato menor do objeto: cria-se aí uma tensão entre o livro que vemos desenhado na página e o que temos em nossas mãos. Estamos vendo, afinal, o menino com um enorme livro ou vemos aquilo que Pedro sente, o livro que lhe parece enorme – maior do que sua individualidade – diante da preciosidade e relevância de suas descobertas?

Temos nesta dupla, portanto, todo um contexto ecológico em mente, um sistema orgânico, costurado no encadeamento da sequência inicial em arremate provisório, em preparação para um novo banho de luar. Desenha-se a estrutura do ecossistema à medida em que são reveladas as retomadas e reatualizações propostas na inter-relação das três linguagens articuladas entre todos os planos da narrativa.

Viramos a página e encontramos o mesmo cenário das páginas iniciais, desta vez, vemos Pedro com a cabeça no lugar – ao menos na imagem...

Figura 8: Página dupla 8-9 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 8-9.

A luz da lua – representada no branco que ilumina a imagem e indicada no registro verbal “Numa noite, ao passear para ver a lua” – cria uma atmosfera algo onírica, que encontra ressonância no comportamento do personagem conforme

descrito no plano verbal: “Pedro, que pouco olhava para o chão, tropeçou numa pedra...” indica que ele, como sempre “tinha a cabeça na lua”. Mas, a segunda parte da frase: “tropeçou numa pedra”, traz o personagem e a cena para o plano concreto.

A diagramação do texto verbal acompanha, na página esquerda, o alinhamento do menino e sua sombra projetada. Desta posição, mais à esquerda, até a continuação da frase, centralizada na página direita, há uma expressiva interrupção de continuidade na linha de caracteres, o que, paradoxalmente, significa não uma interrupção, mas, ao contrário, um prolongamento do passeio para ver a lua... Antes que aconteça o tropeço na pedra.

Com as reticências viramos a página para descobrir o que Pedro descobriu, e notamos, pela segunda vez, a inserção de uma página branca à esquerda. Novamente a divisão verbal/visual marcada na montagem (projeto gráfico/design).

Figura 9: Página dupla 10-11 de Moraes (2017)

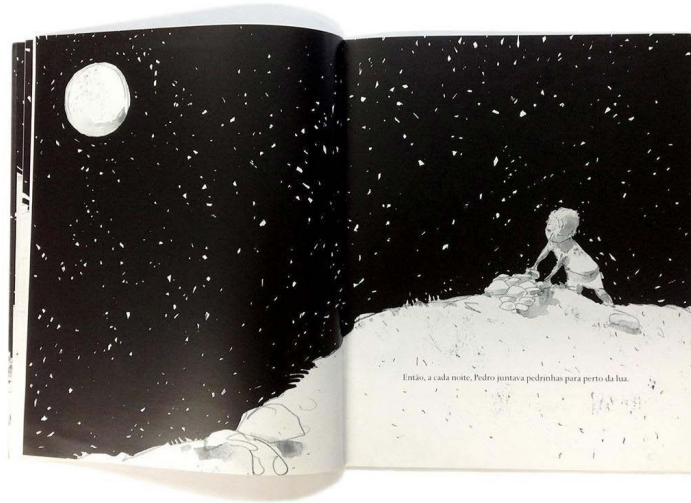


Fonte: MORAES, 2017, p. 10-11.

A repetição deste recurso chama nossa atenção. Notamos que há um ritmo visual proposto pela montagem e parece-nos, até este ponto de nossa leitura, que as páginas brancas à esquerda emolduram a narração verbal do que se passa dentro da cabeça de Pedro. Temos aqui dois pontos de vista: a imagem na página direita mostra o exterior, a ação desempenhada por Pedro; o verbal conta algo que passa em seu interior. Percebemos, portanto, a força semântica do design atuando sobre nossa percepção da narrativa.

Viramos a página e, num primeiro momento, vemos ações espelhadas, no plano verbal e na imagem, mas nosso olhar faz um movimento de vai e volta entre a lua (no extremo esquerdo, superior da página dupla) e a ação de Pedro.

Figura 10: Página dupla 12-13 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 12-13.

Nesta movimentação do olhar pela imagem confirma-se a contradição entre a palavra *perto* e a distância entre a lua e o personagem. Vemos, mais uma vez, a interanimação concretizada em performance no instante em que o olhar percorre o caminho previsto na composição da imagem.

Ao virarmos a página, vemos uma noite como as demais.

Figura 11: Página dupla 14-15 de Moraes (2017)



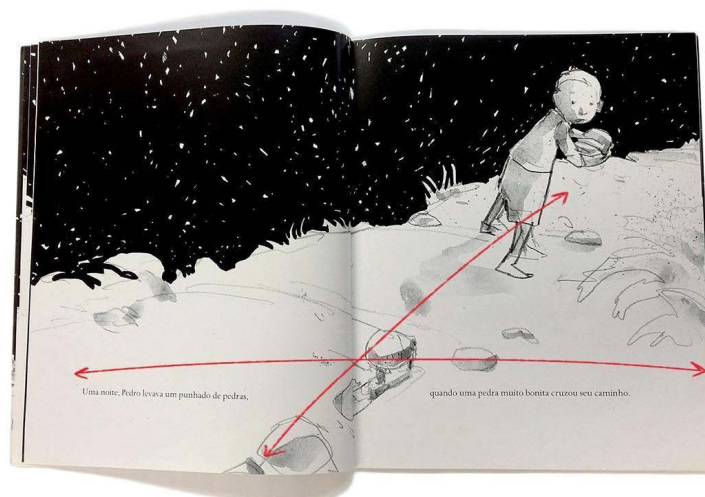
Fonte: MORAES, 2017, p. 14-15.

Após uma rápida apreensão geral da página, instantes durante os quais o olhar se comporta de modo imprevisível, pode acontecer a leitura completa das informações verbais na dupla (fluxo natural da leitura que deseja seguir a frase interrompi-

da) para em seguida evidenciar-se o desenho estrutural da página e seus vetores. As forças desenhadas na relação entre os elementos da composição sugerem caminhos a nossa leitura investigativa e retomamos o início da frase verbal na página esquerda que leva nosso olhar até a pedra (ou bicho?), então seguimos na diagonal diretamente para Pedro e, guiadas pela direção do olhar do personagem, percorremos o mesmo caminho de volta até a pedra, para seguir o texto verbal da página direita.

Toda esta movimentação do olhar é ainda muito rápida e acontece a partir da percepção – que pode ser inconsciente – da composição entrecruzada em forma de X, criada na soma da diagramação do texto verbal e da forte diagonal criada na imagem (sequência de pedras, sombra e Pedro).

Figura 12: Página dupla 14-15 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 14-15.

No texto verbal à direita lemos: “quando uma pedra bonita cruzou seu caminho”. Voltamos à pedra, intrigadas pelo verbo *cruzar*, pois sabemos que pedras são inanimadas, e verificamos que esta pedra misteriosa literalmente cruza o caminho de Pedro, mas não ao passar a sua frente. Este *cruzar* se dá em três planos: 1) a pedra, inscrita na diagonal ascendente, cruza a junção entre as páginas esquerda e direita; 2) a mesma pedra, cruza a linha virtual que liga a frase verbal nas duas páginas; 3) a pedra cruza o caminho de Pedro de modo figurado, na analogia cruzar /encontrar, embutida na expressão “cruzou seu caminho”.

Seguimos o caminho da narração até a próxima dupla, e nossa hipótese sobre a montagem página branca com texto verbal/página ilustrada confirma-se até este

ponto da leitura. Na página esquerda, lemos o que Pedro descobriu e nós confirmamos: a pedra era um bicho.

Figura 13: Página dupla 16-17 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 16-17.

Descobrimos, na analogia que Pedro faz entre o casco da tartaruga e a lua, a razão do nome escolhido para o animal. Na imagem, vemos Pedro e Lua em seu encontro silencioso. Como na capa do livro vemos os dois contra o céu noturno estrelado, no primeiro caso representados verbalmente, aqui representados visualmente.

Viramos a página e seguimos, por duplas consecutivas, palavras e imagens em relação complementar; nos dois espaços de representação, a relação lua-Lua trabalhada no plano verbal e na imagem.

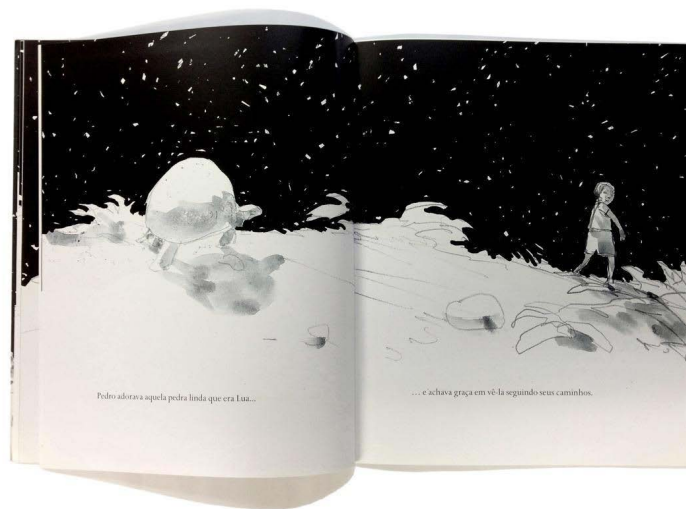
Na dupla a seguir vemos a lua no céu, à esquerda. Ao virar a página vemos Lua, também à esquerda, o casco em forma de lua quase todo projetado contra o céu escuro, e a relação se faz imediata. Percebemos, nesta sequência, de forma muito evidente, a costura da narrativa nos ecos de Lua e lua, nos planos da palavra e da imagem.

Figura 14: Página dupla 18-19 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 18-19.

Figura 15: Página dupla 20-21 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 20-21.

Como Lua, seguimos também os caminhos de Pedro, que chama, com seu gesto, a ela e a nós. Vamos com ele em direção à próxima página.

Nesta dupla logo vemos Pedro e Lua, à direita, estáticos.



Figura 16: Página dupla 22-23 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 22-23.

É bem perceptível, na imagem, o crescimento de Pedro, indicado no texto verbal à esquerda: “E assim foram crescendo”. O crescimento de Lua no plano visual é indicado no aumento do monte de pedras que ela, a pedra maior, coroa. Nesta página dupla o recurso do afastamento entre as palavras na diagramação, já utilizado anteriormente, é exacerbado em função da intenção de comunicar uma longa passagem de tempo, reforçada no prolongamento da narração verbal expressa no emprego do tempo verbal gerúndio, evidência de um *em acontecendo* que distende a percepção do tempo narrativo e liga o passado ao presente.

Ao longo das páginas duplas esta passagem do tempo faz-se perceptível também, seja por sua representação ou pela luz que projeta, na marcante recorrência da lua cheia. Percebemos, portanto, no crescimento dos personagens e na recorrência da lua cheia indícios de que a narrativa não se desenrola num curto período de tempo.

Esta página, mais do que qualquer outra, fala da passagem do tempo e assinala o estreito vínculo entre Pedro e Lua. A palavra “juntos” localizada abaixo da representação visual dos personagens que estão lado a lado funciona como um grifo. Sublinha a imagem.

Na dupla seguinte, Pedro e Lua aparecem separados nos planos visual e verbal. Cada qual de um lado da página dupla, aproximam-se nas reticências mútuas. O sinal gráfico garante a ligação entre Pedro e Lua. Há, portanto, uma distância espacial, física, mas não há quebra do vínculo afirmado na dupla anterior. E continuam crescendo. Pedro cresce e aproxima-se da lua. Lua cresce tanto que quase escapa ao nosso olhar na imagem sangrada que corta parte de seu casco.

Figura 17: Página dupla 24-25 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 24-25.

Esta separação de Pedro e Lua ganha outros significados quando viramos a página.

Figura 18: Página dupla 26-27 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 26-27.

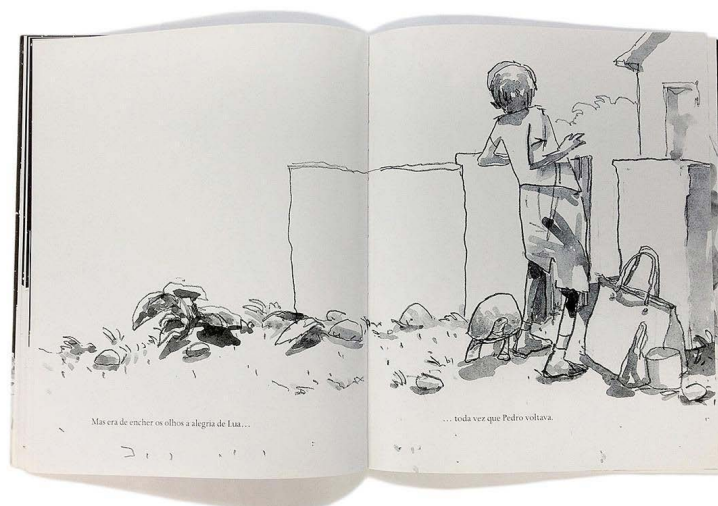
Mais uma vez, a página branca à esquerda: também a posição de Pedro (imagem e palavra) na página anterior. No movimento de virada da página, o plano branco sobrepõe-se à imagem e ao nome de Pedro, e emerge da página branca o sentido de ausência. Na página direita, a imagem silencia. Nada acontece – que se possa ver.

Novamente aqui a interanimação inscrita aguarda a performance do corpo-lei-

tor, há um convite a movimentar (“pra-lá-e-pra-cá”) a página que revela o mostra/ esconde na imagem, eco visual que revela a metáfora construída a partir dos filamentos palavra-imagem-design.

Com a virada de página, vemos Pedro e Lua, pela primeira vez, em outro cenário. Estamos agora num mundo concreto, não aquele banhado à luz irreal do luar.

Figura 19: Página dupla 28-29 de Moraes (2017)



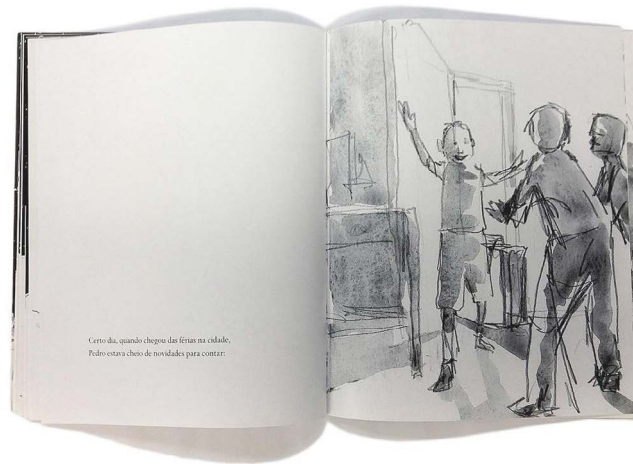
Fonte: MORAES, 2017, p. 28-29.

Lua, aqui, não equivale à lua. É um bicho de estimação, feliz com a presença de seu humano preferido, conforme indicam o texto verbal e a imagem.

Viramos a página e Lua não está. Nem na imagem, nem no plano verbal.

À esquerda a página branca marca com maior ênfase o intervalo temporal indeterminado entre esta chegada de Pedro à casa e a anterior, na associação do elemento visual ao texto “Certo dia, quando chegou das férias na cidade”. Podemos notar a esta altura os diversos significados que uma página branca poderá assumir ao longo de uma narrativa, trata-se posição sempre mutável em função do contexto.

Figura 20: Página dupla 30-31 de Moraes (2017)

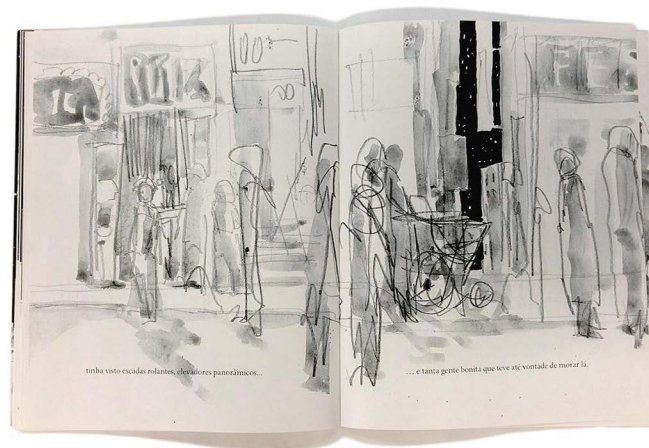


Certo dia, quando cheguei das férias na cidade,  
Pedro estava cheio de novidades para contar.

Fonte: MORAES, 2017, p. 30-31.

A imagem mantém o registro de um mundo que não é o de Pedro e Lua juntos em sua relação com a lua. A pontuação indica o que Pedro vai contar – narrativa dentro da narrativa – e leva-nos à próxima página dupla:

Figura 21: Página dupla 32-33 de Moraes (2017)



tinha visto escadas rolantes, elevadores panorâmicos...

... e tanta gente bonita que teve até vontade de morar lá.

Fonte: MORAES, 2017, p. 32-33.

---

[...] “tinha visto escadas rolantes, elevadores panorâmicos...” narra o texto verbal. A imagem mostra vultos, linhas sobrepostas e desenha um retrato impreciso do que é relatado verbalmente sobre situações vividas e coisas vistas. O autor da obra nos conta como surgiu a opção pelo tratamento “inacabado” das ilustrações do livro tão bem representado nos traços rápidos desta página dupla:

Por uma razão intencional de projeto, o próprio rascunho apresentado ao editor foi escolhido para ser a ilustração do livro. O tom intimista do texto, que se desenvolve como um diário, ganha mais força (isso é uma decisão intencional, embora subjetiva) quando os desenhos guardam o caráter de inacabados. O que não era a proposta inicial do livro, ao ser escrito/desenhado, tornou-se intencional quando discutido numa reunião editorial (OLIVEIRA, 2008, p. 55).

Contrapõem-se a precisão da palavra e a difusão da imagem, de modo que se evidencia a oposição relato (descrição apoiada na enumeração precisa do verbal) / memória (imagem mental difusa, sensorial: uma impressão).

Chama a atenção na ilustração uma fresta de céu estrelado, a qual nos remete diretamente ao céu estrelado que já conhecemos das imagens anteriores. É como se, mesmo em meio à euforia da descoberta da vida na cidade, o vínculo com a casa, ou antes, a amizade com Lua, chamasse de volta.

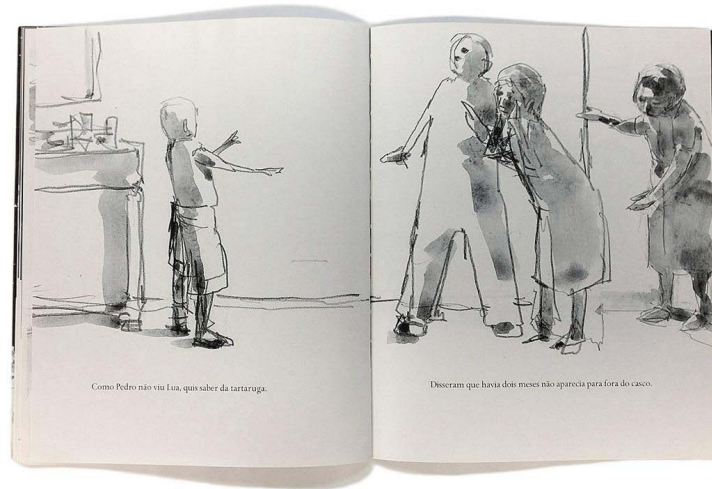
Ao virar da página estamos de volta à casa de Pedro e, antes mesmo de ler as palavras, a intensidade dramática da imagem, indiciada nos gestos corporais de cada um dos personagens mostrados, adianta a tensão que se confirma na mensagem verbal que a acompanha.

A cena cria uma tensão que se sustenta em suspense e nos remete à fala de Barbara Bader (*apud* KIEFER, 1995, p. 6), quando sentimos com intensidade neste momento de nossa leitura o “drama da virada de página”<sup>14</sup>.

---

14 “Um livro ilustrado é texto, ilustrações, todo o design; um item manufaturado e um produto comercial; um documento social, cultural, histórico; e principalmente uma experiência para a criança. Como forma de arte o livro ilustrado se articula na interdependência de imagens e palavras, na disposição simultânea da página dupla, e no drama da virada de página” (BADER *apud* KIEFER, 1995, p. 6, tradução nossa).

Figura 22: Página dupla 34-35 de Moraes (2017)

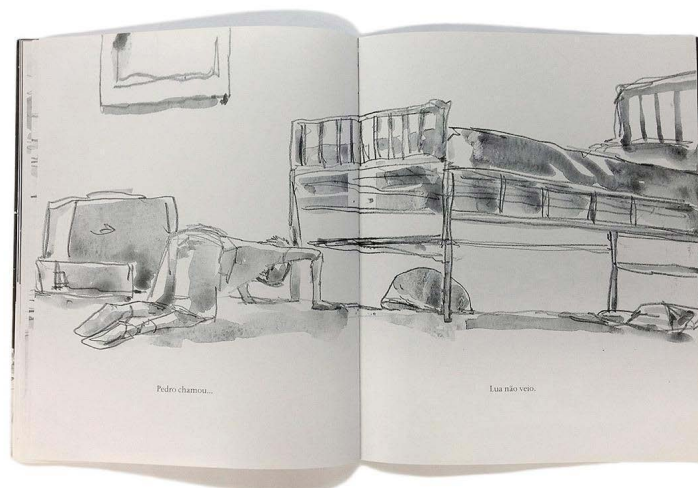


Fonte: MORAES, 2017, p. 34-35.

Este recurso narrativo, característica especial dos livros ilustrados, garante um elemento-surpresa inestimável: Há uma suspensão momentânea do narrar e a retomada pode revelar-se impactante.

Na dupla seguinte a junção das páginas separa, mais uma vez, os amigos. Pedro quer estar junto, procura por Lua e chama.

Figura 23: Página dupla 36-37 de Moraes (2017)



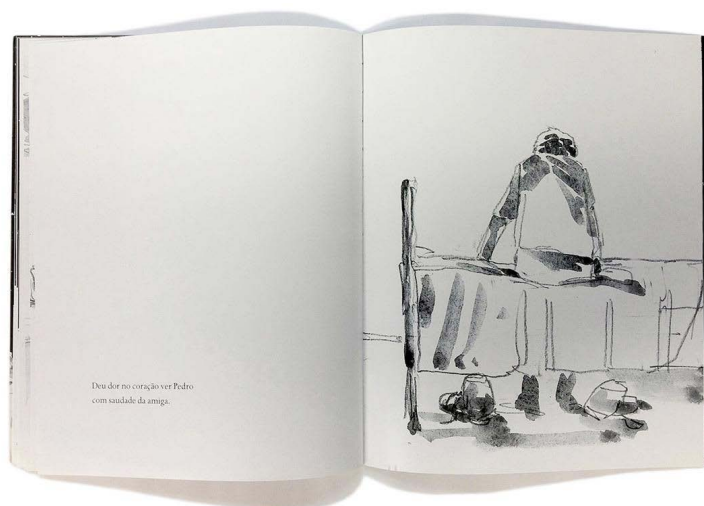
Fonte: MORAES, 2017, p. 36-37.

A imagem mostra o quarto e Lua entocada no casco sob uma cama que imaginamos ser a cama de Pedro. A pontuação do texto verbal é muito significativa e é

reforçada no contraste com o momento anterior de separação espacial dos personagens (Figura 17). No primeiro caso, conforme comentamos, as reticências funcionavam como índice do vínculo que não se rompia. Agora, vemos as reticências apenas do lado de Pedro. O texto verbal, na página direita, não é precedido por reticências. Lemos simplesmente: “Lua não veio”.

Viramos a página carregando a informação verbal “não veio.” que funciona aqui como elemento antecipador, um bom exemplo sobre como se faz a costura entre as partes (cenas, momentos) no livro ilustrado. Pela segunda vez vemos a página branca atuando na construção do sentido de ausência. A palavra saudade, impressa na página ecoa e amplifica-se por todo o branco da página e para muito além.

Figura 24: Página dupla 38-39 de Moraes (2017)

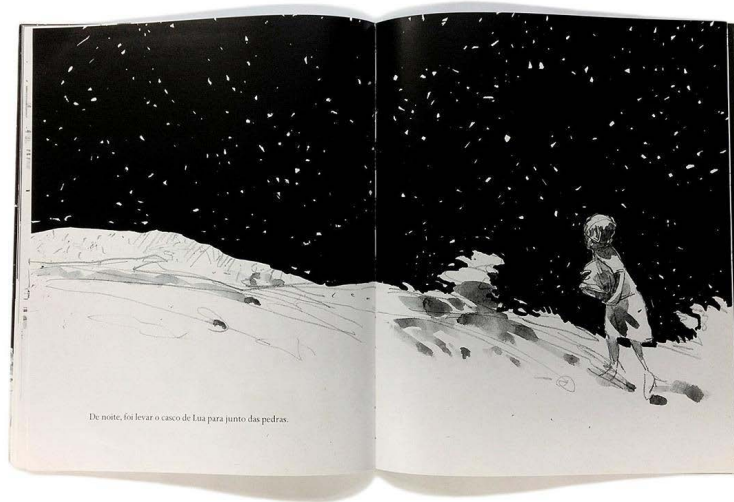


Fonte: MORAES, 2017, p. 38-39.

A imagem à direita também evoca a saudade na expressão corporal do personagem cabisbaixo, de costas; uma imagem silenciosa. Outra vez nada acontece – que seja possível ver.

As páginas seguintes retomam o cenário noturno. A luz do luar derrama-se novamente sobre Pedro, que carrega de Lua apenas o casco, conforme indica o texto verbal. Vemos Pedro próximo à margem direita da dupla, seu corpo orientado à esquerda, como quem volta. Já sabemos que a esquerda é a posição da lua. Pedro leva Lua “para junto das pedras” (verbal) e também em direção à lua, no movimento do olhar, guiado pela diagonal ascendente, em direção de retorno da direita para a esquerda.

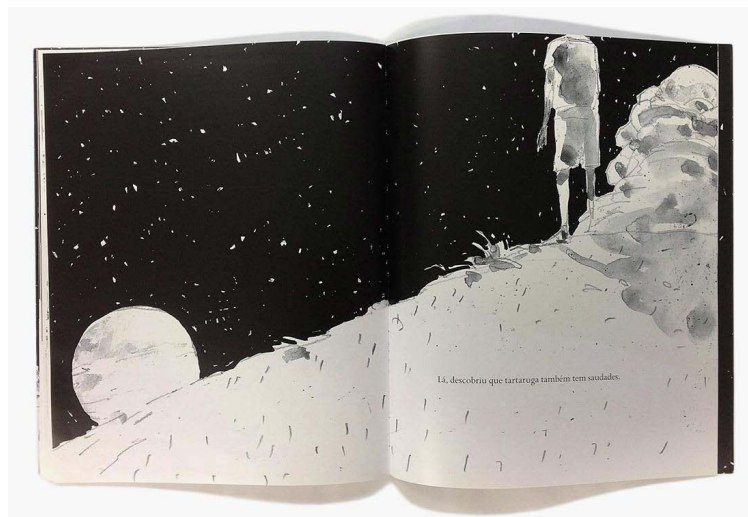
Figura 25: Página dupla 40-41 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 40-41.

Viramos a página e vemos, na página esquerda, somente a lua, baixa, que toca o chão.

Figura 26: Página dupla 42-43 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 42-43.

Esta configuração da imagem nos propõe algumas interpretações: 1) Vemos a lua e nesta posição inferior ela ganha peso – elementos posicionados na metade inferior de uma composição comunicam uma maior sensação de peso –, a imagem evoca desânimo, tristeza; 2) A lua toca a terra. Seria possível alcançá-la e levar Lua

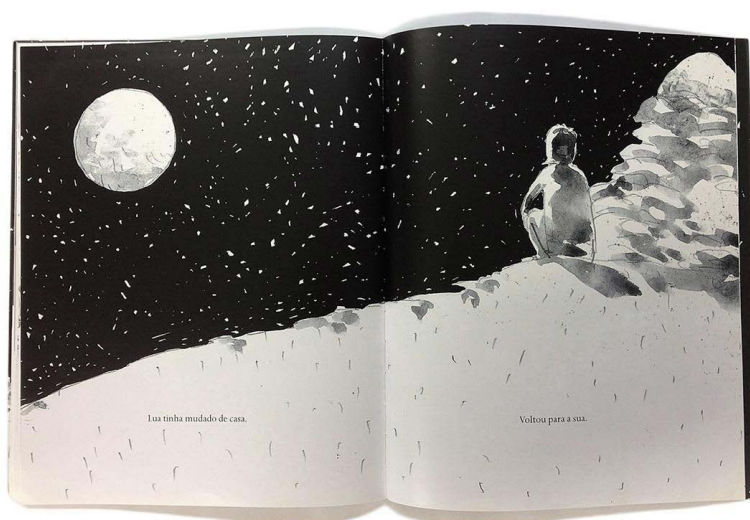


para até a “grande pedra”?; 3) Vemos a cabeça de Pedro, que “está na lua”, só pensa em Lua: esta imagem remete diretamente, por meio do enquadramento, à ilustração inicial de Pedro e sua *cabeça-lua*.

O texto verbal aponta para a descoberta de um sentimento. E a imagem indica que Pedro não fez esta descoberta com a razão. Sua cabeça está fora do quadro.

No momento seguinte da narrativa abre-se o espaço para a ambiguidade na alternância entre página esquerda e direita. Na leitura de imagem e texto verbal na página esquerda entendemos que Lua voltou para casa, foi morar na lua. A relação entre a imagem da lua e a frase “Lua havia mudado” é direta. A lua = casa.

Figura 27: Página dupla 44-45 de Moraes (2017)



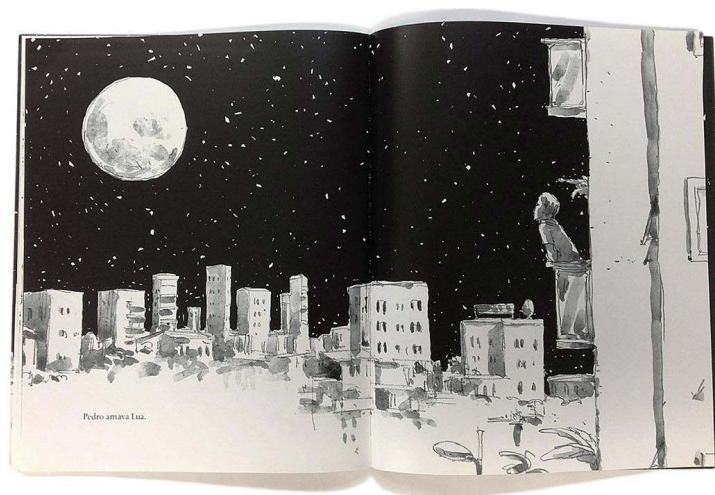
Fonte: MORAES, 2017, p. 44-45.

Já sabemos que Lua parecia uma pedra e Pedro “descobriu que as pedras tinham caído da lua e deviam ter saudade de casa”. Esta descoberta levou Pedro a empilhar as pedras, para que pudessem chegar mais perto de casa. Na página direita, vemos Pedro sentado ao lado do monte de pedras, o casco de Lua está lá, sobre as pedras. Lemos o texto verbal “Voltou para a sua”. Desta contraposição entre as páginas, emerge uma ruptura entre Lua e seu casco, que parecia uma pedra: Lua foi para a lua / Seu casco é pedra.

Viramos a página e a cena indica que Pedro também mudou de casa. Pedro pode estar com Lua em qualquer lugar. A identificação Lua-lua, construída ao longo de toda a narrativa, se completa no caminho percorrido por nosso olhar. Há vetores ligando o olhar de Pedro à imagem da lua; a lua ao texto verbal “Pedro amava Lua”; o texto verbal de volta à figura de Pedro. Os vetores formam uma ligação triangular

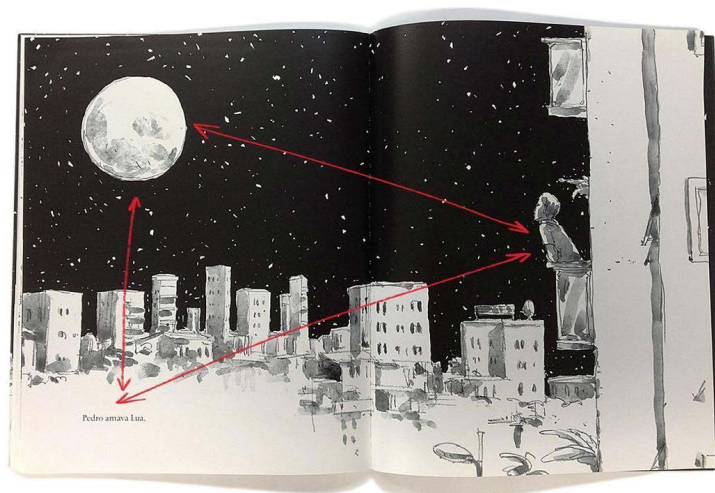
entre estes três principais elementos na página dupla, estando Pedro numa posição equidistante dos outros dois elementos. A composição triangular alinhada em relação a uma das margens laterais do quadro confere equilíbrio e estabilidade à imagem.

Figura 28: Página dupla 46-47 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 46-47.

Figura 29: Página dupla 46-47 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 46-47.

A última página é como um instantâneo, uma lembrança gravada em Pedro. Gravada em nós. Remete ao início da narrativa em movimento circular de retomada do ciclo vida-morte-vida. Este movimento se concretiza na medida em que lemos a interanimação inscrita na posição da tartaruga (mesma posição da lua em todas

as cenas em que aparece com uma única exceção: quando a lua toca a terra); na retomada do mote “parecia uma pedra” e no tempo narrativo que se distende para além do que parecia ser o ponto final da história, após a última virada de página.

Figura 30: Página 48 de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, p. 48.

As informações técnicas do livro foram cuidadosamente diagramadas e inseridas no contexto das guardas e capa de modo que se transformam também em imagem, pontos brancos sobre um céu negro: estrelas.

Figura 31: Página de créditos (segunda guarda) de Moraes (2017)



Fonte: MORAES, 2017, página de créditos (segunda guarda).

---

*Pedro e Lua* surpreende nossa leitura em delicadas metáforas construídas nas relações palavra-imagem-design. Odilon Moraes, autor do projeto em todas as suas faces, revela-se um fazedor de livros habilidoso na costura narrativa por meio de ecos entre palavra e imagem: Pedro-pedra-lua-Lua. O projeto gráfico interfere na narrativa de forma mais evidenciada por meio das inserções de páginas brancas que, à luz do contexto de palavras e imagens, produzem significados variados. A dualidade claro/escuro reforça as inúmeras relações duais: Pedro-pedra; Lua-lua; Lua-pedra; lua-pedra; *Pedro e Lua*.

A verificação de uma aplicação proveitosa da metodologia ecológica<sup>15</sup> para a leitura desta obra revela-se, principalmente, na possibilidade de reconhecer o modo como as páginas duplas sustentam-se como unidades autônomas em suas relações internas palavra-imagem-design ao mesmo tempo em que se relacionam umas com as outras numa escritura articulada. A partir da observação das relações entre as partes do texto híbrido (por exemplo: as substituições Lua/a lua, por meio do posicionamento das representações visuais na página; a analogia Pedro e Lua do título/Pedro e Lua personagens representados na imagem) evidencia-se o convite à interanimação das linguagens inscrito na trama da escritura, chamando o corpo-leitor a desempenhar mental e fisicamente sua performance para revelar o Texto Potencial da obra.

---

15 LEWIS, David. *Reading contemporary picturebooks: picturing text*. Oxon: Routledge, 2001.

---

## Referências

- ABREU, Aline. *O Texto Potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design*. Dissertação de Mestrado defendida em 2013 na PUC, São Paulo.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- KIEFER, Barbara Z. *The potential of picturebooks: from visual literacy to aesthetic understanding*. New Jersey: Prentice-Hall, 1995.
- LEWIS, David. *Reading contemporary picturebooks: picturing text*. Routledge: Oxon, 2001.
- MORAES, Odilon. *Pedro e Lua*. São Paulo: Jujuba, 2017.

## Sobre a autora

Aline Abreu, escritora e ilustradora, é autora de 10 livros para bebês, crianças e pessoas de qualquer idade. É formada em Artes Visuais pela FAAP/SP com mestrado em Literatura e Crítica Literária pela PUC/SP. A partir da dissertação *O Texto Potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design*, defendida em 2013, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria José Gordo Palo, seus interesses como pesquisadora têm se concentrado, mais especificamente, nas relações ecológicas de palavra-imagem-*design* em livros ilustrados, e em estudos de Psicologia da Percepção. Ministra cursos teóricos e *workshops* sobre a leitura de textos híbridos como os livros ilustrados contemporâneos. Em 2016 recebeu o Prêmio João-de-Barro na categoria livro ilustrado com *Quase Ninguém viu*, publicado em 2019 pela Jujuba Editora. Em 2020 recebeu o Troféu Monteiro Lobato conferido pela Revista *Crescer*.  
[www.alineabreu.com.br](http://www.alineabreu.com.br) @alineabreu.arte

---

# Narrativas de imagem na construção da identidade brasileira

**Graça Lima**

O livro infantil é composto do enlace entre o visual e o verbal. A narrativa da imagem complementa a da palavra e juntas abrem um universo de possibilidades poéticas para o jovem leitor. Através do olhar, percebemos o infinito mundo das formas, das cores e dos códigos visuais que, combinados de maneiras diversas, geram a possibilidade de reformulação do que já foi visto ou a criação de novos sistemas. Tanto o produtor como o leitor podem se apropriar das imagens para expressar o mundo. Palavra ou forma, verbo ou cor, o signo codifica o mundo em suas linguagens. Importa articulá-las.

Dominando o maior número possível de códigos, o cidadão pode interferir ativamente na rede de significação cultural, tanto como receptor quanto como produtor. Na escola ou na sociedade, o processamento de relações que se dá no nível da produção também pode ocorrer no nível da recepção. Para Félix Guattari (1993, p. 74), os bens simbólicos produzidos pelo homem em sociedade e codificados em diversas formas mantêm uma relação estreita entre si e se expressam no que se convencionou chamar semiose cultural, rede ampla de significações. Imagens, sons, gestos, cores, expressões corporais tornam-se signos abertos à decodificação. Sendo assim, podemos entender que a recepção desses bens simbólicos pode ser vista como leitura, na medida em que todo recorte na rede de significações é considerado um texto. Podemos, então, ler o traçado de uma cidade, a moda, o corpo humano em suas posturas, um filme, um livro. Imagem e escrita não estão em campos opostos e excludentes; são códigos que se encontram em constante interação.

Ao longo da história do livro infantil no Brasil, tivemos momentos de forte presença de modelos educacionais conduzindo a formação do imaginário na direção de uma identidade nacional. As imagens representando nossas paisagens e nossos hábitos culturais, de forte apelo e impacto visual, e que fazem parte, em grande maioria, do acervo da Editora Melhoramentos foram sem dúvida responsáveis por alimentar o imaginário de milhares de leitores.

---

Até o início do século XX, os poucos livros de literatura infantil, no Brasil, eram estrangeiros e, em sua maioria, ilustrados em preto e branco. Os textos escritos em português eram impressos na França e em Portugal por iniciativa das pioneiras editoras Francisco Alves e Garnier. O horizonte não se mostrava muito favorável às empresas nacionais, que eram bem poucas devido às dificuldades naturais de importação de máquinas e do seu alto preço.

A proclamação da República acelerou o desenvolvimento do mercado editorial. A escola pública no estado de São Paulo, impulsionada pelos lucros da lavoura de café e pelas ideias republicanas, expandiu-se, criando novos parâmetros para a educação. Em 1894, foi inaugurada a Escola Normal Caetano de Campo para coordenar as inovações. Nesse estabelecimento, formaram-se muitos dos profissionais que iriam conduzir o processo de renovação didática, ocupando cargos da administração pública ou tornando-se autores de livros didáticos, como foi o caso de Arnaldo Barreto e Lourenço Filho, coordenadores da série *Biblioteca Infantil* da Editora Melhoramentos.

O novo processo de aprendizagem era o “método intuitivo”, baseado nas ideias de Pestalozzi e Froebel, dando ênfase à intuição e à observação dos elementos do mundo em interação com o aluno e considerando a educação dos sentidos como a base fundamental do processo de educação escolar. O método intuitivo privilegiava a aprendizagem através da ilustração e do desenho e, assim, a imagem tornou-se tão importante quanto o texto. Os avanços das técnicas de impressão e de fabricação do papel, em curso desde a segunda metade do século XIX, baratearam o custo do material didático, possibilitando o uso da imagem como importante recurso pedagógico.

Em 1915, a Editora Weiszflog, hoje Melhoramentos, lançou o primeiro livro infantil totalmente produzido no Brasil, uma adaptação de *O Patinho Feio*, de Andersen, ilustrado por Franta Richter, primeiro título da coleção “Biblioteca Infantil Melhoramentos”, idealizada pelo educador paulista Arnaldo de Oliveira Barreto. A coleção fez sucesso e mudou o perfil da editora, que era líder do mercado de livros comerciais, folhinhas e estampas religiosas e material escolar.

Com o falecimento do Professor Arnaldo Barreto, em 1926, o Professor Manoel Bergström Lourenço Filho é convidado pela editora para dar sequência à edição das obras da coleção e inicia o trabalho revisando os títulos, para torná-los mais adequados às crianças da época. A produção de livros de literatura infanto-juvenil estava em sintonia com a produção didática e com o projeto de incentivo à leitura extensiva na escola.

---

A editora contratará os melhores profissionais do mercado para desenvolver seus materiais. Ilustradores de grande expressão como Belmonte, Carlos Estevão Souza, Cida Rodrigues, Cid Walsh Rodrigues, Ernesto Klasing, Estúdio Dorca, Fernando Dias Silva, Francisco Acquarone, Francisco Parlagrecco, Franco Cenni, Gioconda Campos, Hilda Carioba, Hilde Weber, J. G. Villin, Nico Rosso, Oswaldo Storni, Percy Lau, Rita Blumer, Santa Rosa e Walter Dittrich passaram pela editora.

Entre esses grandes artistas, destaca-se o trabalho pioneiro de Franta Richter, nascido em 1872, na Tchecoslováquia, radicado no Brasil a partir de 1914. Era também conhecido como Franz Richter ou Francisco Richter (veja-se a figura 1). Não há registros formais acerca de sua formação, embora seu trabalho evidencie uma sólida instrução artística vinculada à tradição ocidental. Dedicou-se prioritariamente às artes gráficas durante os quase 30 anos em que residiu em São Paulo. Ilustrou quase 100 livros de literatura infantil, além de materiais didáticos para utilização em sala de aula, como os quadros para ensino de linguagem de Arnaldo Oliveira Barreto, lançados em 1915 e editados até 1955. Os desenhos de Richter, ao estilo dos clássicos ilustradores europeus do período, chamado *Golden Age of Illustration*, foram um marco memorável em seu trabalho por gerações de leitores. A escritora Ana Maria Machado foi uma dessas leitoras e faz o seguinte depoimento em referência ao universo de encantamento dos livros de contos de fadas:

Os primeiros livros infantis que conheci também faziam parte desse universo. Havia uma coleção deles que me parecia um tesouro, com pequenas e encantadoras ilustrações coloridas ou a bico de pena, de Franta Richter, pintor tcheco radicado em São Paulo. Eram bem pequeninos, num tamanho bom para serem folheados por mãos miúdas. Muito mais tarde fui descobrir que eram parte da Biblioteca Infantil organizada em 1915 por Arnaldo de Oliveira Barreto para a editora que depois se chamaria Melhoramentos, mas na ocasião ainda era Weizflog Irmãos. Eu tinha paixão por essas histórias. Nunca vou esquecer da imagem da clareira na floresta em que os anõezinhos montavam guarda ao caixão da Branca de Neve. Ou da belíssima garça branca que dominava o primeiro plano da paisagem com que se abria *O Patinho Feio* (MACHADO, 2010, p. 7-8).



Figuras 1 e 2: Ilustrações de Franta Richter para miolo e capa da série *Biblioteca Infantil*. Primeiro título publicado em 1915, *O Patinho Feio*.



Fonte: Acervo Editora Melhoramentos.

Os livros editados de 1915 a 1925 eram bem parecidos com exemplares de contos populares europeus baseados no modelo de livros de sucesso da inglesa Beatrix Potter, cujo exemplo de ilustrações pode ser visto na Figura 2.

Figura 3: Exemplos de livros com ilustrações de Beatrix Potter.



Fonte: Acervo da autora.

Tais livros inovaram a leitura pelo aspecto gráfico, muito diferente dos utilizados em livros escolares. Apresentavam formato 13cm x 17cm, menor do que o convencional; a mancha gráfica era emoldurada por arabescos delicados, atribuindo frescor e graça ao estilo da estética *art-nouveau*. A tipografia escolhida possuía boa legibilidade e era utilizada num corpo maior que o habitual. Todo o design deste objeto-livro transmite a delicadeza do conteúdo precioso ali guardado. Tudo escolhido com cuidado, desde o fino papel do miolo, o mesmo utilizado em bíblias, assim como o douramento de suas bordas. Esse precioso miolo, com “alma dourada”<sup>16</sup>, acabamento em costura e encadernação com capa dura trazia ilustrações em estilo clássico.

A série fez história e incentivou a literatura infantil no país. Inicialmente, os livros eram voltados para a classe média e uma classe popular em expansão surgida com o processo de urbanização e estratificação do país. O aspecto refinado dos livros foi responsável por boa parte do sucesso da coleção, mas em sua segunda fase, quando Lourenço Filho faz a revisão dos títulos, os livros passam a ser editados em preto e branco, com papel comum e capa brochura, medida para baixar custos e atingir uma parcela maior de leitores.

Com as reformas na área educacional, a literatura infantil, cada vez mais ilustrada, entrelaçada com a escola e muitas vezes indicada como leitura suplementar, continuou a explorar e a desenvolver tendências editoriais como contos populares, tradução e adaptação de obras estrangeiras, poesia edificante e contos morais. Nesse

<sup>16</sup> Alma do livro é o nome que se dá ao tintamento das bordas do conjunto do miolo de um livro.

---

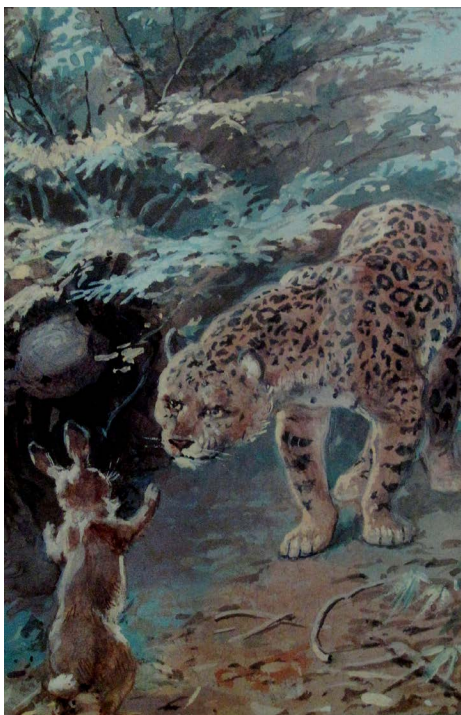
período da história brasileira, em que a sociedade vivia o final do Império e início da República, a educação estava atrelada a um projeto de modernização, objetivando a valorização do homem, como trabalhador e produtor da riqueza nacional, bem como fator de integração nacional. Logo, a educação foi organizada para dar forma ao cidadão republicano, visando homogeneizar a cultura para atender às demandas da sociedade e apresentava, como tarefa maior, atender às exigências do capitalismo e da produção.

O método de Ensino Intuitivo, que orientou a prática de professores na educação de crianças em fases iniciais de escolarização no Brasil, nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX, buscava a educação da criança a partir de novos padrões intelectuais. Os objetos de ensino são recursos auxiliares que devem ser disponibilizados pela escola para favorecer a atividade do aluno. Eles deixam de ser condição para a aquisição do conhecimento e transformam-se em meios para fomentar experiências de aprendizagem. Justifica-se, dessa maneira, a necessidade de laboratórios, oficinas, salas-ambiente, museus, bibliotecas, hortas, jardins, auditórios e quadras de esportes, ou seja, a diversificação de espaços e materiais para a prática de múltiplas atividades de observação e experimentação do meio, incluindo jogos, brincadeiras e dramatizações (VALDEMARIN, 2009).

As atividades de leitura e de escrita na escola primária são ensinadas simultaneamente. A leitura oral e coletiva tinha lugar de destaque na sala de aula. Os livros de literatura, além das cartilhas, estiveram na consolidação da ideologia republicana. Desse modo, várias gerações leram, escreveram, decoraram e recitaram não só textos como as *Fábulas* de Esopo e de La Fontaine, mas também textos que construíam a ideia de pátria moderna e civilizada, livros que veiculavam conteúdos morais e cívicos e que privilegiavam o método intuitivo. Tal tendência se conservava vigorosa até a década de 1930, sendo que vários livros, *best-sellers* didáticos, sobreviveriam até os anos de 1960. Franta Richter foi o ilustrador da grande maioria das imagens realizadas para esses contos. As ilustrações produzidas em aquarela e têmpera surpreendem pela composição narrativa e levam o leitor a presenciar, através da imagem, o momento mágico da história. Em cada visualidade há um apelo aos sentidos: texturas, cheiros, sons, o sombrio e o solar vão tecendo o clima das ilustrações, como exemplificado nas Figuras 3, 4 e 5.

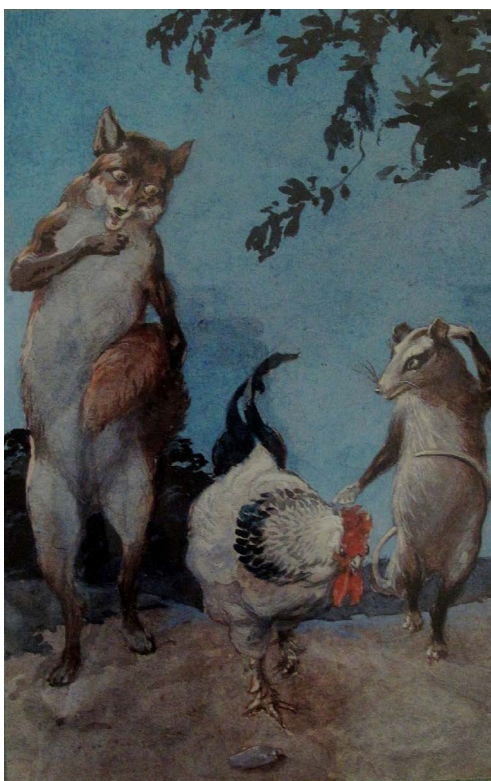
---

Figura 4: Ilustrações de Franta Richter para Fábulas de Esopo.



Fonte: Acervo da Editora Melhoramentos.

Figura 5: Ilustrações de Franta Richter para Fábulas de Esopo.



Fonte: Acervo da Editora Melhoramentos.

Figura 6: Ilustrações de Franta Richter para Fábulas de Esopo



Fonte: Acervo da Editora Melhoramentos.

A transição do século XV para o XVI trouxe com ela uma explosão no conhecimento do mundo. Nesse período promissor, surge a ilustração científica moderna. Exploradores e naturalistas, ao retornarem de suas viagens, registravam, em forma de desenhos, o que haviam encontrado: animais e plantas exóticas transformavam-se em reportagens gráficas num tempo sem a tecnologia da fotografia. O novo mundo e suas descobertas foram partilhados pelos registros em desenhos das viagens dos que ousaram enfrentar mares e florestas.

A herança dos desenhos dos cadernos de viagens, caracterizada por uma técnica pormenorizada, e o caráter de registro histórico narrativo dos pintores que aqui estiveram marcam o mesmo modo clássico da representação de Franta Richter.

---

Seus trabalhos assemelham-se em composição e técnica aos de ilustradores europeus como Richard Doyle, Arthur Rackham e Edmund Dulac, mestres do período conhecido como a época de Ouro da Ilustração na Europa da segunda metade do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX.

Essa tradição, que é anterior ao espaço de tempo mencionado, nos chegou com a vinda da família Real para o Brasil, trazendo o precioso acervo da Real Biblioteca, livros recolhidos pelos monarcas portugueses durante séculos e, com ele, a ilustração produzida além-mar. A ilustração dos livros, assim como todo o modo de pensar e ensinar o fazer das artes, inicia um caminho baseado nos princípios clássicos da academia francesa, plenos de valores culturais europeus. O neoclassicismo introduzido no país precisou ser adaptado às condições locais e muitos materiais e pigmentos foram substituídos para possibilitar a representação pictórica nos trópicos. Os elementos primordiais que compunham o estilo foram substituídos por outros possíveis naquela situação. A catedral foi trocada pela mata, o monumento poderia ser validado por um riacho, a natureza como paisagem gerando uma reflexão sobre a nacionalidade.

Em oposição à vida urbana burguesa e civilizada da metrópole, surgia a exuberância da natureza intocada. A representação de cenas naturais servia didaticamente para falar de valores verdadeiros do trabalho, da piedade ou da família. A paisagem idealizada tornava-se “sublime”.

Seguindo as tendências educacionais do método intuitivo, foram introduzidas novas tecnologias agregadas a materiais auxiliares do ensino, tendo em vista estimular as práticas do ensino ativo. Os álbuns diários individuais e da classe, brinquedos, jogos, calendários, diafilmes, diapositivos, gravuras, aquários, tabuleiros de areia estavam em acordo com o ideário renovador, de estimular a atividade e o interesse da criança e favorecer experiências de aprendizagem.

Nesse contexto, Walther Weizflog, diretor da Companhia Melhoramentos, após visitar países da América do Sul, que vivenciavam um movimento nativista, encaminhou a série “Quadros Murais” com temas variados para serem usados nas escolas. Para este trabalho, contratou o cientista Conrad Gunther, que estudou em pormenores a fauna brasileira, ilustrada magnificamente por Franta Richter (Figuras 7, 8 e 9).

Figura 7: Ilustrações de Franta Richter para os quadros murais de ciências



Fonte: Acervo Editora Melhoramentos.

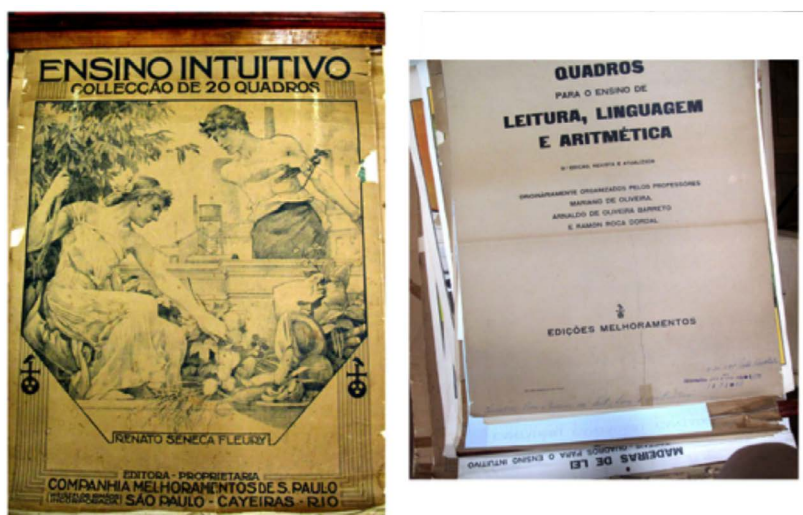
Figuras 8 e 9: Ilustrações de Franta Richter para os quadros murais de ciências



Fonte: Acervo Editora Melhoramentos.

Esses quadros murais, ilustrados na Figura 8, permaneceram nas salas de aula das escolas brasileiras por décadas, alimentando o imaginário infantil. Além dos murais de ciências, havia também os de linguagem, de história, matemática – todos amplamente ilustrados.

Figura 10: Quadros murais que faziam parte do projeto de Ensino Intuitivo.



Fonte: Acervo Editora Melhoramentos.

Em várias situações, as imagens falam por si só.

As ilustrações de Franta Richter para os quadros de ciências seguiam o tipo de representação figurativa cuja finalidade era registrar, traduzir e complementar, por meio da imagem, observações científicas. Há, no entanto, um maneirismo na representação do meio ambiente e nas diferentes espécies, que foge ao frio relato científico. Tudo está em movimento nessa natureza idílica, na qual os animais parecem dialogar, criando uma narrativa imagética rica.

No livro *Lições de Casa, exercícios de imaginação*, Julieta de Godoy Ladeira parte da lembrança causada pelas imagens dos álbuns da Melhoramentos em crianças de diferentes partes do país e convida escritores que compartilharam dessa experiência na infância a criarem textos baseados nessas mesmas imagens. Julieta escreve no texto de introdução do livro:

[...] Muito tempo depois, recordando cenas de infância como toda gente, Osman Lins e eu nos lembramos dos quadros colocados em ca-valetes, nas salas de aula, que as professoras mostravam para descri-ção. Verificamos então que ele – no interior de Pernambuco – e eu – no centro de São Paulo – havíamos aprendido a redigir através do mesmo



---

método, desenvolvendo trabalhos sobre os mesmos quadros.

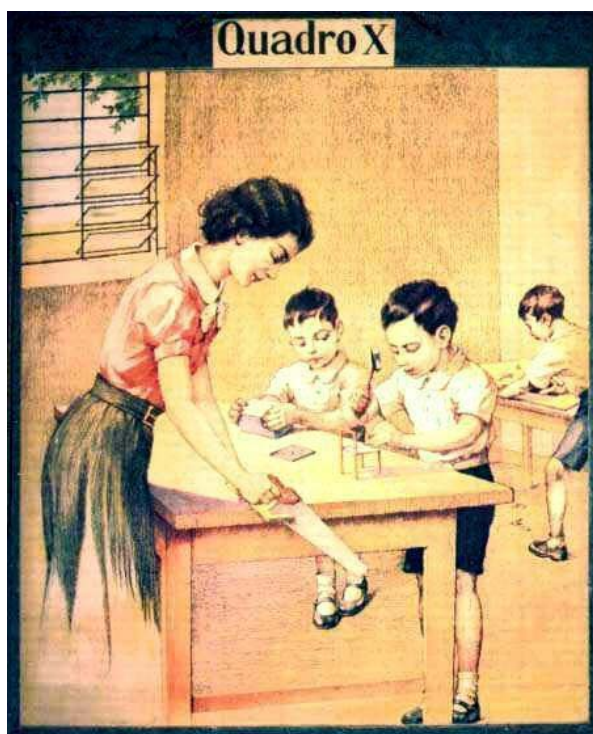
Esses quadros nos atraíam. E mal terminávamos a lição, queríamos saber qual o próximo. Às vezes, passando pelo cavalete, espiávamos. E no recreio ou na volta para a casa já pensávamos no que escrever sobre o desafio seguinte.

Falando com outras pessoas, amigos de diversas idades, e com escritores, soubemos que todos – tendo estudado também em diferentes locais – recordavam os mesmos quadros (LADEIRA, 1979, p. 7-8).

Escritores como Affonso Romano de Sant’Anna, nascido em Minas, José J. Veiga, de Goiás, Antônio Callado, do Rio de Janeiro, e Ricardo Ramos, de Alagoas, criaram seus textos a partir de imagens dos antigos álbuns, cedidos pela Editora Melhoramentos. Essas imagens estruturaram a imaginação para a escrita, estando em toda rede de ensino público no Brasil até os anos de 1960.

Concluindo, faço um relato pessoal, pois estudei com esses quadros murais que me provocavam encantamento. Lembro de querermos ver a página das cobras, para sentir o mesmo medo catártico do lobo no conto da Chapeuzinho. Quantas histórias estimuladas por aquelas imagens... Aprendíamos a diferença das narrativas enquanto nosso imaginário era alimentado por paisagens e situações da vida nacional. Os anos se passaram e, professora formada, chegando entusiasmada para dar aula no estado, procuro pelos álbuns e sou informada que foram banidos das salas no final da década de 1960, porque havia um entendimento, no meio gestor da educação, que imagens inibiam a escrita. Pesquisando o acervo da Melhoramentos para escrever minha tese, encontrei os quadros que estavam sendo digitalizados para fazer um calendário e tomei ciência de onde eram produzidos e por quem. Franta Richter e os ilustradores da Melhoramentos nos deixaram imagens que, tenho certeza, até hoje, causariam encantamento e muitas histórias,. Algumas delas podem ser vistas nas Figuras 10 a 14.

Figura 11: Ilustração de Franta Richter para os álbuns utilizados para o ensino da escrita



Fonte: Acervo Melhoramentos.

Figura 12: Ilustração de Franta Richter para os álbuns utilizados para o ensino da escrita.



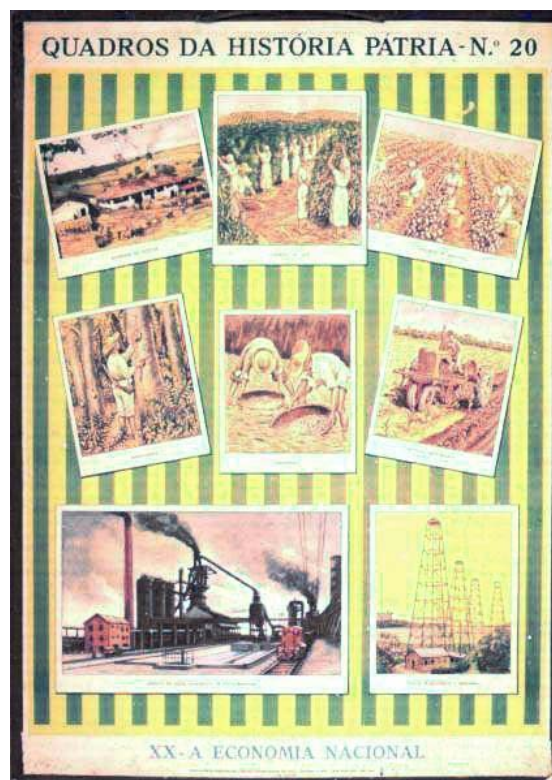
Fonte: Acervo Melhoramentos.

Figura 13: Ilustração de Franta Richter para os álbuns utilizados para o ensino da escrita



Fonte: Acervo Melhoramentos.

Figura 14: Álbum Quadros da História da Pátria



Fonte: Acervo Melhoramentos.

Figura 15: Álbum Quadros da História da Pátria



Fonte: Acervo Melhoramentos.

---

## Referências

- COUTINHO, C. Margarida. *Gráfica, arte e indústria no Brasil: 180 anos de História*. São Paulo: Bandeirantes S.A. Gráfica e Editora, 1991.
- DONATO, Hernâni. *100 Anos da Melhoramentos: 1890/1990*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1990.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- LADEIRA, Julieta de Godoy. *Lições de Casa: exercícios de imaginação*. São Paulo: Novo Norte, 1978.
- LIMA, Maria da Graça. *Companhia Editora Melhoramentos: a construção de uma identidade através da ilustração 1915 /1940*.
- MACHADO, A. M. Apresentação. *Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.
- VALDEMARIN, V. T. *História dos métodos e materiais de ensino: Escola Nova e seus modos de uso*. São Paulo: Cortez, 2009.

## Sobre a autora

Graça Lima é carioca, mestre em Design pela PUC-RJ e Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-UFRJ). Vencedora de prêmios no Brasil e no Exterior, entre eles, quatro Prêmios Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, mais de 50 da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, nove Menções White Ravens – Munique e Estrela de Prata Peter Pan Prize da Suécia. Professora da Escola de Belas Artes da UFRJ.

---

# Representações cartográficas de um Anderswelt em um livro com ilustrações alemão do gênero Fantasy

André Luiz Ming Garcia

Laura Alves do Prado

## INTRODUÇÃO

Figura 1: A trilogia de Buchhaim: uma “tradução” dos dois primeiros volumes da *Autobiografia* do personagem Hildgunst von Mythenmetz, por Walter Moers



Fonte: [zamonien.fandom.com/de/wiki/Buchhaim-Trilogie](https://zamonien.fandom.com/de/wiki/Buchhaim-Trilogie). Acesso em: 19.01.2022.

A presença de mapas como motivo ou mesmo *Leitmotiv* de narrativas de ficção encontra-se bastante disseminada no seio da produção de livros ilustrados/com ilustrações infantis e/ou juvenis<sup>17</sup>. Quer seja mediante a tematização do próprio objeto

---

<sup>17</sup> Para maiores detalhes a respeito da pesquisa hodierna sobre mapas na LIJ, verifique-se Goga e Kümmerling-Meibauer (2017) e, para pesquisa sobre a criação de ilhas ficcionais em textos da LIJ, veja-se Nikolajeva e Taylor (2017).

---

mapa como posse ou criação de algum personagem, quer seja através de alusões metafóricas a esse tipo de registro, a presença do motivo “mapa” na LIJ, via de regra – e por definição –, vem associada a um lugar.

Pode-se tratar de um lugar que se busque, como no caso de um mapa do tesouro ou do tão ansiado encontro com o próprio lugar no mundo de alguém, ou simplesmente de um lugar que se imagine e anseie intensamente que exista e que se possa factualmente visitar. Neste caso, tem-se um lugar que se supõe que o leitor não conheça e que, deste modo, pretende-se representar e mostrar, algo relevante sobretudo quando dito local consiste em parte de um artefato artístico: uma criação ficcional e poética.

Por este mesmo motivo, a representação cartográfica de um espaço integrante de uma narrativa de ficção torna-o mais “concreto” e plausível perante os olhos do leitor-visualizador, de modo a potencializar, por intermédio do recurso da visualidade, a experiência de sua “visitação”, ainda que mediante a fruição de uma narrativa de certo modo híbrida que, por tratar-se de uma tessitura de linguagens poéticas, é pura representação de “realidades” da ordem do possível e do imaginário. Até por isso, ao longo do romance, encontramos pequenas inconsistências ou discrepâncias nas descrições desse novo mundo, “Zamonien”, um *Anderswelt* (literalmente, em português, e explorando a polissemia própria da linguagem em função poética, tanto “outro mundo” quanto um “mundo diferente”) que é ora *descrito* em palavras, ora *mostrado* por meio de registros visuais de natureza cartográfico-poética.

Isto é o que ocorre na obra *Stadt der träumenden Bücher* [“A cidade dos livros sonhadores”], de Walter Moers (2008 [2004]), textualidade verbovisual pertinente ao gênero *Fantasy* (e à “Trilogia de Buchhaim” apresentada na Figura 1) na qual é-nos apresentado esse *Anderswelt*, denominado Zamonien, com extensa documentação cartográfica desse território. Considerando-se o esquema classificatório tripartite basilar (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011) dos tipos principais de livros em que ocorrem narrativas de ficção acompanhadas por ilustrações (livro ilustrado/álbum ou *picture-book*, livro com ilustrações ou *illustrated book* e livro-imagem ou *wordless picture-book*), nota-se que *Stadt der träumenden Bücher* se enquadra, *a priori*, no segundo tipo, uma vez que a narrativa em si independe dos registros visuais para que faça sentido e mantenha sua coesão. Muito provavelmente por este motivo, parte relevante da pesquisa sobre relações palavra-imagem-design nos livros que possuem registros visuais é dedicada aos *picturebooks*. No presente trabalho demonstramos, entretanto, que a função das ilustrações presentes na obra de Moers não apenas

---

corresponde à de decorar de modo superficial aquilo que foi narrado verbalmente, como também auxiliam cabalmente na construção dessa narrativa valendo-se de uma propriedade privilegiada da linguagem visual, qual seja, a de *mostrar*, a qual sofisticada e detalha o processo de construção dos espaços no romance.

O gênero *Fantasy*, no seio do qual situamos a obra de Moers, é considerado a mais jovem e recente manifestação da literatura fantástica<sup>18</sup> (SOLMS, 1994, p. 17). Suas origens remontam, no entanto, a diversas formas de narrativa nas quais a magia e o sobrenatural são predominantes: antigos mitos, sagas, lendas, contos de fadas, assim como a literatura gótica e de horror. Segundo Mendlesohn e James (2009, p. 7-9, tradução nossa):

No entanto, os antigos romances gregos e romanos, os romances medievais e os primeiros textos modernos em verso e prosa usam comumente o que consideramos os tropos da fantasia: transformações mágicas, monstros estranhos, feiticeiros e dragões e a existência de um mundo sobrenatural. A forma mais antiga de ficção escrita que temos do mundo antigo são obras que podemos entender como fantasia que influenciaram muitos escritores de fantasia modernos: histórias sobre deuses e heróis, como a Epopéia de Gilgamesh e as obras de Homero. [...]

A antiga tradição de contos de maravilhas e maravilhas continuou na Idade Média na forma de romance. O mais familiar deles se preocupa com a “questão da Grã-Bretanha”: histórias sobre o rei Arthur e seus cavaleiros.<sup>19</sup>

A partir dessas bases temáticas e tomando elementos narrativos emprestados de diferentes gêneros da literatura fantástica, a *Fantasy* começa a se configurar como

---

18 Sobre os posicionamentos adotados no presente capítulo acerca daquilo a que Durst (2010, p. 22) referiu-se como uma “anarquia terminológica” observada nos estudos sobre a literatura fantástica e nosso entendimento mais amplo, aqui, do termo “fantástico”, ver Prado (2014, p. 29-35).

19 Trecho original: “*Yet the ancient Greek and Roman novel, the medieval romance, and early modern verse and prose texts all commonly use what we consider to be the tropes of fantasy: magical transformations, strange monsters, sorcerers and dragons, and the existence of a supernatural world. The earliest form of written fiction that we have from the ancient world are works that we might understand as fantasy which have influenced many modern fantasy writers: stories about gods and heroes, such as the Epic of Gilgamesh and the works of Homer. [...] The ancient tradition of tales of marvels and wonders continued in the Middle Ages in the form of the romance. The most familiar of these concern themselves with the “Matter of Britain”: stories about King Arthur and his knights*” (MENDLESOHN; JAMES, 2009, p. 7-9).



---

o gênero que hoje conhecemos a partir do início do século XX nos Estados Unidos e, paralelamente, no Reino Unido. Entretanto, com esta afirmação, não pretendemos centralizar a história do gênero *Fantasy* nos países anglófonos. Reconhecemos, aqui, a imensa importância das obras publicadas, por exemplo, durante o Romantismo alemão – como os *Kunstmärchen* [“contos de fadas artísticos ou eruditos”] – para a literatura fantástica. Citamos apenas os Estados Unidos e o Reino Unido como fundamentais para a solidificação desse gênero fantástico específico que é a *Fantasy* devido a autores como Tolkien e Lewis que, embora tenham escritos suas obras “fundadoras” da *Fantasy* no Reino Unido, foram recebidos de maneira muito positiva pelas editoras e pelos leitores norte-americanos.

Na língua portuguesa, ainda há certa confusão ao se lidar com esse tipo de literatura. Fala-se, de fato e comumente, em literatura fantástica ou em romance de fantasia, mas sem que haja uma especificação do gênero *Fantasy*. Por este motivo, optamos por utilizar a terminologia adotada pela crítica literária alemã (PESCH, 2009), que designa como *Fantasy* o gênero literário com o qual se ocupa esta pesquisa. A falta de clareza terminológica e de definições teóricas é, em partes, decorrente do histórico recente desse gênero da literatura fantástica. Soma-se a isso o fato de que a *Fantasy* foi historicamente recepcionada e criticada primeiramente por autores e editores, e não por críticos literários profissionais. Mesmo dentro do departamento de Linguística e Teoria Literária de Oxford, onde Tolkien lecionava, a repercussão após a publicação de *The Hobbit* foi ínfima e, apesar do romance ter esgotado após apenas seis semanas de venda, o autor e sua obra foram praticamente ignorados pelos seus pares (MENDLESOHN; JAMES, 2009, p. 46).

Este é também um indicativo da escassez de pesquisas no campo da *Fantasy* dentro da Teoria Literária. Nota-se que praticamente a totalidade dos artigos, livros e trabalhos que se ocupam com esse gênero literário dedica, de forma consistente, algumas linhas ou até mesmo parágrafos para mencionar a falta de estudos a respeito do gênero. Há trabalhos que dele se ocupam nas esferas culturais norte-americana, inglesa e alemã, por exemplo. São raros, todavia, os trabalhos publicados no Brasil sobre a *Fantasy*, e referências eventualmente encontráveis, em manuais de Teoria Literária, a um gênero literário denominado “fantasia”, no mais das vezes, não parecem remeter exatamente ao mesmo tipo de literatura, em suas especificidades, de que trata o presente capítulo.

Uma possível razão para que não haja interesse pela temática entre os críticos brasileiros é de que a produção literária nesse campo é ainda muito restrita. As obras da *Fantasy* que chegam aos leitores brasileiros são, em sua grande maioria, norte-

---

-americanas traduzidas para o português. Fesler (2007, p. 5) acredita que o motivo principal para essa relativa marginalização do gênero deva-se ao fato de que ele é frequentemente associado à literatura trivial, pois atinge um grande público de leitores ávidos por entretenimento fantástico interativo.

Outros termos chegaram a ser cunhados para designar obras que apresentam leitura acessível e includente de diversas categorias de leitores, como “*Unterhaltungsliteratur*” [“literatura de entretenimento”] e “*Populärliteratur*” [“literatura popular”]. O intuito de tal nomenclatura era o de não atribuir juízo de valor a obras desse gênero, uma vez que uma obra literária não é necessariamente trivial apenas em razão de sua popularidade entre o público-leitor. No entanto, essas tentativas não surtiram resultados substanciais perante a crítica literária acadêmica.

O termo “trivial” associado à literatura é utilizado para definir obras que apresentam uma estrutura esquemática muito clara e atenta a convenções narrativas, estilísticas, estéticas. Assim, mesmo que o leitor desconheça elementos específicos do enredo, ele saberá, desde o início da leitura, com que estrutura narrativa irá se deparar. Em outras palavras, neste âmbito da literatura, a sensação de familiaridade é condição-convenção de gênero, negligenciando-se, assim, o estímulo ao estranhamento. Deste modo, faz-se notório como, à primeira vista, as obras de *Fantasy* parecem, em uma primeira visada, não acompanhar as tendências de vanguarda das artes e literatura contemporâneas. Apesar disso, um tal veredito abundaria em parcialidade falaciosa, uma vez que, como mencionamos no presente texto, a obra de Moers compreende diversos parâmetros de LIJ contemporânea, como a intertextualidade, a metaficção, a autorreferencialidade, entre outros.

Hanuschek (2011, p. 46, tradução nossa) define que “uma temática é desenvolvida de maneira trivial quando o decorrer dos eventos se mantém previsível dentro da imprevisibilidade”<sup>20</sup>. A gêneros literários que se concentram em muita ação durante a narrativa e na apresentação de clichês atribui-se frequentemente o caráter da trivialidade. É o caso da *Fantasy*, mas também de romances de aventura, romances policiais, entre outros (FESLER, 2007, p. 25). A classificação de um texto como “trivial”, nos termos ora expostos, denota, não sem frequência, o equívoco do elitismo na apreciação dos produtos culturais, uma vez que, baseada em preconceitos, trata-se de avaliação que prescinde de análise detida e qualificada dos objetos em questão (a este respeito, veja-se SANTAELLA, 1982).

---

20 Trecho original: “*Trivial ist ein Stoff dann aufbereitet, wenn der Verlauf berechenbar bleibt noch in der Unberechenbarkeit*” (HANUSCHEK, 2011, p. 46).

---

Há ainda uma peculiaridade da *Fantasy* que a diferencia de outros gêneros fantásticos: sua estreita relação com o mercado editorial e com a indústria cultural (THOMSEN; FISCHER, 1980, p. 3). Assim, Pesch (2009, p. 26) afirma que a designação *Fantasy* não é válida apenas para indicar um gênero literário, mas também uma mercadoria – e as leis que regulam o mercado da literatura, por sua vez, não são necessariamente de natureza literária. Para concluir seu raciocínio, ele cita o sociólogo Leo Löwenthal: “A literatura abrange dois poderosos complexos culturais: a arte, por um lado, e uma mercadoria impressa no mercado, por outro” (*apud* PESCH, 2009, p. 26)<sup>21</sup>.

Diversas são as obras literárias publicadas e comercializadas sob o rótulo de *Fantasy*. Dessa forma, é natural que as propostas literárias e/ou mercadológicas delas sejam, também, muito diversas. Há romances rasos e pouco densos, há romances voltados aos públicos infantil e juvenil, há obras extensas e complexas, bons romances, textos medianos ou até mesmo ruins. Todavia, concordamos com Helmut Pesch (2009, p. 6, tradução nossa) quando ele afirma que a “*Fantasy* existe como parte de nossas referências culturais e é lida por milhões de pessoas. E isso é legitimação suficiente”.<sup>22</sup> Neste sentido, mesmo que se identifiquem na *Fantasy* estratégias comerciais, elementos triviais, estruturas esquemáticas, ou que ela seja vista como um produto da indústria cultural, é premente dedicar-se às investigações acadêmicas sobre este gênero também pelas vias da Teoria e da Crítica Literária de corte formal ou focadas na obra-em-si, uma vez que ocupar-se com os demais eixos do sistema literário (autor-criação inicial, leitor-recepção e cocriação posteriores) parece ter sido, mais amiúde, o foco prioritário da atenção dispensada ao gênero.

## **A OBRA DE WALTER MOERS E A *FANTASY* CONTEMPORÂNEA**

Uma vez que a obra de Moers não é tão conhecida e difundida em território brasileiro, devido, também, à falta de traduções de seus romances ao português lo-

---

21 Trecho original: “*Literature embraces two powerful cultural complexes: art on the one hand and a market-printed commodity on the other*”. LÖWENTHAL, Leo. *Literature, Popular Culture and Society*. Mobley: Englewood Cliffs, 1961 (*apud* PESCH, 2009, p. 26).

22 Trecho original: “*Fantasy existiert, als ein Bestandteil unseres kulturellen Hintergrundes, und wird von Millionen gelesen, und dies ist Legitimation genug*” (PESCH, 2009, p. 6).

---

cal, compete-nos, em nosso juízo, empreender uma breve apresentação de sua obra, sobretudo de *Stadt der träumenden Bücher*, tendo sempre em vista e como norte sua pertinência ao gênero *Fantasy* e sua *quest*, bem como aspectos de sua recepção, âmbito premente de reflexões quando se abordam obras de *Fantasy*.

Uma simples consulta a um buscador acadêmico como o Google Scholar trata de mostrar-nos como trabalhos mais recentes contendo resultados de pesquisas acerca das obras do autor ainda surgem timidamente. Mesmo assim encontramos, nos últimos cinco anos, junto ao supramencionado buscador (listagem não exaustiva), os artigos de Gabrič (2016) sobre intertextualidade nas obras de Michael Ende, Cornelia Funke and Walter Moers; a tese doutoral de Pawlik (2016) que contextualiza os romances de Moers no âmbito da sátira menipeia; o trabalho de conclusão de *master* de Staay (2017) acerca de paródia e pseudotradução em “Ensel und Krete”; o livro de Peterjan (2019) sobre “legibilidade, condições de enquadramento, interfaces e espaços de interpretação da literatura infantil fantástica polivalente” e, por fim, a tese de Stoll (2020), na qual são-nos oferecidas leituras dos romances *Die Stadt der träumenden Bücher* (2008 [2004]) e *Das Labyrinth der träumenden Bücher* (2011). Percebe-se, assim, o interesse entre estudantes internacionais de pós-graduação em conduzirem pesquisas de *master* e de doutorado a respeito de aspectos da obra de Moers, com destaque para questões concernentes à construção do *Anderswelt Zamonien*.

O fato de todos os trabalhos há pouco citados, à exceção do de Gabrič (2016), terem sido redigidos em língua alemã evidencia um interesse maior despertado pela obra de Moers nos âmbitos da cultura alemã e da Germanística. Ao mesmo tempo, faz-se patente a ausência de mais trabalhos brasileiros a respeito da ficção de Moers, ainda não traduzida em nosso país. Nosso capítulo pretende, de algum modo, mitigar parte dessa lacuna, focalizando, com este fim, a representação verbal e cartográfica de Zamonien em *Stadt der träumenden Bücher*, sobretudo.

Malgrado seu relativo desconhecimento no Brasil, muitas críticas favoráveis à obra de Walter Moers foram publicadas em diferentes jornais e revistas alemães após os lançamentos de seus romances. Grande parte dos críticos elogia a “imaginação extraordinariamente fértil”<sup>23</sup> do escritor e vê nela o motivo principal do sucesso que suas obras encontra(ra)m entre leitores.

Identificam-se na produção literária de Moers diferentes aspectos constitutivos centrais da *Fantasy*, o que, por um lado, não nos oferece dificuldade em enquadrá-lo

---

23 Cf. Haas (2004, p. 28). Trecho original: “[seine] ungewöhnlich fruchtbare Phantasie”.

---

dentro desse gênero. Em contrapartida, o autor é bastante estimado e reconhecido por explorar e ir além do modelo padrão da *Fantasy*, ao refletir, discutir e criticar metaficcionalmente o gênero fantástico e a literatura em geral, especialmente em seu romance *Die Stadt der träumenden Bücher*, no qual são apresentadas referências intertextuais, citações *ipsis litteris* de outros autores alemães e, até mesmo, paródias deles. De acordo com Fesler (2007, p. 6-7), estes elementos do romance em questão trazem a esse gênero fantástico tão esquemático e conhecido por suas convenções uma nova proposta literária consideravelmente inovadora. Desta maneira, o diferencial das temáticas e técnicas recorrentes na obra de Moers faz com que ele seja reconhecido como “um talento absolutamente notável, que cativa um grande público-leitor, mas que também prepara uma diversão mais séria ao público mais exigente” (KREITLING, 2004, n.p., tradução nossa).

O romance *Die Stadt der träumenden Bücher* é apresentado ao leitor como a tradução e publicação dos dois capítulos iniciais do primeiro volume (de vinte e cinco volumes, no total) de uma obra “clássica” na literatura de Zamonien: *Reiseerinnerungen eines sentimental Dinosauriers* [“Memórias de viagem de um dinossauro sentimental”] (MOERS, 2008, p. 478). Trata-se, portanto, das memórias do personagem fictício Hildegunst von Mythenmetz.

Logo nas primeiras páginas da obra, o leitor é levado a “Buchhaim”, a cidade dos livros, local onde a aventura de Mythenmetz começa. No entanto, o autor das memórias apresenta-nos uma digressão para esclarecer aos leitores por qual motivo ele se encontra ali:

[...] Mas antes eu gostaria de fazer uma breve pausa e relatar por quais motivos eu me pus no caminho para cá. Toda viagem tem um motivo e a minha foi devida ao desgosto e à imprudência juvenil, ao desejo de romper com os hábitos e conhecer a vida e o mundo. Além disso, eu queria cumprir a promessa que fiz a um moribundo, e, por fim, eu estava atrás de um segredo fascinante [...] (MOERS, 2008, p. 11, tradução nossa).<sup>24</sup>

---

24 Trecho original: “[...] Doch zuvor möchte ich kurz innehalten und berichten, aus welchen Gründen ich mich überhaupt auf den Weg hierher begeben habe. Jede Reise hat ihren Anlaß, und meiner hat mit Überdruß und jugendlichem Leichtsinn zu tun, mit dem Wunsch, aus den gewohnten Verhältnissen auszubrechen und das Leben und die Welt kennenzulernen. Außerdem wollte ich ein Versprechen einlösen, das ich einem Sterbenden gegeben hatte, und nicht zuletzt war ich einem faszinierenden Geheimnis auf der Spur [...]” [sic] (MOERS, 2008, p. 11).

---

Neste ínterim, passa a ser de conhecimento do leitor que o protagonista da história está atrás de um “segredo fascinante” e que esse segredo está provavelmente relacionado aos últimos momentos de alguém em seu leito de morte. Apresentam-se então os primeiros elementos da jornada a ser realizada por Mythenmetz: a promessa feita a seu padrinho; a leitura do manuscrito daquela que seria a melhor obra literária de Zamonien; o desejo de viver experiências e aventuras e o destino de escritor a ser cumprido pelo protagonista. Mythenmetz discorre então, sobre o que motivou sua jornada pessoal:

Eu queria ir até a cidade dos livros para buscar pistas daquele misterioso poeta, cuja arte me levou às alturas. Ele deveria, pensava eu com meu otimismo juvenil, ocupar o lugar do meu padrinho literário e virar meu mestre. Ele deveria levar-me àquela esfera, na qual esse tipo de poesia tinha lugar. Eu não tinha a menor idéia da sua aparência, eu não sabia qual era o seu nome, não sabia ao menos se ele ainda existia. Mas eu estava certo de que eu iria encontrá-lo. Oh, otimismo sem limites da juventude! (MOERS, 2008, p. 30, tradução nossa).<sup>25</sup>

Uma jornada é iniciada pelo protagonista da narrativa em busca de algo valioso ou simbólico. Esse “algo” remete quase sempre a um objeto real, como um anel, um tesouro; ou então, a algo simbólico e abstrato, como o bem da humanidade, a salvação do mundo ou o amor. No caso da jornada de Mythenmetz, esse quadro inverte-se na narrativa: o protagonista já tem o objeto valioso em suas mãos – o manuscrito – procurando, então, o escritor que concebeu aquela obra. Durante a jornada, forma-se um outro escritor: o próprio protagonista. Esta *quest* transforma-se, por sua vez, em um processo de formação, cujo final o leitor já conhece, pois o próprio Mythenmetz apresenta-se como escritor do livro (HANUSCHEK, 2011, p. 50-51).

O importante é que se conheça o percurso de Mythenmetz até encontrar o “Schattenkönig” (autor do misterioso manuscrito), e não apenas o momento de encontro das duas personagens. Tal trajetória é imprescindível para que o leitor

---

25 Trecho original: “*Ich wollte nach Buchhaim, um die Spur jenes geheimnisvollen Dichters aufzunehmen, dessen Kunst mich in solche Höhen geleitet hatte. Er sollte, so malte ich mir in meiner jugendlichen Zuversicht aus, den leeren Platz meines Dichtpaten ersetzen und mein Lehrmeister werden. Er sollte mich hinaufführen in jene Sphäre, in der solche Dichtung entstand. Ich hatte keine Ahnung, wie er aussah, ich wußte nicht, wie er hieß, nicht einmal, ob er überhaupt noch existierte, aber ich war überzeugt, daß ich ihn finden würde – oh grenzenlose Zuversicht der Jugend!*” [sic] (MOERS, 2008, p. 30).

---

conheça o processo de formação do escritor-protagonista. Essa estrutura narrativa remete, inclusive, ao diálogo entre o protagonista e seu padrinho no leito de morte: “De mais uma coisa você precisa se lembrar, meu menino: não depende de como a história começa. Nem de como ela termina. [...] Mas sim do que acontece entre o início e o fim” (MOERS, 2008, p. 21, tradução nossa).<sup>26</sup>

Hanuschek (2011, p. 51) acredita que, mesmo que a temática da *quest* seja um elemento tipicamente trivial, a configuração da jornada de Mythenmetz afasta-se do modelo trivial padrão. Isso se dá devido à construção do enredo em cima de elementos metaficcionais, como a formação de um escritor, o ato de ler e escrever, a criação e composição da obra literária, entre outros que surgem no decorrer de *Die Stadt der träumenden Bücher*, questões que, como outrora mencionado no presente texto, serão tratadas em maiores detalhes em futura publicação nossa.

## ASPECTO ESTRUTURAL DAS OBRAS DE FANTASY: A CONSTRUÇÃO DE UM ANDERSWELT

A característica principal da *Fantasy* é a representação de um *Anderswelt* (explorando-se a polissemia própria da função poética da linguagem, termo que remete tanto à ideia de um “outro mundo”/”mundo outro” quanto a um “mundo diferente”, “distinto”), *i.e.*, um mundo fantástico inventado pelo autor, bastante diferente da realidade conhecida e experimentada pelo leitor. Esse “outro mundo” é regido por leis e princípios diferentes. Nesse universo, muitas coisas podem ser inventadas, contanto que a construção do espaço ficcional mostre-se lógica, consistente, coerente e coesa (FESLER, 2007, p. 10-11).

Solms (1994, p. 20, tradução nossa) afirma que

Os mundos da *Fantasy* são fantásticos e, ao mesmo tempo, muito complexos. Para criar um outro mundo, que se oponha ao nosso mundo cotidiano e conhecido, um mundo que nós ainda podemos compreender, é necessário pelo menos um romance, quando não uma tetralogia ou uma série de romances. O mundo da *Fantasy* é inventado até

---

<sup>26</sup> Trecho original: “Eins noch, Junge, was du dir merken mußt: Es kommt nicht darauf an, wie eine Geschichte anfängt. Auch nicht darauf, wie sie aufhört [...]. Sondern auf das, was dazwischen passiert” [sic] (MOERS, 2008, p. 21).

---

em seus mínimos detalhes, apresentado como um projeto de mundo completo.<sup>27</sup>

Mesmo que nem todos os detalhes do universo ficcional sejam mencionados na narrativa, compreende-se que se trata de um mundo completo. Isso significa que o “outro mundo” tem geografia e paisagem próprias, fauna e flora; que seus habitantes têm hábitos específicos, tradições, manifestações culturais, religiões e sistemas políticos. Naturalmente, nem tudo é criado exclusivamente pelo autor, pois muito do universo ficcional é construído com base naquilo que já é conhecido como algo elementar da vida, como a mudança das estações, o tempo, os fenômenos naturais, a necessidade das personagens dormirem e se alimentarem etc. Grande parte do cenário inventado é, inclusive, parte do mundo real, como flores, pedras, montanhas, colinas, cavernas, campos, cidades etc. (FESLER, 2007, p. 10-11).

Na construção dos mundos fantásticos, motivos advindos de mitos, contos e lendas também assumem um papel importante no processo criativo individual do escritor (NICKEL-BACON, 2006, p. 6). Um dos exemplos para tal são os próprios personagens fictícios da *Fantasy*. Embora muitas criaturas sejam, de fato, inventadas exclusivamente para uma história,<sup>28</sup> não raro nos deparamos com figuras já conhecidas do “mundo da fábula” ou do imaginário fantástico como bruxas, vampiros, elfos, duendes, magos ou lobisomens.

Muitas narrativas dão-se inteiramente dentro desse “outro mundo”. Mas também é possível encontrar, em diversas obras da *Fantasy*, uma estrutura que apresente dois mundos fictícios<sup>29</sup>: um primeiro, muito parecido com o nosso; e um segundo, desta vez fantástico (NECKNIG, 2007, p. 44-46). Muitos romances têm seu início na realidade cotidiana, para depois entrar no cenário inventado do “outro mundo”. Mendlesohn (2008) denomina essa estrutura narrativa como *Portal Fantasy*, uma

---

27 Trecho original: “Die Welten der Fantasy sind phantastisch und zugleich äußerst komplex. Um eine Anderswelt zu erschaffen, die der uns vertrauten Alltagswelt entgegengesetzt ist und in der wir und dennoch zurechtfinden, ist mindestens ein ganzer Roman, wenn nicht eine Roman-Tetralogie oder eine Roman-Serie vonnöten. Die Fantasy-Welt ist bis ins letzte ausfabuliert, als kompletter Weltentwurf angelegt” (SOLMS, 1994, p. 20).

28 É o caso do Schattenkönig (“Rei das Sombras”), apenas para mencionar um personagem de Moers.

29 Zwei-Welten-Modell (tradução nossa: “modelo de dois mundos”). Cf. NECKNIG, Thomas. *Wie Harry Potter, Peter Pan und Die unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden*. 2007 (apud BAUERNBERGER, 2010, p. 9).



---

vez que é necessário haver algum portal que estabeleça a comunicação entre os dois mundos, como uma passagem mágica, um livro, um espelho, etc. É o caso, por exemplo, de toda a série de *Nárnia* de C. S. Lewis (2009); de *Coração de tinta*, de Cornelia Funke (2008) ou de *A história sem fim*, de Michael Ende (2010), para citar alguns exemplos de *Portal Fantasy*. Por sua vez, Fesler (2007, p. 12) afirma que o início no cotidiano próximo ao leitor pode facilitar a identificação dele com a personagem central da obra, assim como pode acentuar o contraste dessa realidade com o exótico da realidade fantástica.

Muito comum em obras da *Fantasy* é a representação cartográfica do mundo fictício, especialmente naquelas obras em que a narrativa se passa inteiramente nesse mundo, sem que haja alternâncias com um mundo semelhante ao nosso. Ao tratar da função que a topografia e a cartografia assumem em obras literárias desse tipo, Lembke (2011, p. 89, tradução nossa) afirma que:

Dessa maneira, atribui-se (aos mapas) uma função de orientação no espaço e no tempo, pois esta falta ao leitor naquele mundo que é estranho ao nosso. Ademais, o artefato do mapa contribui para a complementação do cosmo: um mundo é mais plausível quando ele também é representado de maneira cartográfica.<sup>30</sup>

Quando o leitor é introduzido no universo fictício nas obras da *Fantasy*, há inicialmente uma quebra da continuidade espacial, uma vez que se trata, afinal, de um mundo peremptoriamente distinto daquele com o qual o leitor está familiarizado. Ao mesmo tempo, é interrompida a continuidade temporal, remetendo-se frequentemente a um passado longínquo e também desconhecido por parte do leitor, de maneira que se faz necessário preenchê-lo com informações acerca da nova realidade ficcional.

Fesler (2007, p. 11) assevera que a retomada do passado aponta para tempos pré-industriais, eventualmente medievais, quando a natureza ainda era intocada por homens e regida por forças maiores, muitas vezes míticas. Neste contexto, assuntos como religião e política parecem não assumir um papel definitivo na narrativa. A religião, quando mencionada nos romances, apresenta deuses muito poderosos,

---

30 Trecho original: “Hier wird einerseits eine Orientierungsfunktion erfüllt, da es dem Leser an dieser angesichts eines fremden und mit unserer Welt inkompatiblen Kosmos an Räumen und Zeiten notwendigerweise fehlt. Darüber hinaus trägt das Artefakt der Karte zur Komplettierung eines Kosmos bei: Eine Welt wird glaubwürdiger, wenn sie auch kartographisch erfasst ist” (LEMBKE, 2011, p. 89).

---

em cujas mãos se encontram, não raro, os destinos do herói e de toda a civilização. O sentimento religioso, por sua vez, surge como tentativa de se aproximar dessa grande força incompreensível para os personagens.

O mesmo se dá com questões de ordem política. Sistemas políticos não ocupam um lugar central dentro da temática recorrente no gênero e observa-se, com grande frequência, a presença da monarquia e da aristocracia, de modo que questões contemporâneas raramente sejam trazidas à tona, motivo este potencialmente responsável pela atribuição de um caráter escapista à *Fantasy* por parte da crítica (FESLER, 2007, p. 11).

Um suporte textual bastante utilizado para sustentar a referência temporal a um momento histórico passado, porém não claramente delimitado em uma linha do tempo, é o estilo linguístico adotado pelo autor. São utilizadas formas linguísticas elevadas, arcaicas e pouco usuais que, por um lado, causam estranhamento ao leitor; porém, por outro, aproximam-no do universo fictício. O estilo do texto pode variar imensamente entre autores e possuir influências diversas. Lord Dunsany, por exemplo, aproxima sua linguagem textual do inglês bíblico, enquanto J.R.R. Tolkien faz uso de uma sintaxe formal e de um vocabulário de origem anglo-saxônica; Kenneth Morris prefere ainda uma linguagem metafórica similar à língua celta. Independentemente da tendência individual de cada autor, é consenso entre a crítica que a linguagem adotada tende a ser arcaizante (PESCH, 2009, p. 156-158).

Pesch (2009, p. 159-161) afirma que a língua e as palavras não são apenas importantes no que toca ao aspecto estilístico do texto, mas também na construção e elaboração do *Anderswelt*. Isso se dá pelo fato de o mundo da *Fantasy* poder ser representado com tantos detalhes, já que encontra nas palavras um suporte fundamental. O uso de aliteraões, onomatopeias, de novos alfabetos, assim como a invenção de termos e conceitos e usos tipográficos atípicos apontam para uma relevância da forma do texto e não apenas de seu conteúdo.

Mader (2012, p. 16-17, tradução nossa) fala ainda do valor da língua e das palavras para construir uma nova realidade dentro do universo fantástico:

Em mundos fictícios, existe somente a língua, que dá forma à fantasia: ao contrário do que acontece na realidade, não se descreve através da língua algo que já existe, mas ela é o meio para criar a existência. Nos dois casos, realidade e ficção, o uso da língua é, consequentemen-

---

te, determinante. Na realidade, para representar; na ficção, para criar. Todavia, nos dois casos nada existe – literalmente – sem a língua.<sup>31</sup>

Com relação à descrição do universo ficcional, Fesler (2007, p.28) chama a atenção para a “*immense Beschreibungslust*” [“imenso afã em fazer descrições”] da maior parte dos autores de *Fantasy*. Isso se dá, em partes, devido à necessidade de descrever o mundo inventado da maneira mais detalhada possível. A instância narrativa mais adequada e frequente para tanto é o narrador em terceira pessoa, que é onisciente e onipresente na narrativa e tende a ser mais distanciado dos acontecimentos se comparado ao narrador em primeira pessoa.

Segundo Solms (1994, p. 18), outro aspecto consideravelmente característico desse gênero fantástico é a presença da magia. Muito daquilo que não pode ser explicado a partir de ideias e conceitos do nosso mundo encontra sua explicação no mundo inventado através da magia. Ela, portanto, ocupa frequentemente o lugar das ciências naturais e da tecnologia, presentes no mundo real<sup>32</sup>. A magia é, em muitas obras da *Fantasy*, a força maior que pode, inclusive, modificar o mundo ficcional ali representado.

Faz-se necessário mencionar, por fim, um traço pouco frequente na *Fantasy*: o humor. Quando não se trata de uma obra fantástica parodística ou voltada ao público infantil, o humor, uma vez presente na narrativa, manifesta-se na figura de um personagem geralmente secundário ou em cenas menos importantes. Isso ocorre devido ao tom sério assumido por várias obras do gênero, que parece ser o mais adequado para tratar de temáticas como o destino de uma civilização, a salvação de todo um mundo, os dramas das personagens envolvidas na missão do herói etc. (FESLER, 2007, p. 30).

Nota-se que compete ao autor da *Fantasy* um trabalho bastante extenso, complexo e detalhado, pois a coerência e verossimilhança do *Anderswelt* dependem so-

---

31 Trecho original: “*In fiktiven Welten existiert lediglich die Sprache, die Phantasie formt: Umgekehrt als in der Realität wird also nicht bereits Existentes sprachlich beschrieben, sondern Sprache ist das Mittel um Existenz zu schaffen. In beiden Fällen, in Realität und Fiktion, ist demzufolge die Sprachverwendung ausschlaggebend. In der Realität, um zu repräsentieren; in der Fiktion, um zu kreieren. Dennoch ist in beiden Fällen ohne Sprache nichts im eigentlichen Sinn des Wortes existent*” (MADER, 2012, p. 16-17, grifo do autor).

32Vale ressaltar que, enquanto a magia é um dos elementos constitutivos centrais da *Fantasy*, as ciências naturais e a tecnologia encontram um lugar especial na ficção científica e no (gênero) estranho.

---

bremaneira de sua maestria na composição da diegese. Solms (1994, p. 18, tradução nossa) conclui, portanto, que:

Em nenhum outro tipo de literatura o autor é criador de mundos como na *Fantasy*, pois aqui ele define não só o cenário, as personagens, os conflitos e suas soluções, como também estabelece leis da natureza. Ele não pode fazer isso de maneira aleatória. O autor precisa cuidar para que as personagens ajam de acordo com as habilidades que lhes foram atribuídas e, também, que a magia obedeça a regras e que seja demonstrada certa ordem (que às vezes não nos é tão desconhecida).<sup>33</sup>

É possível, entretanto, que, nessa exigente tarefa de criar todo um mundo complexo, o autor venha a falhar e que o mundo inventado da *Fantasy* apresente algumas inconsistências e pequenas incoerências internas, as quais o leitor ainda é capaz de aceitar, contanto que essas pequenas “falhas” não interfiram de maneira radical na compreensão do *Anderswelt*. É, todavia, imprescindível que, na construção de seu mundo fictício, o autor prove ao leitor que esse mundo é plausível, assim como as histórias que nele se passam (PESCH, 2009, p. 149).

## **A REPRESENTAÇÃO CARTOGRÁFICA DE ZAMONIEN, UM ANDERSWELT**

O universo fictício de Zamonien é apresentado ao leitor como um outro mundo, bastante diferente daquele que conhecemos, porém não inteiramente. Essa representação se dá de forma completa e coerente, assim como é a convenção da *Fantasy*.

O continente fictício de Zamonien é apresentado ao leitor através de diversos mapas e de representações pictográficas das criaturas que habitam este continente. A representação se dá também através da citação de alguns verbetes de uma enciclopédia fictícia<sup>34</sup>, com diversas informações sobre as regiões do continente, sua fauna,

---

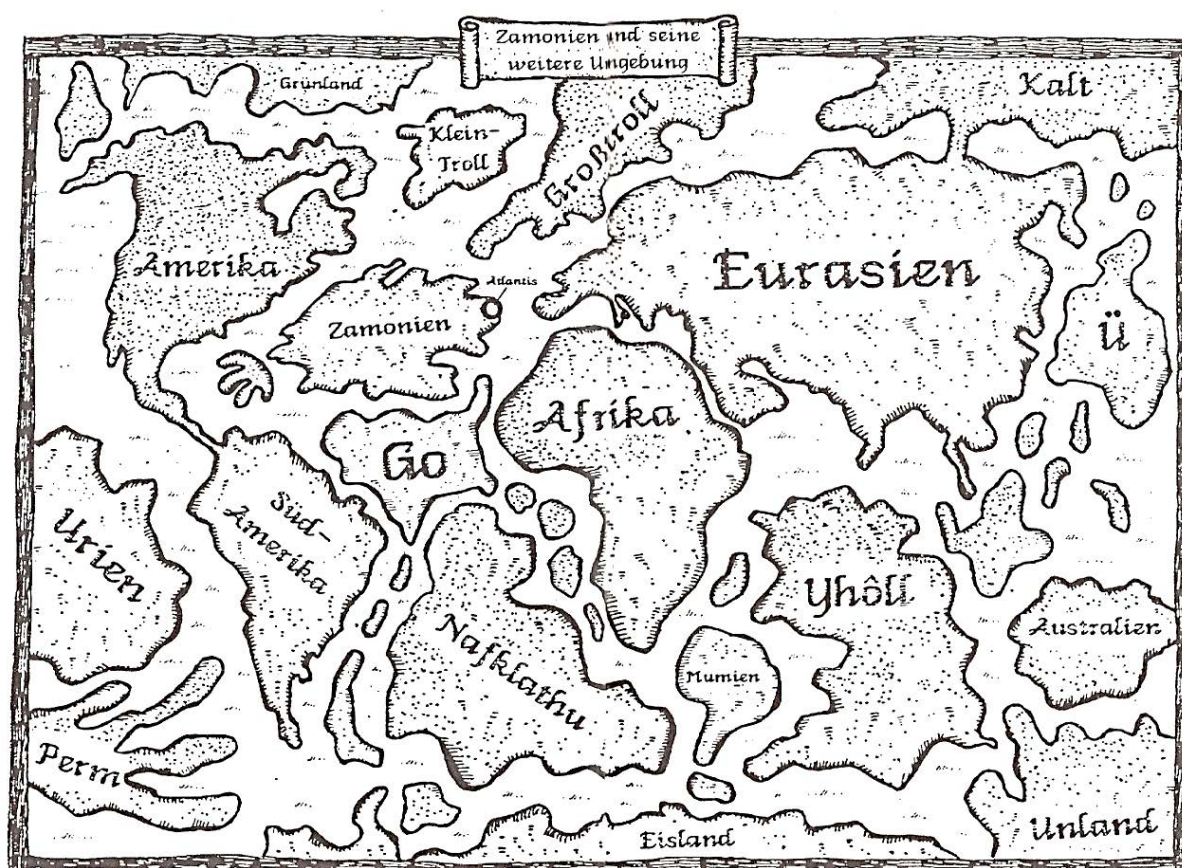
<sup>33</sup>Trecho original: “*Der Autor ist hier wie in keiner anderen Literatur Weltenschöpfer. Denn in der Fantasy bestimmt er nicht nur die Szenerie, die handelnden Figuren und die Konflikte und ihre Lösungen, er legt sogar die Naturgesetze fest. Dabei darf er freilich nicht willkürlich vorgehen. Er muß darauf achten, dass die Figuren gemäß der ihnen verliehenen Fähigkeiten agieren und dass auch die Magie Regeln gehorchen muss, in sich eine feste (und uns manchmal gar nicht so unvertraute) Ordnung zeigt*” (SOLMS, 1994, p. 18).

<sup>34</sup> C.f. PROF. DR. ABDUL NACHTIGALLERS... (2011).

flora, seus habitantes, costumes e tradições, fenômenos naturais, fatos históricos, etc.

A topografia de Zamonien é documentada visualmente através de doze mapas, divididos nos romances de Moers (LEMBKE, 2011, p. 91). No primeiro romance, *Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär*, encontram-se as duas representações principais do continente fictício: “Zamonien e seus territórios vizinhos” e “Zamonien e seus arredores (em uma representação ligeiramente simplificada)”<sup>35</sup>

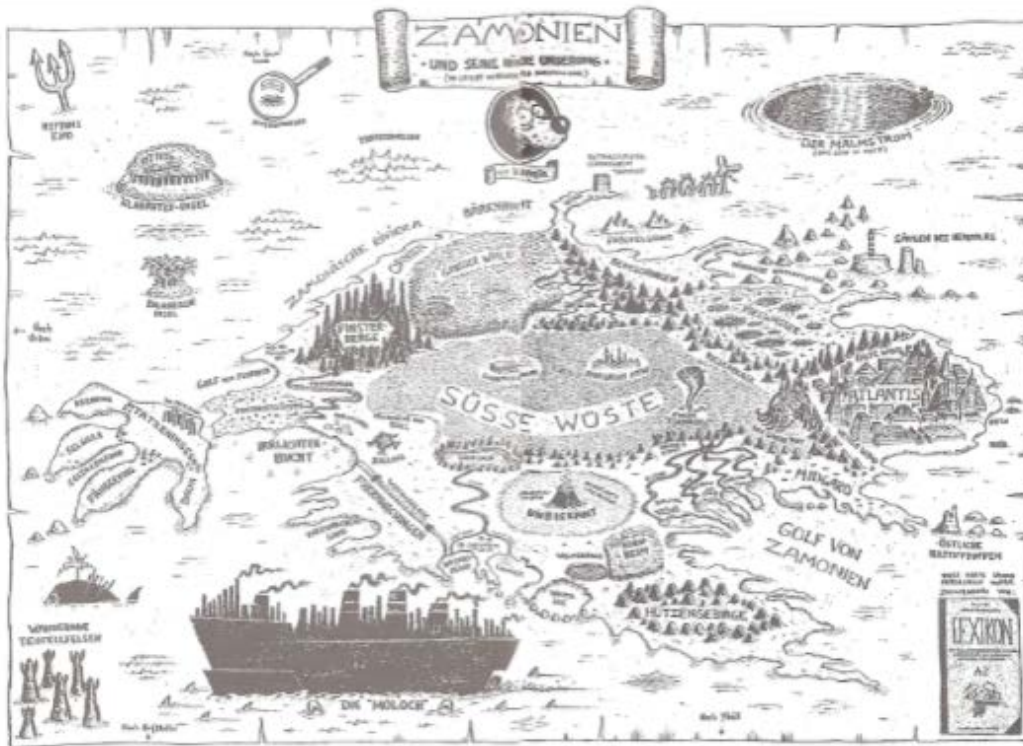
Figura 2: Mapa-múndi fictício com a representação de Zamonien



Fonte: Moers (2002, p. 10-11).

<sup>35</sup> Trechos originais: “Zamonien und seine weitere Umgebung” / “Zamonien und seine nähere Umgebung (in leicht vereinfachter Darstellung)”.

Figura 3: Mapa do continente fictício de Zamonien



Fonte: Moers (2002, p. 8-9).

De acordo com esse primeiro mapa (Figura 2), pode-se notar Zamonien representada em um mapa-múndi, o que indica ao leitor que este continente faz parte do mesmo planeta que ele habita. Nesse mapa, estão ilustrados continentes inteiramente fictícios (“Ü”, “Unland”, “Mumien”, “Yhòll”, “Nafklathu”, “Perm”, “Urien”, “Go”, “Zamonien”), assim como continentes reais (América, América do Sul, África, Ásia, Austrália) e algumas regiões, cujos nome podem ser associados a locais reais (“Kalt” – Ártico; “Eisland” – Antártida; “Grünland” – Groenlândia; “Kleintroll” – Islândia; “Großtroll” – Escandinávia). O continente de Zamonien é, dessa forma, integrado em um mundo que, em parte, não nos é de todo desconhecido (LEMBKE, 2011, p. 92-93).

No segundo mapa (Figura 3), tem-se a representação mais detalhada do continente de Zamonien e, nela, é possível identificar referências intertextuais a diferentes figuras e cenários mitológicos como “Säulen des Herkules” [“Colunas de Hércules”], “Midgard”, “Die Moloch” e, por fim, “Atlantis”<sup>36</sup>. O universo criado por

36 Respectivamente: “Midgard”, reino dos humanos, na mitologia nórdica; “Die Moloch”, Deus ao qual uma etnia de Canaã sacrificava seus recém-nascidos jogando-os em uma fogueira, sendo também o nome de um demônio na tradição cristã e cabalística; e, finalmente, Atlântida, ilha lendária que remete à Grécia Antiga de Platão.

---

Moers faz, portanto, clara referência a cenários conhecidos e associados a tempos passados, remotos e míticos. Dessa maneira, remete a povos e civilizações antigos, que desapareceram da história da humanidade (FESLER, 2007, p. 34).

Cumpra, ainda, notar que a representação cartográfica de Zamonien faz clara referência a obras do universo fantástico na literatura. A representação do “Der Malmstrom”, na região nordeste do continente, faz uma menção direta ao conto *Uma descida ao Maelström* de Edgar Allan Poe (2012), no qual um senhor misterioso conta como foi levado durante uma pescaria pelo turbilhão de águas do Maelström, que “[...] girando e girando, com um movimento oscilante e opressivo, e lançando aos ventos uma voz macabra, metade guincho, metade rugido, tal como nem mesmo a poderosa catarata do Niágara em sua agoria jamais elevou ao Céu [...]”, quase o levou à morte (POE, 2012, p. 113-131). Já em *Die 13 ½ Leben des Käptn Blaubär* (MOERS, 2002), é dentro do turbilhão de águas do “Malmstrom” que se inicia a história do “Capitão Urso Azul, quando ele ainda era um bebê e foi salvo de se afogar nas águas violentas da corrente pelos “Zwergpiraten” [“piratas nanicos”, in MOERS, 2002, p. 15-22].

“Atlantis”, a capital de Zamonien, além da referência ao mito grego, remete a um conto fantástico, desta vez de E.T.A. Hoffmann (1993), a saber, “O vaso de ouro” (“*Der goldene Topf*”), no qual Atlântida é o “outro mundo” no qual Anselmo se realiza e, por fim, desaparece (FESLER, 2007, p. 68)<sup>37</sup>.

O fato de o universo fictício ser apresentado ao leitor como um “continente” estabelece, de certa forma, uma relação com um *Anderswelt* em suma e por definição fictício, porém semelhante ao nosso mundo empírico ou “real”. Não há, todavia, contato explícito entre esses dois mundos, como prevê o *Zwei-Welten-Modell* (NECKNIG *apud* BAUERNBERGER, 2010, p. 9). Mas pode-se pressupor que esse contato seja absolutamente possível no universo da ficção, uma vez que duas manifestações no romance apontam para essa ideia.

A primeira delas consiste no fato de que Walter Moers é um escritor real e conhecido – em outras palavras, o signo “Walter Moers” de fato referencia ou tem como objeto um cidadão alemão da ordem do real que habita a cidade de Hamburgo, situada no norte do país. Ou seja, ele é uma pessoa que faz parte do nosso mundo empírico e que, apesar de não se fazer presente na mídia, “existe”, ao contrário das personagens de ficção que, como a elas se refere Heidbrink (2010), as *há*, sem que elas, com isso, factualmente *existam*. Em termos representativos e semióticos, tanto

---

<sup>37</sup> Não por acaso, há dois anagramas em *Die Stadt der träumenden Bücher* que também homenageiam Edgar Allan Poe e E.T.A. Hoffmann: “Perla La Gadeon” e “Fatoma Hennf”.

---

as personagens quanto as pessoas “reais” são, ao fim e ao cabo, signos, e, como tais, integram a semiosfera. Apesar disso, apenas as segundas participam de semioses com objeto dinâmico consistindo em um existente material e sensorialmente perceptível e, com anuência da grande maioria das pessoas, compreendido como integrante da nossa realidade consensual compartilhada.

Assim, ao apresentar-se como “tradutor” da literatura de Zamonien, Moers afirma ter estabelecido contato com esse continente. Isto nos leva a compreender que a comunicação entre esses dois mundos é, de alguma maneira, viável e possível (BUNIA, 2010, p. 198), ainda que o sem-número de elementos da ordem da intertextualidade-metaficção presentes na obra insistam em contradizer o notório esforço de Moers e de seu(s) narrador(es) por alcançar a verossimilhança mediante a saturação de detalhes descritivos do *Anderswelt* na construção da narrativa que, de tão volumosos, além de costumar exigir, em obras do gênero *Fantasy*, continuações, tendem a resultar, como alhures neste texto se vê, em incongruências informacionais entre o narrado verbalmente e o mostrado visualmente.

A segunda delas – retomando-se, portanto, a enunciação das duas manifestações, no romance, da possibilidade de contato entre os mundos “real” e “anders” [“diferente”, “distinto”, “outro”] – consiste em um trecho de *Die Stadt der träumenden Bücher* no qual se menciona a existência de alguns seres humanos em Zamonien que ainda não emigraram para outros continentes:

Esse amigo era um humano, um dos poucos que ainda ousava viver em Zamonien e que não tinha emigrado para outros continentes. Ele vivia com seus pais em uma pequena colônia de humanos nos vales das montanhas de Midgard, onde certamente alguns deles ainda devem estar escondidos até hoje (MOERS, 2008, p. 350).<sup>38</sup>

Como vemos, contudo, ambas as manifestações apontam para uma possibilidade de encontro entre o *Anderswelt* e o mundo real que, porque sobrenatural, é até mesmo normal e parte integrante do texto em sua exegese e dentro de suas convenções de gênero (*Fantasy*, fantástico). Neste sentido, vale reforçar nossos entendimentos de “literatura fantástica” e de *Fantasy*, assim como adotados neste

---

38 Trecho original: “[...] Dieser Freund war ein Mensch, einer der wenigen, die noch in Zamonien zu leben wagten und noch nicht in die anderen Kontinente ausgewandert waren. Er hauste mit seinen Eltern in einer der kleinen Menschenkolonien in den Tälern der Midgardberge, wo sich selbst heute noch welche von ihnen verstecken sollen [...]” (MOERS, 2008, p. 350).



---

capítulo, que não exatamente correspondem às fronteiras da distinção fantástico/maravilhoso de Todorov (1975), correspondendo, muito mais, às mais abrangentes linhas de pensamento presentes nas literaturas secundárias mais recentes germanó-fona e anglófona que constituem o veio da fundamentação teórica por nós adotada no presente escrito.

Apesar disso, e malgrado a abrangência dos usos do termo “fantástico” nesses meios, faz-se imperioso notar que a imiscuidade de si mesmo, ou de representações de si mesmo, na narrativa, por parte de Walter Moers, ao integrar o bojo de elementos metaficcionalistas característicos das histórias em questão, denuncia o caráter ficcional da sucessão de peripécias que se conta. Ora, a confusão deliberadamente provocada, por parte de Moers, entre personagem e autor, criatura e pessoa, aquilo que se narra e a documentação (no caso, mapas) disponibilizada dos locais descritos e supostamente existentes, em reincidente discrepância, revela construtos de provocação metaficcional no seio da narrativa que potencialmente instigam o leitor-visualizador a refletir sobre a natureza mesma da ficcionalidade e da literariedade, bem como sobre a diferença entre verossimilhança e verdade absoluta que conduz ao reconhecimento da natureza do caráter idiossincrático do tipo de verdade que habita textualidades poéticas – *ei-la*, a verdade do possível. Trata-se, assim, de modos de proceder autoriais-editoriais bastante típicos do universo do gênero *Fantasy*, em grande parte composto por leitores “fãs” que buscam intensa interação com o autor, a obra e o universo de suas personagens, lugares e peripécias, chegando, muitas vezes, a reconhecer-se e autorizar-se a si mesmos como coautores de uma dada série de narrativas, ao dedicarem-se à criação das chamadas *fanfictions*.

De algum modo, é admirável como possíveis estratégias editoriais de divulgação dos livros – a criação de um “projeto de mundo completo”, conforme afirmava Solms (1994, p. 20) – não se reduzem, nestes casos, ao âmbito do *marketing*, participando também na extensão e criação de um campo semiótico ao redor da obra que dá continuidade ao teor poético e ficcional da narrativa mediante interação com o leitor e emprego de outras formas de comunicação poética, ou a integração mesma de processos burocráticos do meio editorial no jogo estético. Deste modo, entre outras coisas, estimula-se, junto com a intensa e elaborada interação com o público leitor, o seu interesse duradouro pelo universo da obra – quer seja ao redor de sua continuidade, de suas adaptações-recriações audiovisuais, do mercado de *games*, miniaturas e um largo etcétera.

O continente de Zamonien em si é representado com maiores detalhes apenas

no primeiro romance de Walter Moers. Em *13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär* (MOERS, 2002 [1999]), o personagem principal percorre imensas distâncias, sendo possível notar que diferentes espaços do universo ficcional servem de palco às aventuras do Capitão Urso Azul. Em nenhum outro romance do autor há tantas mudanças de cenário como nessa primeira obra. Fesler (2007, p. 35) acredita que a intenção do autor foi a de apresentar de maneira geral seu universo inventado aos leitores nesse primeiro romance, para depois desenvolver, em romances posteriores, histórias concentradas em cenários específicos de Zamonien.

Walter Moers mantém, no segundo romance de Zamonien, “Ensel und Krete”, a ilustração que contém o mapa de todo continente (Figura 4).

Figura 4: Segunda representação cartográfica do continente de Zamonien



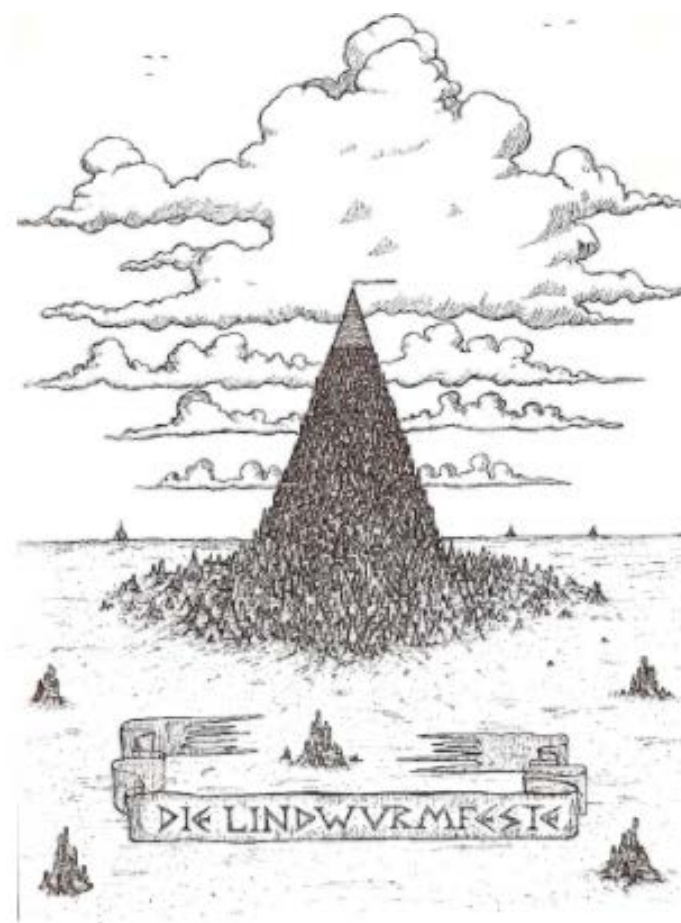
Fonte: Moers (2002, p. 6-7).

Porém, percebe-se que alguns elementos foram excluídos da ilustração. Por exemplo, o pequeno barco dos “Zwergpiraten” ampliados por uma lupa, o navio “die Moloch” e as “Tratschwellen”, locais por onde o protagonista do primeiro romance passa, não estão representados neste segundo mapa de Zamonien; assim como falta a pequena ilustração no canto inferior direito que indica a fonte fictícia do primeiro mapa: “*Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene*”

*Zamoniens und Umgebung* [“Enciclopédia de milagres que precisam de explicação, formas de existência e fenômenos em Zamonien e arredores”]. O motivo plausível para essa exclusão é o de que a história desse romance tem como palco apenas um cenário específico, o que não acontece no romance anterior, como mencionamos anteriormente.

Para melhor descrever o cenário principal dos romances subsequentes, Moers insere nas obras mapas e representações relevantes para cada uma das narrativas. Em *Die Stadt der träumenden Bücher*, por exemplo, há ilustrações de dois cenários importantes para o enredo: o ponto de partida da jornada de Mythenmetz, a Lindwurmfeste, e o destino principal do protagonista: Buchhaim.

Figura 5: Ilustração da “Lindwurmfeste”



Fonte: Moers (2008, p. 13).

Figura 6: Mapa de Buchhaim



Fonte: Moers (2008, p. 31).

Ambas as ilustrações são acompanhadas de descrições detalhadas destes cenários, bem como de informações sobre a localização geográfica dentro do continente de Zamonien.

A fortaleza dos dragões é descrita como “uma rocha oca no oeste de Zamonien, que se eleva não muito longe do Buraco Buraco, acima do planalto de Dull” (MOERS, 2008, p. 12, tradução nossa).<sup>39</sup> Caso o leitor de Moers tente localizar a terra natal do protagonista no mapa de Zamonien, não irá encontrá-la. O mesmo se dá com a cidade dos livros. A descrição da localização de Buchhaim dentro do continente de Zamonien é bastante detalhada e coerente com o mapa do mundo fictício. Porém, o leitor que seguir as indicações espaciais dadas pelo narrador, não encontrará no mapa de Zamonien essa cidade, mesmo que ela seja o cenário principal do romance:

No oeste de Zamonien, sobre o planalto de Dull, ao caminhar em direção ao leste e depois de passar pelos extensos mares de gramas, o horizonte amplia-se de repente de uma maneira drástica. Pode-se ver desde uma distância interminável por sobre uma paisagem plana, que vai até o Deserto Doce. Nessa terra esparsamente verde, o viajante pode reconhecer, em boas condições de tempo e ar limpo, uma man-

<sup>39</sup> Trecho original: “*ein ausgehöhlter Fels in Westzamonien [...], der sich unweit des Loch Loch über die Hochebene von Dull erhebt*” (MOERS, 2008, p. 12).

---

cha, que rapidamente vai aumentando de tamanho enquanto ele anda em sua direção. Essa mancha vai assumindo formas angulares, vão-se distinguindo telhados pontudos até que, finalmente, aquela cidade rodeada por lendas, chamada Buchhaim, se revela (MOERS, 2008, p. 10, tradução nossa).<sup>40</sup>

Há outros exemplos como estes de discrepâncias entre a representação cartográfica e a descrição textual em diversos romances de Moers. Os mapas elaborados pelo autor-ilustrador não são, portanto, confiáveis. Lembke (2011, p. 116) defende a tese de que os mapas na obra de Moers perderam seu caráter de autenticidade, pois:

[...] eles não servem muito à orientação – nem dos personagens e nem dos leitores –, porém eles cumprem sua função no ato prazeroso da leitura. Não se trata de um objeto para uso, e sim, de um jogo de cartas sem maiores objetivos. Um jogo que só será jogado da maneira ideal se o leitor aproximar-se dele com um prazer desinteressado e compreendê-lo como parte do jogo estético [...] (LEMBKE, 2011, p. 116, tradução nossa).<sup>41</sup>

Como a descrição da localização geográfica é muitas vezes coerente, faltando apenas no mapa a representação de uma cidade ou região específica, que é, todavia, relevante em uma obra posterior à primeira publicação do mapa, é bem provável que Moers ainda não tivesse pensando nesse cenário quando criou o continente de Zamonien pela primeira vez. A representação cartográfica é, portanto, fidedigna ao primeiro romance, sendo a ela atribuída ainda uma função de orientação para o leitor. Nos romances seguintes, o mapa do continente já nem é mais apresentado ao leitor. Apenas aquele que recorre às obras precedentes, nota a incoerência e pode

---

40 Trecho original: “*Ist man im westlichen Zamonien auf der Hochebene von Dull in östlicher Richtung unterwegs, und sind die wogenden Grasmeeere endlich durchschritten, erweitert sich plötzlich der Horizont auf dramatische Weise, und man kann endlos weit blicken, über eine flache Landschaft, die in der Ferne in die Süße Wüste übergeht. Im spärlich begrünten Ödland kann der Wanderer bei gutem Wetter und dünner Luft einen Fleck erkennen, der schnell immer größer wird, wenn er zügig daraufzumarschert. Der dann kantige Formen annimmt, spitze Dächer bekommt und sich schließlich als jene legendeumrankte Stadt entpuppt, die den Namen Buchhaim trägt*” (MOERS, 2008, p. 10).

41 Trecho original: “[...] *Sie dienen weniger der Orientierung – weder der Figuren noch des Lesers – sondern leisten ihren Dienst im lustvollen Akt der Lektüre. Es handelt sich nicht um Gebrauchsobjekte, sondern um ein zweckfreies Kartenspiel, das nur dann angemessen gespielt wird, wenn der Leser sich ihnen mit „interesselosem Wohlgefallen“ nähert und sie als Teil des ästhetischen Spiels versteht [...]*” (LEMBKE, 2011, p. 116).

---

interpretar isso como um jogo de Walter Moers, ou apenas, um lapso resultante de sua postura constantemente irreverente.

## CONSIDERAÇÕES

Ao longo da análise dos romances de Walter Moers, especialmente de *Die Stadt der träumenden Bücher* (2008), pôde-se constatar que suas obras apresentam estruturas convencionais do gênero *Fantasy* e que, portanto, podem ser consideradas exemplares desse gênero na literatura alemã contemporânea. Todavia, o escritor destaca-se ao apresentar algumas inovações relevantes em seus romances, de forma a romper com as estruturas comuns da *Fantasy*. As obras de Moers demonstram, desta forma, não só sua criatividade ao lidar com a literatura fantástica e seu dinamismo expressivo, como também que a *Fantasy* é um gênero que tem convenções; a despeito disso, não é engessado e impermeável a variações, de maneira que há espaço para ricos insumos criativos por parte do autor.

Tratamos anteriormente da construção de um *Anderswelt* pelo escritor e da extensa complexidade desse trabalho, o qual tem de apresentar como resultado um mundo fictício bem elaborado, coeso, coerente, detalhado e verossímil. Mendlesohn (2008, p. 39) afirma que há tanto a ser descrito na *Fantasy* que dificilmente o autor consegue resumir seu universo fictício em um só romance. Por este motivo, parte significativa de obras do gênero desenvolve-se e é apresentada ao longo de vários volumes.

Os romances de Zamonien formam um ciclo temático no qual o continente fictício é palco para todas as narrativas. Todavia, eles não se apresentam, como é comum ao gênero, de forma seriada. A leitura do último romance de Moers não será impossibilitada ou drasticamente afetada caso o leitor não haja lido o primeiro ou o segundo livro publicados. Há, entretanto, lógica e coerência internas entre os romances, o que permite, apesar da falta de um fio de sequencialidade que os amarre em dada sequência, o estabelecimento de uma unidade. Isso se deve, por exemplo, a personagens recorrentes nas obras, como Hildegunst von Mythenmetz e Professor Nachtigaller, entre outros; e, também, devido a instâncias explicativas presentes na narrativa, que estabelecem o vínculo entre os diferentes textos. É o caso de paratextos como as digressões e notas de rodapé de Mythenmetz, quando ele se apresenta como autor da obra; das intervenções do pseudotradutor Walter

---

Moers em algumas notas e, também, das citações feitas a partir da “Enciclopédia de maravilhas, criaturas e fenômenos de Zamonien e seus territórios vizinhos que requerem uma explicação, do Prof. Dr. Abdul Nachtigaller” (2011).

Segundo Fesler (2007, p. 39-40), a repetição dessas estruturas narrativas causa um efeito de familiaridade junto ao leitor que já conhece as obras de Moers e para aquele leitor iniciante no universo fictício de Zamonien, de forma que essas estruturas sejam introduzidas pela primeira vez sem grandes prejuízos na compreensão do texto. Todos esses procedimentos aos quais Moers recorre para tematizar e apresentar os mecanismos de construção do seu universo ficcional indicam uma *transparência* (FESLER, 2007, p. 96) na composição de seu trabalho literário. Através de diversos elementos metaficcionais, o escritor apresenta a seus leitores de maneira muito transparente como a ficção é construída: o que constitui seu universo ficcional; como aquilo lhe serviu de fonte; os autores que leu; as ideias que o inspiraram etc. Mesmo que todos esses mecanismos sejam expostos ao leitor ainda dentro da ficção, isso faz com que ele seja levado a acompanhar a invenção e elaboração do mundo criado por Moers via recursos metaficcionais. Fesler (2007, p. 96) reconhece certa *autoconfiança* na postura de Walter Moers, uma vez que ele expõe a seus leitores todas as regras do seu jogo literário, todas as fontes de que bebeu e faz disso inclusive uma prerrogativa da leitura de suas obras.

Além disso, pudemos ver como os mapas disponibilizados ao longo da obra nem sempre cumprem com louvor sua função de tornar mais verossímeis os espaços componentes do *Anderswelt*, bem como de tornar mais coeso esse mundo aos olhos do leitor ávido de obras de *Fantasy*. Isso porque, frequentemente, há disparidades e falta de acuracidade entre as informações acerca de Zamonien contidas na narrativa verbal (que é mais afeita a narrar sucessões de acontecimentos e peripécias) e aquelas indicadas nos mapas (que, como registros de linguagem visual, representam e comunicam a partir da sintaxe própria desse código de linguagem, mais afeito à mostraçãõ mediante formas e outros elementos da sintaxe visual. Assim, faz-se necessário, em primeiro lugar, reconhecer os diferentes modos de representar e de comunicar de ambos os códigos, bem como diferenças potenciais entre representações do real e do imaginado.

Sobre os mapas de modo geral, como afirma Nöth (2013, p. 156), estes últimos consistem em *representamina* de ordem indexical e dicente que, com o suporte de diagramas, representam, por indicação e semelhança (devido à iconicidade implicada na indexicalidade), locais existentes no mundo empírico. A obra de Moers,

---

por outro lado e de maneira distinta, consiste em um registro de linguagens entrecidas em função poética e, conseqüentemente, por ser da ordem do artístico, do literário e do ficcional, apresenta-nos representações de mundos possíveis, uma vez manufacturados pelo autor e cuja forma interpretativa lhes é dada pelos leitores em suas mentes durante processos receptivos ativos, e cuja localização factual não pode ser auferida.

Esta suposta divisão de funções de construção da narrativa entre o escritor-ilustrador-projetista, responsável pelos registros em si, bem como pelo leitor-visualizador, a quem compete a ativação dos signos componentes desses registros em sua mente, implica uma postura ativa do receptor diante de tais incongruências informacionais. Além disso, como vimos com Mendlesohn (2008, p. 39), é mister que os *Anderswelten* das narrativas de *Fantasy* sejam descritos de modo muito elaborado e detalhado, como se de verdadeiros mundos complexos se tratasse – o que, acrescentamos, poderia ocasionar confusões até mesmo por parte de seus criadores.

Todavia, pelo fato de uma descrição mais detalhada e verossímil possível do *Anderswelt* fazer parte dos aspectos estruturais esperados desse componente estrutural das narrativas de *Fantasy*, cumpre questionar se essa falta de precisão e correspondência entre informações transmitidas mediante o verbal e o visual não faria tão somente parte do jogo estético nesta obra (LEMBKE, 2011, p. 116) na qual, ao narrar-se um mundo definitivamente distinto do nosso, abundam as referências ao nosso em um quebra-cabeças onde nem sempre está tão claro onde um mundo termina e o outro começa, se é que ambos os mundos não se encontram entrelaçados na gramática *sui generis* – pois, além de tudo, estética e poética – que os (co) ordena. De todos os modos, vimos que, em teoria, o próprio Walter Moers teria tido contato com o mundo de Zamonien, de modo que poder-se-iam considerar humanas e normais (portanto, de algum modo e ao menos em parte verossímeis) tanto as lacunas de informação quanto as falsas memórias advindas desse contato que, nesse então, se rememora.

Outra das características mais marcantes da produção literária de Moers é, indiscutivelmente, o *humor*. Ao mesmo tempo, esse é um dos poucos aspectos nos quais o escritor realmente destoa de outras obras do gênero *Fantasy*. O humor em seus romances é estabelecido a partir de jogos linguísticos, da invenção de palavras (neologismos), de diálogos entre personagens e mediante a construção de uma realidade fictícia que pode ser muitas vezes associada à nossa própria realidade. É, inclusive, neste último ponto que consiste o caráter mais humorístico da literatura



---

de Moers: em Buchhaim e seus labirintos, podemos reconhecer não só escritores consagrados da literatura mundial, como também representações e referências a hábitos, instituições, regras de mercado, personalidades, ciências, artes e até mesmo à gastronomia.

Em vista disso, o *Anderswelt* arquitetado por Moers acaba se mostrando mais semelhante ao “nosso mundo” do que, em um primeiro instante, poderíamos imaginar, em partes devido à abundância de ocorrências de intertextualidade, bem como de elementos metaficcionalis, no seio de suas obras, durante as quais não apenas o leitor-visualizador acaba sendo constantemente lembrado e conscientizado do fato de que está a fruir um artefato ou manufatura onde as sucessões de acontecimentos narrados é de ordem ficcional, como também parece não lhe ser facultada a possibilidade de realizar uma leitura meramente contemplativa, catártica e/ou de identificação. Uma interação muito mais intrincada e intensa entre leitor-visualizador-decodificador-fruidor e obra é, assim, desejável. De todos os modos, as temáticas ora mencionadas da intertextualidade e da metaficção na literatura juvenil de Walter Moers serão tratadas em mais pormenores em futura publicação nossa.

À guisa de conclusão, podemos mencionar que a *atualidade* dos romances de Walter Moers é também muito característica da *Fantasy* do autor. Essa *atualidade* configura-se exatamente a partir dessas inúmeras referências, na diegese, ao nosso “mundo real”, ao mundo contemporâneo que conhecemos. Apesar de haver indícios dentro da ficção de que o continente de Zamonien exista em um mesmo tempo e espaço nos quais Atlântida ainda existiria, ou seja, em um passado antigo e mítico, há indícios mais fortes de que Zamonien poderia existir em um universo paralelo ao nosso, tantas são as referências ao mundo contemporâneo e as semelhanças com o mundo em que vivemos.

E é assim que, de modo análogo ao que ocorre com obras de realismo mágico e com as tantas formas de hibridismo entre magia e realismo na LIJ mundial, faz-se notório como a criação de universos fantásticos dotados de diversas formas de referenciação e até mesmo de imiscuidade de representações do (suposto) “real” confirmam uma forte vocação deste tipo de literatura, qual seja, a de potencialmente suscitar, junto ao leitor, o ímpeto de imaginar, construir e desconstruir mundos (in)desejados nos liames artísticos do contato com *o outro*, consigo mesmo, com o mundo empírico e nosso mundo interior de emoções e fantasias em constante choque com os ditames por vezes inflexíveis do real, sempre na esteira das “verdades do possível” que caracterizam a forma superior de conhecimento em que a Literatura

---

consiste como um todo, e no jogo estético implicado nas relações autor-obra-leitor, categorias-vértice do sistema literário amplamente ativas no universo *Fantasy*.

---

## Referências

### Ficção

- ENDE, M. *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Carlsen, 2010 [1979].
- FUNKE, C. *Coração de tinta*. Tradução de Sonali Bertuol. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [2003].
- HOFFMANN, E.T.A. O vaso de ouro. *In: Contos fantásticos*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 7-83.
- LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. Volume único. Tradução de Paulo Mendes Campos e Silêda Steuernagel. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [1950-1956].
- MOERS, W. *Das Labyrinth der träumenden Bücher*. München: Knaus, 2011.
- MOERS, W. *Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär*. Munique: Wilhelm Goldmann, 2002 [1999].
- MOERS, W. *Die Stadt der träumenden Bücher*. München: Piper, 2008 [2004].
- POE, E. A. *Contos de imaginação e mistério*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

### Não ficção

- BAUERNBERGER, V. D. *Das Motiv des erlösenden Kindes in der neuen Jugend-Fantasy-Literatur; Analyse ausgewählter Werke ab Harry Potter*. Viena: Universität Wien, 2010. 126f. Disponível em: [othes.univie.ac.at/12680/](https://othes.univie.ac.at/12680/). Acesso em: 16.01.2022.
- BUNIA, R. Mythenmetz & Moers in der "Stadt der träumenden Bücher" - Erfundeneheit, Fiktion und Epitext. *In: BAREIS, J. A.; GRUB, F. T. Metafiktion; Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010, p. 189-201.
- DURST, U. *Theorie der phantastischen Literatur*. Münster: LIT Verlag, 2010.
- FESLER, M. *Die Zamonien-Romane von Walter Moers als zeitgenössische Vertreter der Gattung Fantasy*. München: Grin Verlag, 2007.

- 
- GABRIČ, A. Intertextuality in the works of Michael Ende, Cornelia Funke and Walter Moers. *Journal for Foreign Languages*, 8(1), 2016, p. 153–168. Disponível em: <https://doi.org/10.4312/vestnik.8.153-168>. Acesso em: 17.01.2022.
- GOGA, N.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Orgs.). *Maps and Mapping in Children's Literature: Landscapes, seascapes and cityscapes*. Amsterdam, PA: John Benjamins, 2017.
- HAAS, C. Das Lesebändchen-Kompott. In: *Süddeutsche Zeitung*. 17.10.04, p. 28.
- HANUSCHEK, S. "Die Antworten auf fast alle Fragen von heute stehen in alten Büchern". Trivialdramaturgie und ihre Rettung in Walter Moers' Zamonien-Romane. In: LEMBKE, G. (Org.). *Walter Moers' Zamonien-Romane: Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R unipress, 2011, p. 45-58.
- HEIDBRINK, H. Fictional characters in literary and media studies; a survey of the research. In: EDER, J.; JANNIDIS, F.; SCHNEIDER, R. (Orgs.). *Characters in fictional worlds: Understanding imaginary beings in literature, film, and other media*. Berlin: de Gruyter, 2010, p. 67-110.
- KREITLING, H. Wanderer, kommst du nach Buchhaim. In: *Die Welt*. 25.09.2004. n.p. Disponível em: [www.welt.de/print-welt/article342502/Wanderer-kommst-du-nach-Buchhaim.html](http://www.welt.de/print-welt/article342502/Wanderer-kommst-du-nach-Buchhaim.html). Acesso em 20.05.2013.
- LEMBKE, G. "Der große Ompel". Kartographie und Topographie in den Romanen Walter Moers'. In: LEMBKE, G. (Org.). *Walter Moers' Zamonien-Romane; Vermessungen eines fiktionalen Kontinents*. Göttingen: V&R unipress, 2011, p. 87-120.
- MADER, I. *Metafiktionale Elemente in Walter Moers' Zamonien-Romane*. Marburg: Tectum Verlag, 2012.
- MENDLESOHN, F.; JAMES, E. *A short history of Fantasy*. Londres: Middlesex University Press, 2009.
- NECKNIG, A. T. *Wie Harry Potter, Peter Pan und Die unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden; Literaturwissenschaftliche Aspekte von Verfilmungen phantastischer Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- NICKEL-BACON, I. Vom Spiel der Fiktionen mit Realitäten. *Praxis Deutsch*, p. 4-12, 2003. Disponível em: [www.germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Teilf%C3%A4cher/Didaktik/Personal/Nickel-Bacon/\\_Nr.\\_2\\_Vom\\_Spiel\\_der\\_Realit%C3%A4ten\\_mit\\_Fiktionen.pdf](http://www.germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Teilf%C3%A4cher/Didaktik/Personal/Nickel-Bacon/_Nr._2_Vom_Spiel_der_Realit%C3%A4ten_mit_Fiktionen.pdf). Acesso em: 16.01.2022.

- 
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- NIKOLAJEVA, M.; TAYLOR, L. Connecting worlds: Mapping space-time in three fictional islands. In: GOGA, N.; KÜMMERLING-MEIBAUER, B. (Orgs.). *Maps and Mapping in Children's Literature: Landscapes, seascapes and cityscapes*. Amsterdam, PA: John Benjamins, 2017, p. 185-201.
- NÖTH, W. Charles S. Peirce's Theory of Information: A Theory of the Growth of Symbols and of Knowledge. *Cybernetics and Human Knowing*, Vol. 19, n. 1-2, 2-13, 2013, p. 137-161.
- PAWLIK, K. *Die Zamonien-Romane Walter Moers' im Kontext der menippeischen Satire*. Tese (Doutorado). 500f. Universität Potsdam, 2016.
- PESCH, H. *Fantasy: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Köln: Eigenverlag, 2009. Disponível em: [www.helmutwpesch.com/downloads.htm](http://www.helmutwpesch.com/downloads.htm). Acesso em: 05.01.2014.
- PETERJAN, A. *Lesbarkeit(en): Rahmenbedingungen, Schnittstellen und Interpretationsräume mehrsinniger fantastischer Kinder- und Jugendliteratur am Beispiel von Walter Moers' Zamonien-Fiktion*. Baden-Baden: Tectum, 2019.
- PRADO, L. A. "*Die Stadt der träumenden Bücher*": um estudo da metaficção a partir da *Fantasy* de Walter Moers. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã). 145f. São Paulo: FFLCH-USP, 2014. Disponível em: [www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-07052015-163200/publico/2014\\_LauraAlvesDoPrado\\_VCorr.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-07052015-163200/publico/2014_LauraAlvesDoPrado_VCorr.pdf). Acesso em: 17.01.2022.
- PROF. DR. ABDUL NACHTIGALLERS Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung. Startseite. 2011. Disponível em: [www.woolly.de/cgi-bin/wiki.pl?Startseite](http://www.woolly.de/cgi-bin/wiki.pl?Startseite). Acesso em: 17.01.2022.
- SANTAELLA, L. *Arte & Cultura: equívocos do elitismo*. São Paulo: Cortez, 1982.
- SOLMS, W. Einfach phantastisch. Von der Wundererzählung zur phantastischen Literatur. In: LEBLANC, T.; SOLMS, W. *Phantastische Welten. Märchen. Mythen. Fantasy*. Regensburg: Erich Röth Verlag, 1994, p. 9-22.
- STAAY, Y. A. *Parodie und Pseudo-Übersetzung: Ein Märchen von Walter Moers*. Dissertação (Master), Faculty of Humanities Thesis, Utrecht University, 2017.
- STOLL, I. "*Das ist doch trivial!*" Wie Walter Moers mithilfe der Intertextualität mit der Grenze zwischen Hoch- und Trivilliteratur spielt". Dissertação (Master), Univer-

---

sity of Tennessee, 2020. Disponível em: [trace.tennessee.edu/utk\\_gradthes/5860](https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/5860). Acesso em: 17.01.2022.

THOMSEN, C. W.; FISCHER, J. M. Einleitung. In: THOMSEN, C. W.; FISCHER, J. M. (Org.). *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Erich Röth Verlag, 1980, p. 1-10.

## Sobre os autores

André Luiz Ming Garcia possui doutorado, mestrado, bacharelado e licenciatura em Letras (Língua e Literatura Alemã) pela Universidade de São Paulo, onde realizou pós-doutoramento na linha de pesquisa “Literatura e Outras Formas de Saber” (Literatura Comparada) e atuou profissionalmente (2020-2022) como professor doutor de Literatura Infantil e Juvenil. É autor dos seguintes livros: *O livro ilustrado de conto de fadas* (Appris, 2020), *O que é (ou o que pode ser) ensino-aprendizagem de literatura infantil* (CRV, 2021) e co-organizador, juntamente com Maria Zilda da Cunha, de *Imagens em migrações poéticas: miradas potenciais* (FFLCH-USP, 2021).

Laura Alves do Prado é germanista e, além de realizar pesquisas na área de Literatura Alemã, é docente deste idioma e formadora de professores de alemão junto ao Instituto Goethe de São Paulo. Mestre, licenciada e bacharel em Letras (Língua e Literatura Alemã) pelo Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP, dedica-se, de modo amplo, à mediação cultural Brasil-Alemanha. É autora, entre outros artigos, de “Fantasia e metaficcionalidade nos romances de Zamonien de Walter Moers” (periódico *Pandaemonium Germanicum*, extrato Qualis A1, v. 17, n. 23, 2014).

---

# Caperuza: Figurações estéticas de uma menina e um lobo

Maria Zilda da Cunha

Regina Célia Ruiz

## I

Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso.

*Giorgio Agamben*

Figura 1: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

De fato, não apenas os estudiosos de literatura para crianças e jovens, mas, seguramente, qualquer criança, em cujo repertório haja referências de narrativas de contos maravilhosos ou de fadas, reconhecerá, na imagem que abre nosso capítulo, reverberações de um dos mais intrigantes contos infantis. Na verdade, a história da

---

menina e o lobo tem uma jornada interessante que perfaz épocas, gerações, diversos suportes, sejam esses: livros, álbuns de imagem, histórias em quadrinhos, animações, *games*, filmes, peças teatrais, canções, peças publicitárias, narrativas hipermidiáticas. Em suma, ganhando formas, vários idiomas, cores, traduções intersemióticas, várias adaptações, do fio vocal às malhas da virtualidade e, inevitavelmente, passando pelo estatuto de mercadoria cultural e ganhando cintilações mercadológicas, a história engendra-se no imaginário de adultos e crianças de várias idades, gêneros e nacionalidades.

Este conto e outros dessa linhagem receberam atenção especial de Charles Perrault (*Contos da Mamãe Gansa*, de 1697) e dos Irmãos Grimm (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*, de 1812). Foram publicados, ilustrados e passaram a figurar entre as mais conhecidas narrativas ficcionais da história da Literatura Infantil e Juvenil ocidental.

Cada povo soube guardar, na memória do tempo, os seus fatos históricos, nas versões emocionadas do heroísmo, dos feitos gloriosos, nos embates pela vitória, ou nas derrotas tristes das guerras. Cada fato reveste-se de sentimento íntimo e social na relação da pessoa com o grupo e da personagem com a cena da vida (CUNHA, 2009, p. 109).

Para Nelly Novaes Coelho, crítica literária e fundadora da área de Literatura Infantil e Juvenil da Universidade de São Paulo, os contos maravilhosos ou de fadas seriam “verdadeiras fontes de sabedoria” e “de conhecimento de vida” com um “papel formador” (COELHO, 2003, p. 11). Segundo a professora:

Estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso, em cuja esfera o homem tenta reencontrar o sentido último da vida e responder à pergunta-chave de sua existência: Quem sou eu? Por que estou aqui? Para onde vou? É no sentido dessa inquietação existencial que vemos o atual fascínio pela redescoberta dos tempos inaugurais/míticos, nos quais a aventura humana teria começado. [...] O onírico, o fantástico, o imaginário deixaram de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como *portas que se abrem* para verdades humanas ocultas (COELHO, 2003, p. 17).

Para a referida estudiosa, os *Contos da Mamãe Gansa*, de Perrault (1697), foi a primeira coletânea de contos de fadas que se conhece e teriam se solidificado e expandido apenas com a dos Irmãos Grimm. Estes, entretanto, eliminaram, já na



---

segunda edição da obra, trechos de violência, sobretudo contra a criança. Coelho aponta que os contos do escritor e poeta dinamarquês, Hans Christian Andersen (1805-1875), que viria a escrever contos infantis, endereçados diretamente às crianças, já estariam marcados, mais notadamente, por ideais românticos.

Essas ideias, de certa forma, alinham-se às da pesquisadora Karin Volobuef (2020). A especialista, em aulas que ministrou como professora convidada na USP em 2020, no curso *Tradição literária, movência, teoria e crítica: o conto de fadas em questão*, apresentou importante panorama sobre a matéria ficcional relacionada ao mito e à magia, refletindo sobre o modo como as histórias que pertencem a essa constelação constituem parte indissociável da cultura universal. Autora de várias obras sobre o assunto, ao referir-se à produção dos Irmãos Grimm, de quem é particularmente investigadora, comenta a forma como os filólogos alemães realizaram a coletânea das narrativas, que viriam a compor a importante obra para crianças, e o modo como eles as retocavam para cada edição, visando ao aprimoramento. Volobuef, ao descrever o trajeto que perfazem desde o antigo Egito (século XVIII a. C.) à Alemanha, enfatiza o fato de viajarem no tempo e no espaço, por meio não só da tradição oral, mas também pelas vias da escrita. Para a pesquisadora, se até hoje não é possível acessar a origem dessas narrativas, que viriam a ser denominadas contos maravilhosos ou de fadas, também é impossível negar que elas guardam misteriosamente uma trama feita por fios muito similares e que refletem índices muito potentes de que os seres humanos, mesmo que estejam em espaços e tempos distantes e diversos, guardam e compartilham um conjunto enigmático de experiências e emoções.

Convirá sublinhar o fato de que, para ambas as pesquisadoras, há intervenções nas narrativas, sejam essas recolhidas por meio de informantes que as conheciam, ou por meio de leituras realizadas, já que Perrault, apesar de seu interesse pela literatura popular, era um notável intelectual da Corte de Luiz XIV e os Grimm tinham franco acesso aos livros, eram estudiosos das letras e leitores contumazes. Portanto, seja para ajustar ao perfil dos interlocutores (se lembrarmos que as noções de crianças eram novidades, na época), seja para cuidar da elaboração criativa da escrita de uma obra, há um movimento que acena para a inserção de cuidados literários. Para ambas, no entanto, são narrativas de cunho anônimo, cujo fio originário e útero gestador permanecem um enigma, mas, sobretudo, são tecidos do imaginário que guardam e compartilham um conjunto de experiências, imagens, mistérios e emoções. Ademais, carregam faíscas que cintilam em esferas de inquietações nas quais

---

o homem tenta reencontrar o sentido último da vida e responder à pergunta-chave de sua existência (COELHO, 2012).

A história da qual nos ocupamos neste capítulo, mais conhecida como *Chapeuzinho Vermelho*, apresenta um número muito expressivo de versões. Destacamos, brevemente, as mais conhecidas para incitarmos nossas reflexões. A registrada por Robert Darnton, em *O grande Massacre de Gatos* seria, para o pesquisador da história das mentalidades, “a do conto mais ou menos como era narrado em torno das lareiras, nas cabanas dos camponeses, durante as longas noites de inverno, na França do século XVIII” (DARNTON, 1986, p. 21). A menina sai para visitar a avó que está doente e, no caminho, encontra o lobo que lhe pergunta o destino; e, ao responder, ela acaba por informar onde mora a avó. O lobo chega antes da jovem, mata a senhora, coloca seu sangue em uma garrafa, corta sua carne em fatias e as coloca em uma travessa. Depois de vestir suas roupas, deita-se na sua cama. A garota chega e, com o oferecimento da falsa avó, toma o sangue como se fosse vinho e come a carne, desconhecendo a sua procedência. Depois, retira a roupa, deita-se ao lado do lobo que a devora. A versão de Charles Perrault, publicada em 1697, traz a menina vestida com o capuz vermelho e, após encontrar o lobo trajando as roupas da avó, na cama, faz as conhecidas perguntas sobre o tamanho dos braços, pernas, orelhas, nariz, olhos, dentes e, logo em seguida, é devorada. A narrativa de Perrault apresenta outro elemento, uma moral após o desfecho da história. Na versão dos Irmãos Grimm (1812), surge um outro personagem, o caçador, que abre a barriga do animal e resgata neta e avó ainda vivas.

As pesquisas realizadas por Nelly Novaes Coelho (1922-2017) revelam pertencer a um ciclo de narrativas que trilham o nosso imaginário há tempos, mantendo vivas células míticas. Ao falar de *Chapeuzinho Vermelho*, a autora aponta a incerteza de sua origem e comenta o possível enlace com o universo do Mito:

O tema é antiquíssimo e aparece em vários folclores. Sua célula originária estaria no mito grego de Cronos, que engole os filhos, os quais, de modo miraculoso, conseguem sair do estômago e o enche de pedras. Exatamente o final escolhido pelos Irmãos Grimm. Tal tema é encontrado ainda em uma fábula latina do século XI, *Fecunda Ratis*, que conta a estória de uma menina com um capuz vermelho, devorada por lobos, escapando milagrosamente e enchendo-lhe a barriga de pedras (COELHO, 2012, p. 45).

Se assim for, essas narrativas enovelam-se no registro histórico da nossa pró-

---

pria humanidade, em nossa essência humana, enquanto seres simbólicos e de linguagem que somos; são narrativas que, na dinâmica do tempo e espaço, sofrem diferentes transformações, em tradições e culturas diversas. Seriam histórias transmitidas oralmente, ouvidas por crianças e adultos, com função de entreter, muitas vezes assustar, e traçar diretrizes, ensinar, moralizar. E, com o tempo, são revisitadas, recontadas, acrescidas de outros detalhes, sentidos, acompanhando cada cultura, contexto, forma e necessidade de olhar.

Nesta pesquisa, interessa-nos trazer para reflexão o modo como Beatriz Martin Vidal retece, em uma narrativa predominantemente visual, fios tão delicados e complexos dessa narrativa de migração ancestral.

Beatriz Martin Vidal é natural de Valladolid, Espanha. Formou-se em Belas Artes, na Universidade de Salamanca e se especializou em ilustração na Escola de Arte de sua cidade natal. Artista premiada e reconhecida em diversas categorias de ilustração e quadrinhos, dedica-se à ilustração de contos, livros e publicações jornalísticas. Além da Espanha, já publicou para editoras de outros países como Itália, Austrália e México. Seu trabalho inclui títulos como *Secrets* (2008), seu primeiro livro como autora e ilustradora; *Bird* (2015); *O pacto do Bosque* (2015); *Enigmas* (2016); *Caperuza* (2016), objeto deste estudo; *Iris* (2017), *Querida Tía Agatha* (2018). O livro *El truco más asombroso del mundo* (2018) ganhou uma menção honrosa no concurso de álbuns ilustrados da Biblioteca Insular de Gran Canaria.

A respeito de *Chapeuzinho Vermelho*, Vidal comenta:

Há um fundo que não foi domesticado devido ao que se criou e refinou em uma tradição oral de séculos. É mais mitologia do que literatura. Na história de Chapeuzinho Vermelho, concretamente, há uma escuridão terrível. As adaptações modernas de Cinderela, por exemplo, podem dar lugar a comédias amáveis, porque suas partes mais cruéis não são parte de sua essência, mas as histórias que inspiram Chapeuzinho caem no campo do terror, porque a alma desta história é muito escura. O medo é a chave deste conto.<sup>42</sup>

Se medo, devoração e violência são elementos comuns nessas narrativas, as hipóteses explicativas sobre tal fato também se tornam recorrentes. Von Franz, por exemplo, da perspectiva da psicanálise, comenta que: “No homem, o lobo represen-

---

42 Entrevista concedida a Antônio Ventura, para a Revista Emília, em 20 de abril de 2014. Disponível em: [revistaemilia.com.br/beatriz-martin-vidal-2/](http://revistaemilia.com.br/beatriz-martin-vidal-2/). Acesso em 10.02.2021.

---

ta esse estranho desejo indiscriminado de devorar tudo e todos para tudo obter(...) Tais pessoas desenvolvem dentro de si um lobo esfomeado.” (VON FRANZ, 1985, p.273). Para Darnton (1986), a quem já nos referimos, a dureza desses contos está no contexto rude, marcado pela falta de recursos, fome, precárias condições de saúde e higiene, originando uma dura batalha pela sobrevivência. Enquanto Joseph Campbell (2007), em *O Herói de Mil Faces*, assevera que o tema da devoração está inserido em uma das fases da Jornada do Herói: *O ventre da baleia*, momento em que o herói está pronto para o combate frente ao desconhecido e as novas etapas da sua jornada.

Ao fim e ao cabo, questões voltadas ao interior da psique humana, relações com a sexualidade, sentidos ocultos, cenas profundamente violentas, brutais, incômodas, apelo ao erótico, canibalismo, continuam a ser motivo de grande interesse, ganhando espaços em diferentes formas de discussão em nossos dias. *Caperuza* encena a narrativa da menina e o lobo com recursos de linguagem que mobilizam cintilações eróticas, expressões do jogo vida e morte, insinuando a devoração pela metamorfose; a violência, por meio da correlação de elementos formadores de sentido. Trata-se de um livro cuja composição traz códigos de sistemas semióticos diversos: pintura, fotografia, teatro, cinema, dança a se enredar para a construção de uma história ainda fragmentada, à espera do olhar e repertório do leitor que amarrará os fios narrativos. Projeto gráfico, palavra e imagem irmanam-se na construção do livro que, de forma contemporânea, abre portais para a migração de outras épocas.

Vale levar em consideração o fato de que, dada a engenhosidade estética da artista plástica espanhola, na fronteira do verbo e da imagem, da fricção entre linguagens, adensa-se uma face intensa da poesia. De forma lírica, tramam-se sistemas diversos de signos dinamizando a narratividade, o enredo, consubstanciando tempo e espaço pela elaboração plástica. A história se tece com fios multifacetados, com pontos de apoio e índices intertextuais que trançam internarrativas em intercódigos. O receptor, a cada fio que se corta, faz com que, de alguma forma, renasça, com força singular para ser reatado. Nesse sentido, figura-se, também, o ler como devorar. O leitor é presença necessária como um grande devorador – em “uma devoração que perpetua o objeto devorado em seu ser, processo criativo de transcrição, assimilação do objeto que o faz renascer em traduções renovadas” (CUNHA, 2017, p. 210).

Vidal, tangenciando o conceito de “sonho dentro do sonho”, como nos inspira Carroll com suas *Alices*, traz um jogo intrigante, num espaço bosque/livro, no qual as distinções se desvanecem, na medida mesma em que o sonho se retrai. O prota-

---

gonismo e a atuação, o tempo e o espaço engendram-se em metamorfoses. Seriam manifestações oníricas? Ilusões que têm lugar num palco, na cena fílmica, na pintura, na página plana do livro? A partir de uma conjuntura de jogos de linguagens, com a fragmentação narrativa, com a identidade fugidia das personagens, com enlaces intertextuais que guardam células de outras narrativas ancestrais, são artisticamente agenciadas relações complexas com esta época de transições em que vivemos.

## II

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade

*Walter Benjamin*

É fato que trabalhar com imagem é enveredar-se por um espaço labiríntico, deparar-se com caminhos em que diagramas espaçotemporais nos surpreendem, quando imagem e palavra se separam, sobrepõem-se, articulam-se, convertendo-se em novas linguagens. Os lances metafóricos e metonímicos de que são capazes estabelecem diálogos com o nosso imaginário, nossos sentidos e experiências. Diante da imagem, algo nos aflige: aceitar o que se vê ou ir além, transcender o olhar:

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 9).

Cada traço abre-se para o “entre”, o momento da ação reflexiva do que se olha. Há um choque entre o conhecido e o desconhecido, e o lampejo produzido a cada encontro, a cada olhar. As imagens acompanham o tempo do leitor, o tempo do ir e vir de cada página. Nem tudo é dito, nem tudo é visível. E, assim, a narrativa se compõe. Passado e presente contam a história.

---

Quando a imagem incita os nossos sentidos, levando-nos a revolver nossa memória e pensamentos, buscamos, no âmago da nossa história, o diálogo que se trava entre o que vemos e o reverso que se dá, quando a mesma imagem nos olha. Há uma potência que envolve essa ação reflexiva do ato de ver, e não se trata da potência do que vemos, mas sim e, principalmente, do que não é visto, do que não é dito: “a potência-de-não é uma resistência interna à potência, que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se para si mesma” (AGAMBEN, 2018, p. 73).

Diante daquilo que se vê, inicia-se o mergulho na história, uma mescla de presente e passado unindo-se em diálogo com um repertório. Um olhar para a obra ressoando no próprio percurso. A história é um campo aberto, não se encerra no presente, evolui de forma constante:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa (BENJAMIN, 1994, p. 223).

As reminiscências ressoam à medida que os lampejos do passado travam embates com o presente. Há um choque entre os dois tempos e marca-se o momento do relâmpago, na mínima fração que anuncia o descontínuo da temporalidade.

A imagem se apresenta, abre uma nova percepção, justamente no espaço da fratura, aquela que surge após o embate instaurado entre passado e presente, reverberando em toda a história. “A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (BENJAMIN, 2009, p. 505).

A face dialética da imagem não é fixa, ela abarca a cisão do encontro entre *o que foi* e *o agora* que se apresenta. Olhar para a imagem, percebendo esse espaço da cisão embasa a consciência, não do momento, mas de toda a trama que prepara o que ainda virá. Há um “não-saber” implícito quando se olha uma imagem. Instauram-se conflitos internos que motivam o leitor, o pesquisador à investigação. Didi-Huberman (2013) nomeia de “sintomas” essa inquietação, o desejo manifestado de ultrapassar a fresta do não visível, dos não ditos. O primeiro para quem ultrapassa o visível é chamado por Didi-Huberman de “rasgadura”, “a primeira palavra, a primeira aproximação [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 186). O sintoma refere-se à potência dessa rasgadura:

---

Diz a insistência e o retorno do singular no regular, diz o tecido que se rasga, a ruptura de equilíbrio e o equilíbrio novo, o equilíbrio inédito que logo vai se romper. E o que ele diz não se traduz, não se interpreta, e se interpreta sem fim (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 212-213).

E, no jogo dialético do tempo em que história e temporalidade se misturam, *Caperuza* compõe-se na fissura que se abre entre as memórias do conto popular e a releitura contemporânea, marcada pela ambiguidade e múltiplas linguagens. O choque temporal e o caráter da imagem dialética anunciados por Walter Benjamin são aparentes em *Caperuza*. Há a necessidade de um leitor cúmplice para que a narrativa se desenvolva.

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio. É preciso tentar voltar ao ponto de inversão e de convertibilidade, ao motor dialético de todas as posições. É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

A cada imagem, abre-se a fratura, o espaço que aguarda o olhar e os sentidos criados pelo leitor.

---

### III

A história da arte é a luta de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações.

*Carl Einstein*

Se voltarmos à cena que inicia o nosso capítulo, (fig. 1), para além das rememorações da história aninhada em nosso imaginário, uma nova experiência tornar-se-á possível ao nosso olhar. A cena apresenta-se como uma suspensão de processos psicológicos<sup>43</sup>, como contração temporal, faz-se então como defesa contra a fuga do tempo, assim, paradoxalmente, a imagem traz a rememoração e, ao mesmo tempo, comporta uma defesa contra a morte (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 222). Seria possível pensar em uma concentração de sonhos. Muito próximo à noção de imagem dialética de Benjamin, há uma iluminação e suspensão - o mito vai perdendo a eficácia, a advertência, que se agrega à narrativa, vai perdendo o seu sentido, e vai ganhando força a imagem artística. Esta traz a captura de momentos fortemente expressivos dimensionados por figurações estéticas. Como guardião de imaginários, assim como de linguagens em seu devir, a imagem, semioticamente, revela-se fenomênica, vai se oferecendo a novas decifrações.

Há uma concentração plástica que vai requerer percepção, intelecção e interpretação de sentidos e formas, para reconvocar um texto tão conhecido. A menina é realisticamente apresentada, tão fotográfica é sua face; indicia uma conexão física com o referente, o lobo, no entanto, faz-se por outra linguagem, é forma pictórica, guarda marcas do gesto que o produziu. É figura desenhada, é pintura. Assim configuram-se os protagonistas, nesse instante da intriga. Uma fonte luminosa, no centro da tela, sugere uma atmosfera: De sufocamento? Espanto? Medo? Uma espacialidade estilística de compartilhamento do espaço. Encontro e aprisionamento dos personagens (pelo olhar). Beatriz faz da luz um notável material plástico.

Vidal faz emergir uma forma de arte bastante contemporânea de acolher uma história, metamorfoseá-la, “torná-la íntima, acessível, portátil, viável, reproduzível” (LEE, 2012, p.102), plasmando-a, artisticamente, num suporte físico. O livro, nesse contexto, é exatamente aquilo que possibilitará a concreção da própria narrativa,

---

<sup>43</sup> Não é novidade, nem para os mais desavisados, que a história de Chapeuzinho Vermelho é uma história de vida e morte.



a história precisará desse herdeiro do códex para acontecer. Nesses termos, ele se torna, em si mesmo, uma expressão artística. Por sua configuração, não teremos um livro em que se colam ou fazem ilustrações; como metáfora fotográfica, ter-se-á uma obra que é revelada pela imagem (LEE, 2012, p. 103).

Nessa ordem de ideias, convém considerar que a leitura de um livro impresso, dessa forma, demandará um olhar curioso, o seu manuseio e uma inteligência astuta para a exploração de um espaço labiríntico. Encadernado, com capa espessa, e pensado como um objeto que contém e projeta uma história, tornar-se-á, assim, uma espécie de mistério disponível ao leitor.

A capa é o primeiro convite à leitura. Coloca-nos em contato com os primeiros sinais do que poderá ser encontrado no decorrer do livro. Algumas pistas podem não ser reconhecidas ao primeiro olhar, e é possível que exijam do leitor uma pausa maior, uma observação mais cuidadosa. As possibilidades intensificam-se ou diminuem conforme a leitura avança. Conexões obedecem ao desenrolar de um fio narrativo, um novelo que se desfaz, vagorosamente, revelando os sinais que orientam as percepções do leitor até os últimos momentos da trama.

Figura 2: Capa do livro *Caperuza*, de Beatriz Martín Vidal, 2016



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

---

É fato que o primeiro contato com *Caperuza* leva-nos a experienciar um misto de encanto e estranhamento. A imagem da capa coloca-nos frente a um paradoxo. Não é a *Chapeuzinho Vermelho*? Que história seria essa representada por uma criança com os olhos cobertos por uma flor? Chega-se ao limiar entre o visível e o invisível, o que está posto e o que ainda precisa ser revelado; a rasgadura entre o dito e o não dito; o saber e o não-saber, o elemento que nos deslumbra quando olhamos para uma obra de arte (DIDI-HUBERMAN, 2013b). Em um primeiro momento, a imagem é clara, inteligível, mas não se afina com o repertório que temos do conto popular. Luz e sombra jogam com o fundo da tela, a imagem da menina e a flor.

O estilo da autora revela-se na delicadeza do traço, na escolha da cor. O rosto da criança, uma flor vermelha, ocupam o primeiro plano, enquanto uma ambientação ao fundo, em que folhas secas, num entrelaçar, sugerem movimento. Um close permite-nos, por meio de uma visão mais intimista, notar a expressão silenciosa dessa face feminina, com as pálpebras cerradas, com o cabelo a se confundir com o fundo da tela e os lábios carnudos e descoloridos a emprestarem o seu vermelho à flor. Estaria morta?

Ou dorme.

Um momento inventivo, posto que o contraste, os planos, as cores, o espaço são construções analógicas afeitas ao universo das possibilidades e sem compromisso com a realidade visível. Tal como *Alice*, de Carroll, afastando-se da fidelidade ao modelo preexistente, *Caperuza* vai se configurando como signo, numa forma de representação em uma imagem cuja vida brota do texto em sua relação com a leitura (PALO, 2006).

As páginas que se seguem são negras. Preto e branco são cores silenciosas, diz Kandinsky, acrescentando que “a sonoridade é reduzida ao mínimo: ao sussurro quase imperceptível” (1970, p. 66). Nesse liame, é possível dizer que as imagens espectrais que aparecem sob a luminosidade da página negra, tal como negativos de fotos da garota, seriam como vozes sussurrando algo de sua história – a se revelar. O contraste com o branco da folha de rosto torna-se notável ao nosso manuseio. Encontramos o crédito da autora, da editora, o título da obra e a imagem da flor - elementos que, no entanto, conferem pouca indicação quanto à condução da narrativa. *Caperuza* é a protagonista? É o capuz que a qualifica? Ou as rubras flores que se revelam coloridas e às quais é conferido movimento?

Na próxima página, nota-se a projeção do código cinematográfico sobre o literário, evento criativo que, muito particularmente no livro de literatura infantil e juvenil, promove a fusão e simultaneidade do oral (artesanal) no movimento narra-

---

tivo, ampliado pelo tecnológico - estratégia que, além de traduzir pontos de vista de modo inclusivo, pode criar um equivalente visual ao audível, consubstanciando um ritmo peculiar ao inaudito. O verbal, em grandes letras brancas, escreve e inscreve iconicamente o tempo gerundial. O gerúndio é tempo verbal afeito à instauração do contínuo presente – uma espécie de tempo fabuloso, quase inimaginável do ser sendo, da mutação, da criação, da transfiguração de algo que não existia e passa a ser. “Enrojecendo” - em sua forma escritura – é palavra que se prolonga visualmente para alcançar o movimento dado pelo encadeamento dos cinco fotogramas, cuja promessa é garantir uma continuidade narrativa e seu potencial gestador de possíveis.

Figura 3: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

A disposição revela a intensidade com que o rubro recobre a menina. Mas o corte cinematográfico, que se verifica no último *frame*, induz o pensamento-ação do leitor a remontar o movimento.

Os fotogramas estarão disponíveis a cada página, impondo outro ritmo ao olhar. É como se cada cena tivesse seu espaço-tempo a ser recuperado. A narrativa, então, acontece cena a cena e ao toque das mãos. Desse modo, a materialidade dos acontecimentos vai ganhando força pelo exercício do que os olhos conseguem capturar, no engendrar de pensamentos e sentimentos.

---

Cada cena é singular e múltipla pela simultaneidade de signos de ação (índices) e de signos de semelhança (ícones); não há uma relação de causa e efeito – uma coisa depois da outra – o acontecer ao mesmo tempo rarefaz a cadeia cronológica de eventos para dar espaço a uma dimensão vertical.

A primeira cena traz, pelo *close*, a proximidade ao objeto narrado. Desfaz-se, aos poucos, a imagem estática da garota. Os contornos da superfície e o movimento delicado das linhas conferem a possibilidade de penetrarmos nos meandros de seus atributos físicos e sensíveis, como se nessa brecha fosse possível tangenciar um movimento da alma. Nosso contato faz-se com o limiar do interior e exterior – uma forma de apreensão do *pathos* sensível ganha materialidade textual. De olhos abertos, ela ocupa praticamente toda a tela. Seus olhos acompanham o movimento de pétalas que se aproximam. Seus cabelos esvoaçam. Há um tempo que se move nesse espaço cênico. A cada uma das oito cenas, nas páginas que se seguem, a face da criança sofre alterações, muda a forma de olhar, e seu semblante se modifica, os atributos angelicais cedem à figurações sensuais.

Figura 4: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

---

A invasão do vermelho é motivada pela expressiva quantidade de pétalas? Folhas? Penas? São formas que vão perdendo a categoria distintiva, para se tornarem figurações do vermelho que recobre a jovem. A página também ganha coloração rubra intensa, em um ritmo sensual. Menina e pétalas enovelam-se até que esses elementos se acomodem ao seu corpo. Esse processo metamórfico nos inquieta: estaria ela se transformando em flor? Colocando-se em uma armadura feita de pétalas de flor ou penas? Vestia-se de Chapeuzinho Vermelho para encontrar com o lobo?

Tela a tela, marca-se o tempo na narrativa até aqui. Agencia-se, metonimicamente, a metáfora do movimento e da metamorfose. O olhar da protagonista é enigmático. O que vemos nos olha? Há algo mais para ser visto?

Nesse segmento do livro, o leitor assume a postura de um espectador que contempla curioso a sequência de olhares, de gestos, de toques da menina, agora com sua rubra veste, acompanhados pela expressão de doçura, de carinho e de surpresa. E o faz buscando fios do imaginário que os enlace, recuperando as vozes que estariam vindo dessas faces silenciosas.

Figura 5: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

“*El juego de las preguntas*” é o excerto que traz a figuração do conflito narrativo, iniciado por um jogo sensível de olhares: menina e máscara. Se tomarmos a acep-

---

ção que nos oferece Maria Lúcia Bastos Kern, ao aproximar o sentido dos vocábulos imagem e máscara, talvez possamos fazer algumas considerações interessantes sobre essa face de nossa leitura.

O termo imagem vem do latim *imago* e designa máscara mortuária usada nos funerais na antiguidade romana. A palavra *imago* tem assim o sentido de representar o ser humano que não está presente e, ao mesmo tempo, uma certa visão da morte, já que se vincula aos rituais funerários e tem em vista substituir o morto. Logo, ela não é o ser, mas ela oferece a sua aparência para ser vista (KERN, 2012, p. 2).

Nesse liame, o leitor é desafiado a mirar intrigado o modo como a menina fita o olhar da “máscara”, como se, por meio dela, a avó ausente a olhasse. Não é possível negar como, de algum modo, somos capturados por esse jogo hipnótico. Seria aqui apenas uma encenação teatral? Seria a representação icônica do diálogo entre a avó e Chapeuzinho Vermelho? O fato é que contemplamos uma *performance* e somos capturados por uma brecha preenchida pela máscara, ou pela avó? No diálogo silencioso entre menina e máscara, a potência dos não-ditos cunhados no fio do tempo faz ressoar o conto clássico.

Detrás da máscara, revela-se o animal. Os olhos expressivos, quase fotográficos da figura feminina, encaram, com fascínio, o brilho dos olhos amarelos do lobo<sup>44</sup>. Um personagem que se desvanece entre as marcas do pincel, misturando-se com o escuro do bosque. Seria um lobo animal? O próprio bosque? Ou uma construção onírica da jovem?

---

<sup>44</sup> Lobo: seu nome em grego, *lykos*, foi associado ao brilho de seus olhos no escuro. Na *Saturnalia* Macrobius relata que os antigos imaginavam o sol com a forma de um lobo (LURKER, 2003).

---

Figura 6: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

O jogo das perguntas parece fazer reverberar o mito da esfinge: “Decifra-me ou te devoro”. Entre as poucas pétalas, há apenas o lobo, ocupando a tela inteira. O enigma foi decifrado ou a menina devorada?

Figura 7: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

---

As primeiras imagens de “Escapando” atingem um plano mais geral, técnica de enquadramento que assegura a visualização do espaço sem que seja possível ver, com clareza, os protagonistas. Mas, na configuração desse cenário, nota-se uma divisão da tela na horizontal. A parte de cima, sombria, com elementos visuais análogos a troncos de árvores. Na parte de baixo, traços de um corpo e pelos pretos. Na fusão dos elementos imagéticos, perdem-se contornos nítidos e a ambiguidade ganha prevalência. No canto esquerdo da página, vê-se: olhos amarelos semicerrados. Estaria o lobo morto ou dormindo?

Repertório e imaginação são ativados para o entendimento da cena. Sobre a parte de cima do corpo informe, algo chama a atenção - um vermelho começa a brotar, surgem ramificações. De capuz vermelho, a cabeça da menina aparece e, na sequência, seu corpo inteiro - nascimento que se concretiza em um salto de libertação - performatizando um balé ou possível pouso. Braços abertos simulam o bater das asas de um pássaro, em pleno êxtase dionisíaco. Já não é mais a mesma criança, sua expressão e olhar estão transfigurados. O feminino desabrocha?

Figura 8: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

Sobre o inerte lobo, agora rodeada de flores que não cessam de brotar, a armadura rubra, feita de pétalas ou penas, mostra-se por inteiro: hibridizam-se menina, lobo, vermelho e flor. Um estado de suspensão marca a última cena.



Figura 9: Imagem do livro *Caperuza*, de Beatriz Martin Vidal, 2016.



Fonte: MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.

*Caperuza*, em cenas, capítulos, ou atos, intriga-nos. Trata-se, ao fim e ao cabo, de *Chapeuzinho Vermelho*, ou seria outra a história que está a se tecer? Chapeuzinho renova-se em meio aos processos de metamorfoses a que assistimos? No discurso onírico, no jogo implícito das imagens, nos espaços e silêncios deixados para o leitor ser coautor da narrativa, muitas são as possibilidades. No limiar de um labirinto, sentimo-nos desafiados a retrazar caminhos que preenchem os cortes cinematográficos, as cenas de cada ato, as etapas do jogo, os negativos fotográficos.

Ao chegarmos ao final da obra, fica uma inquietação, como se algo nos movesse à capa para recomeçar. Agora, examinando índices que ficaram escondidos nas dobras de cada página, de cada cena, nos diagramas espaçotemporais que se constroem tela a tela, faz-se necessário ir conferindo o sentido que está a apontar. Retomar pistas deixadas pela autora parece oferecer um itinerário para a sondagem dos enigmas traçados finamente por fios que se tramam com a estranheza própria da arte. Talvez tenhamos outro percurso leitor para depurar as imagens e reconhecer o *pathos* de cada cena, as marcas deixadas na tensão passado e presente, capturadas ao longo das diversas leituras e releituras dispensadas ao conto.

A beleza dos traços de Vidal, a paleta de cores que tingem os personagens e os cenários, a trama de linguagens fazem reverberar em outra chave sónica: a violência, o jogo de poder, o diálogo vida e morte, o processo de devoração. Marcas significativas registradas no conto secular, ou nas duras experiências da narrativa humana.

---

A autora não dispensa particularidades presentes desde as primeiras versões, mas transfigura o olhar, passando para o leitor uma tarefa lúdica de refazer os sentidos conforme cada tempo. Por caminhos diversos, por entre desvios, minuciosamente, Vidal traz uma visão renovada do objeto escolhido. Na trama tecida pela imagem, tempo e espaço conduzem uma narrativa que carrega as reminiscências das diversas versões do conto. São camadas temporais notadas pelos movimentos e gestos desde a capa; o sopro do vento que move as pétalas; os olhos da jovem que acompanham e se extasiam com a sua metamorfose em flor; a dança da sombra e luz que revela o bosque; o lobo que se incorpora à terra para fazer brotar a flor e renascer a menina.

Os leitores certamente trarão, para conferir nossa leitura, possíveis alusões intertextuais que migram para esta obra.

Do ponto de vista da simbologia do Centro, segundo o estudioso das ciências da religião, Mircea Eliade (1992), há um lugar sagrado em que todas as forças se unem para promover a passagem de um modo de ser a outro. Isto tem relação direta com o arquétipo da iniciação, que pressupõe descida ao inferno e ascensão ao céu, uma ruptura de nível. Nessa ordem de ideias, esse ritual iniciático estaria presente na narrativa pelo simbolismo do retorno ao ventre (*regressus ad uterum*) – sugerido na devoração plástica - quando a imagem do lobo ocupa toda a página. Regressar ao útero é repetir a gestação, morrer simbolicamente para nascer de novo de maneira diferente. Processo que se iconiza em “Escapando”. Ainda nessa chave, o vermelho simboliza o princípio de vida; é a cor do ventre - que opera a digestão, o amadurecimento, a regeneração do sangue, em que morte e vida se transmutam. Vermelho também é cor da vitalidade.

Imagem como a de Eva, mulher criada a partir da costela de Adão<sup>45</sup>, é passível de ser aventada, mas a face dionisíaca que a recobre faz reverberar, no entanto, a figura de Lilith<sup>46</sup>. *Chapeuzinho Vermelho* é história que migrou para o universo da literatura infantil, mas é uma narrativa do encontro e enfrentamento, marcada por uma dramatização e um jogo erótico, a face púbere e a animalidade de uma jovem; é uma reminiscência ao ritual de passagem da vida de uma menina à condição de mulher. A flor, que nesse texto ganha forte protagonismo, alude, seguramente, a instâncias ligadas ao desabrochar, ao amadurecer, ao florescer, e, notadamente,

---

45 Caperuza (re)nasce das costas do lobo.

46 Segundo o *Talmud*, Lilith foi criada por Deus da mesma forma que Adão, sendo sua primeira mulher. No entanto, ela se rebelou e foi expulsa do Éden. Disponível em [aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-lilith-primeira-mulher-da-terra-ou-demonio-feminino.phtml](http://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-lilith-primeira-mulher-da-terra-ou-demonio-feminino.phtml). Acesso em 10.02.2021.

---

ao deflorar. Há, nesta obra, índices que sinalizam uma via culturalmente marcada pelo jogo de poder que as sociedades engendram entre o masculino e o feminino. Nessa chave, a verticalidade com que a última cena atinge, na figura de Caperuza, pode-se testemunhar uma conquista do feminino diante da sua história contra os exageros do patriarcado e de um machismo exacerbado. Alusões que (re)cobram nossa experiência histórica rebordada por medos e ousadias, erotismo e contenção, violências, jogos entre a vida e a morte, que a literatura, a arte em geral, encapsula em seus fios associando magia, lucidez e coragem intelectual.

## IV

A criação  
vive como gênese  
sob a superfície do visível  
da obra para trás,  
todos os espíritos  
enxergam;  
à frente-  
no futuro-  
Só os criadores.  
*Paul Klee*

Na multiplicidade de releituras, Vidal tece uma narrativa singular em que o movimento de gestos e emoções evoca outros tempos, outras épocas e contextos. Um mergulho no vórtice da história para incitar a tensão entre passado e presente, entre o que vemos na imagem e como essa mesma imagem nos olha. Momentos de contemplação em que se resgatam os indícios que associam a arte à vida em movimento. Não à toa parece nos depararmos, no conjunto das cenas dessa obra, com o que Aby Warburg denominou “fórmulas de pathos”, na medida em que buscamos enredar passado e presente com fios da memória no engendrar de emoções capturadas em imagens. Para o historiador da arte alemão, a Antiguidade criou:

para certas situações típicas e incessantemente recorrentes, diversas formas de expressão marcantes. Certas emoções internas, certas tensões, certas soluções não são apenas encerradas nelas, mas também

---

como que fixadas por encantamento. Em toda parte, em que se manifesta um afeto da mesma natureza, em toda parte revive a imagem que a arte criou para ele. Segundo a própria expressão de Warburg, nascem “fórmulas típicas do páthos” que se gravam de maneira indelével na memória da humanidade (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 175).

As histórias contadas por nossos ancestrais, ao redor das fogueiras, continuam sendo alimentadas pelo fogo de nossas memórias individuais e coletivas e metamorfoseadas pelo olhar do artista. Nesse processo, a narrativa é tecida por fios que se transformam a cada época e ponto de vista. Em contextos diversos, as obras transfiguram-se em intensas expressões, nas quais “formas e linguagens que se apresentam no domínio da exterioridade [...] remetem ao domínio da interioridade, aos movimentos e paixões da alma” (Waizbort, 2015, p. 7).

Nas sendas de Aby Warburg, acreditamos que *Caperuza* é feita desse tecido ficcional que, ao fim e ao cabo, traz antigas formas de movimento expressivo da alma humana, as quais regressam como sintomas na história e cuja migração é possível depreender ao perscrutarmos essa memória errática de imagens. A luta entre a vida e a morte, o jogo de Eros, a devoração sígnica (que faz brotar a linguagem) estão nesse engendrar das figurações estéticas que compõem a história de uma menina e um lobo, enlaçados na tensão entre magia e razão. Tecido ficcional em que a linguagem se faz por ambiguidades. Nada perfeito, nada acabado. Porque, como diz Agamben (2012), se assim fosse, haveria de começar outro riso ou outro pranto da humanidade.

---

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedermann; organização da edição brasileira Willi Boole; colaboração na organização da edição brasileira Olga Chain Fères Matos; tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice paes Barreto Mourão; revisão técnica Patrícia de Freitas Camargo; posfácio Willi Boile e Olgária Chain Fères Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, v. 1).
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos - mitos - arquétipos*. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos e arquétipos*. São Paulo: DCL, 2003.
- CUNHA, Maria Zilda da; GOMES, A.; TEIXEIRA, E.; BASEIO, M. A. *A Literatura e o imaginário: diálogos transversais*. Curitiba: CRV, 2017.
- CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Paulinas, 2009.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da História Cultural Francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, Ed. 34, 2010.

- 
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto Linha Plano*. Tradução de José Eduardo Rodil, Lisboa, Portugal: Edições 70, 1970.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. *A imagem visual na nova história e história da arte*. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 7, n. 13, abr. 2012. Disponível em: [seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27714](http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27714)>. Acesso em: 02.04.2021.
- KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro, 2001.
- LEE, Susy. *A trilogia da margem – o livro imagem segundo Susy Lee*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss, Vera Bar-kow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARTIN VIDAL, Beatriz. Entrevista concedida a Antonio Ventura. *Revista Emília*. Disponível em: [revistaemilia.com.br/beatriz-martin-vidal-2/](http://revistaemilia.com.br/beatriz-martin-vidal-2/). Acesso em: 10.01.2021.
- MARTIN VIDAL, Beatriz. *Caperuza*. Barcelona: Thule Ediciones SL, 2016.
- VON FRANZ, Marie-Louise. *A sombra e o mal nos contos de fadas*. Tradução de Maria Christina Penteado Kujawski, São Paulo: Paulus, 1985.
- PALO, M. J. ; OLIVEIRA, M. R. *Literatura infantil – voz de criança*. São Paulo: Ática, 2006.
- POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naif, 2008.
- PRETTE, Maria Carla. *Para entender a arte: história, linguagem, época, estilo*. Tradução de Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2008.
- VOLOBUEF, Karin. *Tradição literária, movência, teoria e crítica: o conto de fadas em questão*. Curso de pós-graduação ministrado (*online*). 14, 15, 16, 17 e 18.06.2021. Carga horária: 10h. Notas de aula. FFLCH-USP.
- WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Waizbort (Org.). Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Leopoldo Waizbort(Org.). Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

---

## Sobre as autoras

Maria Zilda da Cunha é Professora Doutora, na Universidade de São Paulo; Pós-Doutora em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal (2018) e Pós-Doutora em Ciências, Educação e Humanidades pela UERJ (2016); Doutora em Letras, Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa - pela Universidade de São Paulo (2002); Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Coordenadora da área de Literatura Infantil e Juvenil FFLCH/USP. Líder do grupo de Pesquisa: Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (CNPQ), vinculado à Universidade de São Paulo. Conselheira editorial das seguintes revistas: *Revista Crioula*, *Revista Via Atlântica* e Editora executiva da Revista Literartes. Pesquisadora do CNPq.

Regina Célia Ruiz é doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo, na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e possui Mestrado em Letras pela mesma Universidade. Graduada e licenciada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atua como revisora da Revista Literartes (USP) e é professora de Língua Portuguesa na rede particular de ensino em São Paulo. É membro do Grupo de Pesquisa Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens (USP/CNPq).

---

# As mentiras e as verdades na narrativa infantil: Pinóquio ontem e hoje

**Marina Miranda Fiuza**

*Pinóquio*, publicado em 1883 pelo italiano Carlo Collodi (1826-1890), tornou-se um dos ícones da literatura infantil universal. A narrativa conta as peripécias de um boneco de madeira que deseja tornar-se um menino de verdade, para satisfação de seu criador, o bom e velho marceneiro Gepeto.

Dotado da mais pura ingenuidade, Pinóquio é sucessivamente enganado pelas personagens que aparecem em seu caminho, episódios que o conduzem a lugares cada vez mais distantes do ambiente doméstico e amoroso de sua origem. O boneco de madeira é especialmente manipulado pelos seus desejos infantis: o teatro de bonecos parece-lhe mais interessante que a escola, o plantio de uma árvore que frutifique dezenas de moedas de ouro soa-lhe mais lucrativo que assegurar as poucas moedas que guarda no bolso, um mundo sem regras sugere-lhe a garantia de uma vida exclusivamente de prazeres. Desvirtuado por crenças ingênuas tais como essas, Pinóquio percorre uma trajetória de armadilhas mundanas, travando um duelo entre seus impulsos infantis e o remorso da consciência ajuizada, representada pelo Grilo Falante.

Ainda que *Pinóquio* apresente uma série de elementos fantásticos, como seres antropomorfizados (como o Grilo, o Gato e a Raposa), uma fada azul que se metamorfoseia durante a narrativa, um tubarão tão grande a ponto de ser possível habitar seu interior, além do fato de o personagem principal ser, ele próprio, um boneco de madeira dotado de livre arbítrio, a narrativa deixa claro, do início ao fim, seu caráter educativo. A infância, marcada sobretudo pela ingenuidade e pelo impulso desajuizado das paixões, conduz o boneco por uma trilha de erros. Somente quando Pinóquio aprende a domar seus próprios sentimentos e agir de acordo com as expectativas do pai, as quais passam pela escolarização formal, ele é capaz de, enfim, tornar-se não só um menino, mas um “bom menino”. “Seja muito ajuizado daqui por diante e será sempre feliz”, diz a fada ao boneco, o qual encerra a narrativa



---

com a seguinte constatação: “Que boneco ridículo eu era! E como estou feliz por ter me tornado um menino bem comportado!...” (COLLODI, 1985, p. 222).

Se os aspectos moralistas das narrativas infantis lhes garantiram espaço no século XIX, foram os elementos fantásticos que as tornaram populares entre as crianças da época e dos séculos seguintes. Tal afirmativa baseia-se não em uma desqualificação da pedagogia, nem na presunção de que os bons modos tenham saído de moda, mas no fato de que o que chamamos aqui de “elementos fantásticos” estão profundamente ligados à natureza da criança.

Falar de uma “natureza infantil” parece um empreendimento tão ingênuo como aqueles travados pelo próprio personagem Pinóquio. É sabido que não há definição única de infância, capaz de caracterizar este segmento da vida biológica homogeneamente. Philippe Ariés, historiador francês, popularizou a noção da infância como construção social a partir da publicação de seu livro *História social da infância e da família* (1981), originalmente publicado na década de sessenta do século passado. Como tal, a noção de infância modifica-se dependendo do contexto geográfico e histórico a partir do qual é analisada. Tal perspectiva consolidou os estudos da literatura infantil como um constante campo de batalha, visto que a infância que adjetiva esse segmento literário não é, nem nunca será, um consenso.

Diante do impasse em relação à concepção de infância, uma nova tendência vem sendo observada nos estudos da literatura infantil. Trata-se de uma espécie de “novo essencialismo”, desvinculado da noção romântica de outrora, o qual regula suas lentes sobre o corpo infantil e suas representações no âmbito do literário. De acordo com Maria Nikolajeva:

Esses novos estudos exploram, de maneira mais aprofundada, a complexa relação entre o fenômeno da percepção e suas representações na ficção infantil; entre o corpo físico e sua representação imaterial, linguística e ficcional; entre o espaço físico e ficcional; entre a identidade humana e a identidade inexistente e enigmática de personagens ficcionais constituídos exclusivamente de palavras (NIKOLAJEVA, 2016, p. 133, tradução nossa).<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Trecho original: “*These recent studies explore in more detail the complex relationship between perceptible phenomena and their representations in children’s fiction; between the physical body and its immaterial, linguistic fictional portrayal; between physical and fictional place; between human identity and the enigmatic, non-existing identity of fictional characters made exclusively of words*” (NIKOLAJEVA, 2016, p. 133).

Buscar compreender a relação entre infância e linguagem literária não mais passa pela representação da tradição mítica, nas quais as qualidades infantis são inseridas artificialmente no texto literário, estreitamente vinculadas a um referente externo, ou, frequentemente, ao seu ideal. Retomando o caso de *Pinóquio*, a narrativa evidencia a referência a uma infância idealizada, de acordo com os valores da época.

Que será de mim? Para onde fugirei? Onde poderei esconder-me? Ah! Teria sido muito melhor ter ido para escola! Por que fui dar ouvidos aos maus companheiros que se põem a perder? O professor já havia me prevenido!... E minha mãe repetiu muitas vezes: “Cuidado com as más companhias!” Mas sou um cabeçudo!... Um teimoso... Ouço todos os conselhos... mas depois, faço como bem entendo!... E estou sempre sendo castigado por isso. Desde que nasci, nunca pude saber o que é um minuto de tranquilidade... Ah! Meu Deus! Que será de mim? Que será de mim? (COLLODI, 1985, p. 140-141).

Em *Pinóquio: o livro das pequenas verdades* (2019), o autor paulista Alexandre Rampazo retoma a personagem em seu drama de tornar-se um menino de verdade. Contudo, o enredo do título original, construído por uma sucessão linear de eventos e suas sempre duras consequências, dá, agora, lugar à relação do boneco de madeira diante do espelho. “Quando Pinóquio parou em frente ao espelho, o que viu refletido foi um boneco que era, na verdade, um pedaço de madeira” (RAMPAZO, 2019, p. 4). É diante da visão do próprio corpo refletido que a personagem vivencia as angústias do desejo de tornar-se menino.

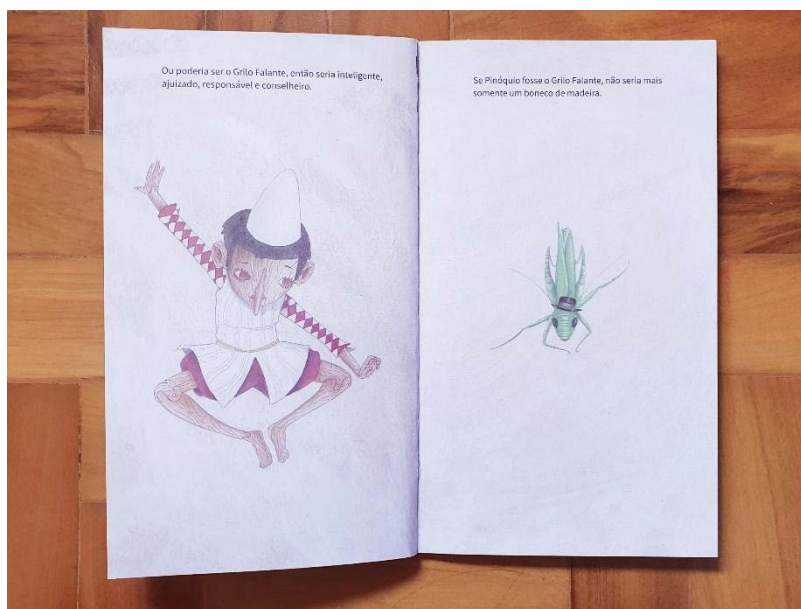
Figura 1: Pinóquio diante do espelho



Fonte: RAMPAZO, Alexandre. *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*. São Paulo: Boitatá, 2019.

A partir daí, inicia-se um jogo mimético no qual o boneco incorpora as qualidades das outras personagens da história. A expressão corporal de Pinóquio assume as formas dos interlocutores idealizados, o que nos é mostrado pelas ilustrações de Rampazo.

Figura 2: Pinóquio imita o Grilo Falante



Fonte: RAMPAZO, Alexandre. *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*. São Paulo: Boitatá, 2019.

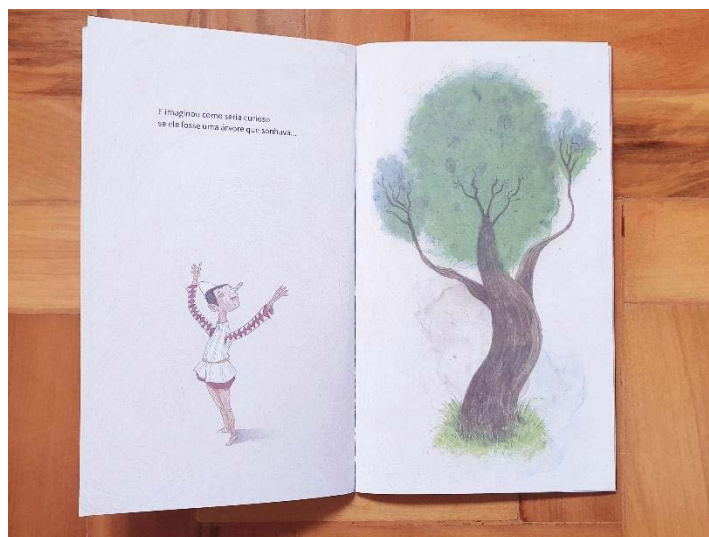
O que anteriormente chamamos amplamente “elementos fantásticos” da narrativa, em Rampazo assume a especificidade do conceito de mimesis. O ser humano, sobretudo no início da vida, é dotado de uma “direção analógica”, a qual é gradualmente substituída pelo racionalismo científico ao longo da vida (CORTÁZAR, 2008, p. 86). Essa direção analógica, natural na infância, permite à criança estabelecer relações de similitude entre elementos de naturezas diferentes, frequentemente fugindo ao logicismo da racionalidade. Tudo, na percepção infantil, pode tornar-se matéria do jogo mimético, conforme nos mostra Walter Benjamin:

Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moio de vento e trem (BENJAMIN, 1994, p. 108).

Na fantasia do jogo mimético, Pinóquio se transforma, diante do espelho, em Gepeto, Grilo Falante, Mestre de marionetes, Raposa, Gato, Burrinho, Tubarão, Fada Azul e até mesmo em árvore. O espelhamento explicitado pela expressão corporal

das personagens também é sugerido pelo vinco da costura central do livro, dividindo a página dupla entre duas instâncias: de um lado, o que se é, do outro, o que se deseja ser.

Figura 3: Pinóquio imita a árvore



Fonte: RAMPAZO, Alexandre. *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*. São Paulo: Boitatá, 2019.

O jogo mimético infantil não se restringe aos seres animados. A percepção infantil atravessa o campo das semelhanças sensíveis, ou seja, aquelas que percebemos por meio dos nossos sentidos. A criança constrói relações de semelhança extrassensíveis, a partir da essência mística dos elementos, das suas formas primordiais que antecedem a hegemonia racional (CORTÁZAR, 2008, p. 94). As semelhanças são estabelecidas momentaneamente e se dissipam num virar de páginas.

Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela passa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal” (BENJAMIN, 1994, p. 110).

É o tempo fugaz do jogo mimético, reatualizado a cada página dupla, que se impõe na narrativa de Rampazo. Não se trata mais do tempo mítico de outrora, da linha contínua que abriga os fatos em relação de causa e consequência. *Pinóquio: o livro das pequenas verdades* (2019) oferece-nos a verdade da experiência lúdica, vivida no tempo da leitura.

---

O boneco de madeira atualizado por Rampazo não é mera representação da infância, à luz de uma cultura específica. *Pinóquio* nos apresenta a infância em sua atualidade experiente. Vale esclarecer que o termo “experiente” não designa aquele que possui a experiência, mas aquele que a vive repetidas vezes. Nessa experiência que se reatualiza a cada instante, não há ponto de chegada. Como num carrossel, o próprio girar se sobrepõe como experiência significativa.

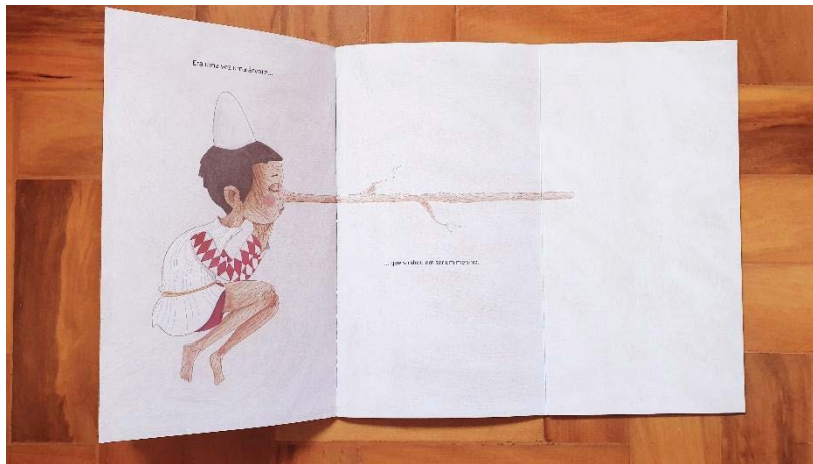
Desse modo, a voz significativa tenta escapar do sistema binário de representação. Dessa fratura, surge um novo tempo da experiência para a infância, tempo que o contemporâneo não tem conseguido assegurar à criança, no esquecimento desse jogo da história e sua função significativa como mais importantes que a função dos próprios significados (PALO, 2019, p. 191).

Assim segue a personagem de Pinóquio, nesse jogo mimético de significantes que jamais se esgotam no encontro de um único significado. O desejo de ser algo além de um simples boneco de madeira acaba minando com a alegria da brincadeira, após algumas divertidas páginas duplas. Pinóquio se recorda, com visível desapontamento, do que é e, então, dorme.

O sonho de Pinóquio nos insere em um novo tempo, ainda mais livre das dicotomias elucidativas do pensamento racional. Essa experiência limiar do sonho não mais acontece, no momento da leitura, por um virar de páginas, mas por um desdobrar de abas.

A cada desdobramento observamos o nariz de Pinóquio crescer. Se não pela leitura do livro original, então pela adaptação de Walt Disney, todos sabemos o que o crescimento repentino do nariz significa: que o boneco mente. No contexto da obra, porém, as noções de realidade e ficção são colocadas em questão.

Figura 4: O nariz de Pinóquio cresce enquanto ele sonha



Fonte: RAMPAZO, Alexandre. *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*. São Paulo: Boitatá, 2019.

Na autorreferencialidade da linguagem literária, a instância do discurso se torna o tempo-espaço detentor da experiência verdadeira. Isso significa dizer que a verdade, na narrativa infantil, não mais se encontra na identificação de um possível referente externo, mas na própria autorreferencialidade da linguagem poética em ação no texto.

A condição infantil, em sua natural direção analógica, é elucidada no texto pelos jogos de similitude estabelecidos pela personagem principal. Ao entrar na liberdade do sonho, essa atividade lúdica termina de confundir as fronteiras entre a realidade e imaginação, mundos vividos e mundos sonhados, seres inanimados e seres vivos, verdade e mentira. Tudo, agora, funde-se num mesmo território de possibilidades: o da literatura.

A atividade mimética é potencializada pelo sonho, sendo ambos – a mimesis e o sonho – propensões limiars características da infância. Segundo Behrens:

[...] a criança fica particularmente no limiar entre o mundo em estado acordado e o mundo do sonho. O limiar designa a zona na qual o estado acordado e o sonho convergem num sentimento que tanto entra na experiência quanto na memória (BEHRENS, 2010, p. 100-101).

Na experiência limiar de Pinóquio, ele metamorfoseia-se em uma árvore sonhadora. A árvore, por sua vez, sonha em ser um menino que corre pelos campos, nada no rio, sente no rosto o vento e sol. O menino brinca nos galhos da árvore, come seus frutos e usufrui de sua sombra. Adormecido, enfim, junto da árvore, ambos se fundem novamente: “E a árvore onde o menino repousava não sabia se ela mesma

---

era um menino que havia sonhado que era uma árvore... ou se era uma árvore que sonhou em ser um menino” (RAMPAZO, 2019).

Unidos pelo elemento de que são constituídos – a madeira – Pinóquio e a árvore participam de uma mesma existência onde a relação de causa e consequência perde sua função elucidativa. A experiência, principiada pelo jogo mimético, desdobra-se em imagens de alegria onde Pinóquio é, enfim, um menino de verdade discursiva.

Novamente diante de sua imagem refletida no espelho, o boneco de madeira fecha os olhos e sorri pelo segredo compartilhado conosco, os leitores: a experiência literária constitui-se de um constante tornar-se real. Engana-se aquele que acredita que a ação ficcional apresentada por Rampazo encerra-se na defesa de mero prazer lúdico e infantil.

A criança, ao inventar uma história, retira os elementos de sua fabulação de experiências reais vividas anteriormente, mas a combinação desses elementos constitui algo novo. A novidade pertence à criança sem que seja mera repetição de coisas vistas ou ouvidas. Essa faculdade de compor e combinar o antigo com o novo, tão facilmente observada nas brincadeiras infantis, é a base da atividade criadora no homem (JOBIM E SOUZA, 1994, p. 148).

A experiência poética proporcionada pelo livro ilustrado em análise neste capítulo propõe ao seu leitor uma experiência geradora, fundante de todo o pensamento complexo humano. Se os leitores infantis são beneficiados por sua condição natural, os leitores adultos não estamos excluídos da experiência proposta pela narrativa. Isso acontece não porque a personagem recriada por Rampazo seja representada de maneira convincente, mesmo para as mentes mais afastadas do impulso analógico inicial. A infância evidencia-se além da sua personagem, na própria construção narrativa, *pela* e *na* linguagem, em sua livre e fenomenológica experiência criadora.

A literatura infantil contemporânea vem modificando sua relação com a infância. Se *Pinóquio* explicitava uma infância desejada, carregada de valores e intenções pedagógicas, *Pinóquio: o livro das pequenas verdades* (2019) nos apresenta uma infância passível não apenas de reconhecimento, mas também de ser vivenciada pela experiência de linguagem verbovisual.

O leitor infantil ganha seu espaço no centro do discurso. Já o leitor adulto, pelo discurso infantil, tem a chance de:

---

reconquistar para o pensamento os territórios do indeterminado e do intermediário, da suspensão e da hesitação – contra as tentações da taxinomia apressada que se disfarça sob o ideal da clareza. Não se trata então, de pensar de maneira vaga ou irracional, mas de ousar pensar, como no início da filosofia fizeram os Diálogos de Platão: ousar pensar devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria uma linha reta (GAGNEBIN, 1994, p. 39).

Trata-se, enfim, de uma reabilitação da dúvida: uma poética que não sabe se sonha em ser criança, ou se a infância é que sonha em ser poética.



---

## Referências

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BEHRENS, Roger. Seres limiars, tempos limiars, espaços limiars. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Élcio (Orgs.). *Limiars e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 93-112.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 108-113.
- COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. Tradução de Edith Negraes. São Paulo: Hemus Editora, 1985.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração; Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- JOBIM E SOUZA, Solange. *Infância e Linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- NIKOLAJEVA, Maria. Recent Trends in Children's Literature Research: Return to the Body. In: *International Research in Children's Literature*, Vol. 9, No. 2, 2016, p. 132-145.
- PALO, M. J. Literatura de infância: a fábula infantil. *FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária*, (23), p. 189-204, 2019. Disponível em: [doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p189-204](https://doi.org/10.23925/1983-4373.2019i23p189-204). Acesso em: 22.12.2021.
- RAMPAZO, Alexandre. *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*. 1. ed. São Paulo: Boitatá, 2019.

## Sobre a autora

Marina Miranda Fiuza é doutora em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2021) e mestre pela mesma instituição (2011).

---

Realizou Estágio Doutoral na University of Michigan (Estados Unidos), com bolsa PDSE/CAPES. Graduada em Letras pela UFMG (2006). É também especialista em Psicopedagogia Institucional pelas Faculdades ASMEC (2007) e graduada em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho (2010). Pós-graduanda em Neurociências e Psicologia aplicada pela Universidade Mackenzie. É membro do grupo de pesquisa “A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas”, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ministra o curso de extensão “O Livro Ilustrado Infantil: interações palavra e imagem” junto à COGEAE/PUC-SP desde 2015.

---

# Azul e Amarelo, a química da alteridade na inscrição literária

Vera Bastazin

Nosso interesse de estudo, neste capítulo, está centrado nas instigantes formas de inscrição literária a partir da obra *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*, de Leo Lionni (2005 [1959]). Se o fenômeno da linguagem, ao qual se denomina Literatura, tem referência nas maneiras plurais e criativas do registro da palavra – trazendo sempre surpresas relacionadas a sua estruturação composicional –, é bem verdade também que todo texto literário é permeado de uma carga semântica que, explícita ou implicitamente, traz temáticas em diálogo com a forma como a composição se organiza. Já é suficientemente sabido que *forma e conteúdo*<sup>48</sup>, longe de representarem sistemas de signos distintos e estanques, interpenetram-se constituindo uma unidade de significado preñe de possibilidades interpretativas.

A palavra como signo verbal traz consigo possíveis aberturas para manifestar sua plasticidade quando trabalhada em dimensão estética, isto é, em sua qualidade poética, especificamente sonora, pictórica e/ou estrutural. Enquanto som, a palavra pode ser *música*, ruído, ou *apenas* um contraponto ao silêncio; enquanto expressão pictórica, pode ser desenho, textura, figura bi ou tridimensional, ou ainda, *simplesmente* uma grafia. A materialidade física da palavra já é vista pelo poeta, como um índice de sua potência; caberá, portanto, a ele (poeta) constituí-la conforme seu desejo e sua habilidade *mágica*<sup>49</sup> e criadora.

Para um compositor musical, cada som produzido configura uma dimensão específica da palavra; para o escritor literário, cada desenho gráfico pode representar um universo desafiador para a criação. Mas, para além do trabalho que se produz com a palavra, outro fator interfere naquilo que a palavra *tem a dizer*: referimo-nos ao suporte

---

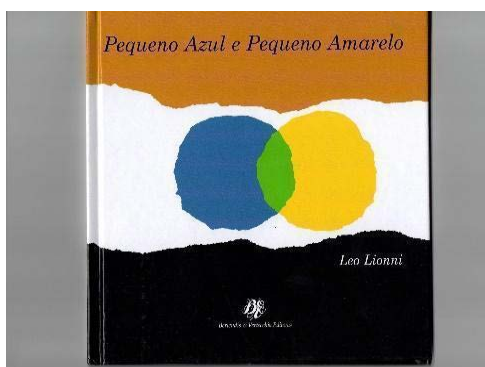
48 Sobre a questão, consultar as propostas dos formalistas russos, cuja preocupação central situa-se na arquitetura formal do texto, considerando, contudo, a articulação intrínseca entre forma e conteúdo (TODOROV, 2018).

49 Lembramos, aqui, do escritor e crítico peruano Mario Vargas Llosa (2004) que, ao discutir a veracidade no romance, afirma que ela depende dos seus “poderes de persuasão, da simples força comunicativa de sua fantasia, da habilidade de sua mágica”, isto é, da capacidade do autor em realizar o truque que dá ao leitor condições de experimentar uma ilusão como sendo um fato real.

que acolhe a materialidade da construção poética. Papel, tela, pedra, metal, tecido ou simplesmente o ar que propaga a palavra produzem interferências que se agregam ao objeto, transformando-o e, mesmo, metaforizando sua potência de significado. É evidente que refletir sobre o objeto literário, enquanto matéria bruta de onde nasce a poesia, envolve conteúdos de dimensões incomensuráveis e, portanto, caberá aqui, delimitar nosso percurso reflexivo. Para tanto, nada mais *simples* do que *fecharmos* a questão no objeto escolhido para a produção de um pensamento literário que se constrói a partir da leitura e observação crítica de um livro – motivação maior para este trabalho.

Compreendido inicialmente como um livro para crianças, *Pequeno Azul e o Pequeno Amarelo* apresenta uma narrativa, cujo título já sugere um diálogo da palavra – materialidade gráfica – com as artes plásticas que poderia fazer reacender a questão polêmica nascida no Renascimento: afinal, quem é o ser hegemônico nesta obra, as palavras que compõem o título, ou o desenho das manchas coloridas que parecem flutuar no centro branco da página?

Figura 1: Capa do livro *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* editado por Berlendis e Vertecchia, 2005 (1. ed. brasileira)



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

Trabalhos sobre Literatura Infantil trazem, com frequência, abordagens e reflexões críticas que apontam a ilustração do livro para crianças como uma característica da nossa contemporaneidade. Todavia, há de se observar que, registros da antiguidade clássica já revelavam um diálogo profícuo entre as artes, que apontava o objeto literário e sua potencialidade de expressão como imagem, fosse pelo desenho da letra, de sua ocupação na folha de papel, ou mesmo pelas imagens perceptivas que o texto sugeria. Interessante lembrar a forte polêmica relacionada a hegemonia que existiu entre as linguagens artísticas, no período do Renascimento, tentando

---

lançar luzes para as artes plásticas como um sistema de signos superior a todas as outras linguagens artísticas. Todavia, a riqueza das pinturas, das produções musicais, das formas arquitetônicas, dos textos literários - apenas para lembrar algumas das manifestações estéticas da linguagem - facilmente colocaram por terra a possibilidade de se atribuir a um sistema de signos a supremacia sobre os demais. Essas incursões conceituais que recorrem a um período histórico, não tem como objetivo discutir, aqui, as mudanças da percepção do homem sobre a produção de linguagem e confluências de valor estético; o que se pretende é lembrar que, ao falarmos em literatura e na conjugação entre palavra e imagem não estamos nos referindo a uma realidade necessariamente afeita à nossa contemporaneidade, visto que a história da arte traz, para todas as áreas de conhecimento, manifestações que já se contaminavam enquanto linguagem desde tempos remotos.

Hoje, ao centrarmos a atenção, especificamente, à literatura infantil, colocamo-nos propensos a pensá-la dentro desta realidade - dita contemporânea - que constitui o binômio palavra-e-ilustração, ou seja, uma perspectiva de conjugação de dois códigos de linguagem: o verbal e o visual, ou pictórico. Neste trabalho, entretanto, nos parece importante lembrar que a palavra escrita é também um desenho gráfico que pode assumir plasticidade, tal como ocorre em inúmeras obras infantis. Todavia, no texto em questão, isto não ocorre, visto que, desde a capa, o texto verbal se apresenta de forma extremamente convencional - letras, frases e pequenas orações são escritas e pontuadas de forma a repetir as normas da língua e da imprensa gráfica tradicional, parecendo manifestar-se como auto suficiente.

Assim, se a palavra não provoca estranhamento ao leitor, permitindo-lhe uma interpretação confortável dentro das convenções da língua e articulando-se referencialmente à imagem, surge, já na capa, uma informação que, sutilmente, surpreende. Se palavra e ilustração parecem, *simplesmente*, reiterar-se em *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*, as manchas de tintas avançam na *informação*, introduzindo um terceiro elemento que é a mancha verde entre as outras duas dominantes. Dois pingos de tintas maiores e de cores diferentes se sobrepõem e dão origem a uma terceira mancha, não redonda, mas elíptica, resultante do fenômeno químico da pigmentação. Essa informação, pode-se dizer, excede o texto verbal, fazendo com que o leitor mais atento perceba um *descompasso* entre os dois sistemas de signos. Neste caso, e nesse momento, a imagem estaria dizendo mais do que a palavra - fazendo com que o leitor se veja impulsionado para a obra: afinal, o que significa a mancha verde que nasce da intersecção do azul com o amarelo?

---

## A PALAVRA, A COR E O LEITOR

Se, para o leitor adulto, essa informação não surpreende, pois a experiência com as cores já lhe revelou que o fenômeno químico da mistura de duas cores primárias gera uma terceira diferente, para o leitor infantil, isso pode representar um processo de descoberta.

É nesse contexto que o leitor se depara com uma tela/capa, cuja ilustração, como acabamos de dizer, seria (aparentemente) mera redundância em relação ao texto verbal, todavia, isso não é verdade, pois a mancha verde está acrescentando informação e despertando o olhar para uma metamorfose de maneira a produzir certa inquietação que pode conduzir à questão: o que explicaria a distância entre o que diz a palavra e o que diz a ilustração? O espaço branco que serve de fundo para as manchas coloridas pode suscitar, por hipótese, a imagem de um rio, ou seja, de águas que conduzem *os objetos* em destaque para dentro do livro.

O olhar e a curiosidade do leitor foram despertados e, como tal, passam a incorporar uma inquietude própria do universo da arte. O espaço privilegiado que é o da literatura propicia a experiência de construção da plasticidade da mente e do próprio olhar.

Assim, ao despertar a curiosidade do leitor, o texto impulsiona-o para a busca de outras informações e, mais do que isso, para uma forma especial de olhar e descobrir coisas novas que podem nascer, exatamente, dessas diferentes observações, flagrando o mundo e o próprio homem de uma maneira potencialmente transformadora. Flagrar os fenômenos por meio de um novo ângulo implica assumir uma forma de *ser* e de relacionar-se com o outro e com tudo aquilo que o cerca, fazendo com que a compreensão deixe de ter apenas um caráter sensorial e cognitivo de conhecer para que ele – leitor – se torne alguém aberto a outras formas de ser e de relacionar-se.<sup>50</sup>

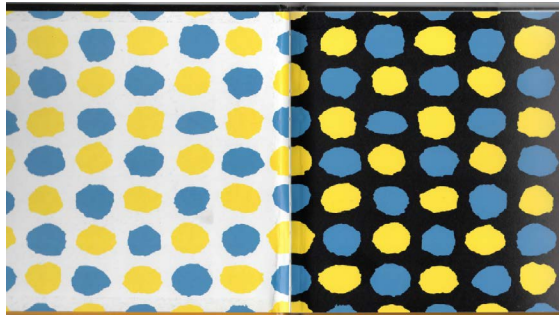
Enfatizamos que é na literatura que se pode observar e, mesmo, vivenciar as expressões mais significativas da ânsia permanente do homem em conhecer sempre mais sobre o mundo, sobre o outro e sobre si mesmo, independentemente da época, do local ou da sociedade em que vive.

O livro que nos motiva para este trabalho evidencia, pictoricamente, essa questão já em suas primeiras páginas, mesmo antes de dar início à narrativa. Vejamos.

---

<sup>50</sup> Para aprofundamento sobre a questão, ver Paul Ricoeur (1976).

Figura 2: Página dupla: primeira contracapa e página de abertura



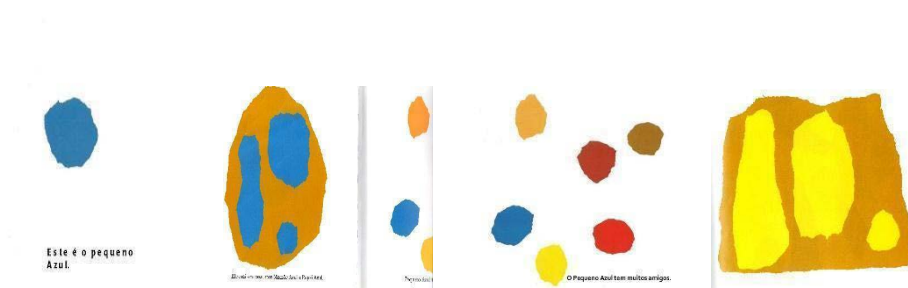
Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

Ao adentrar a obra, na página dupla de abertura, sob o fundo branco à esquerda (que reflete o máximo de luz) e o preto à direita (que, ao absorver a luz, cria a profundidade da página), explodem manchas azuis e amarelas intercaladas em equilíbrio perfeito apesar de seus contornos ligeiramente distintos. Poderíamos dizer que o leitor está na antessala da narrativa, imergindo, nesse momento, nas qualidades estéticas do texto apenas pelo mergulho nas cores, formas e movimentos de figura e fundo/ claro e escuro que compõem a página.

Os espaços de luz e de profundidade, preenchidos com manchas coloridas, criam contrapontos e avivam o olhar e a percepção sensível do leitor de maneira a produzir uma recepção quase *festiva* para a história que terá início.

A primeira *cena* narrativa restringe-se a uma apresentação de caráter referencial que vai se desdobrar para outras cenas, configurando personagens e ações que conferem à mancha azul a qualidade de uma personagem, interagindo com outras, em situações de rotina relacionadas ao núcleo familiar (pai e mãe) e social (amigos e vizinhos).

Fig. 3: O Pequeno Azul | Fig.4: A casa e a família | Fig. 5: Os amigos | Fig. 6: Os vizinhos



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

---

O imaginário do leitor – infantil ou não – cria corpo exatamente pela articulação entre as imagens e as palavras. A mancha azul que, centralizada, ocupa o espaço branco da primeira página, é retomada e explicitada pelo texto verbal: “Este é o Pequeno Azul”. A frase curta e objetiva inscreve uma identidade ao objeto, que materializa o sujeito: Pequeno Azul - composição verbal escrita com as letras iniciais maiúsculas tal como acontece no sistema linguístico na escrita de todos os nomes próprios. A mancha de tinta transformou-se em personagem e, como tal, passará a produzir as ações narrativas.

O enredo da história é desenvolvido na permanente articulação entre a narrativa verbal – sempre pautada pela objetividade e clareza das proposições semânticas – e a ilustração que produz uma verdadeira dança das cores, dando vida às personagens, além de sugerir conhecimentos subliminares sobre a química das cores<sup>51</sup> que, no decorrer da narrativa, vai pincelado, passo a passo, a qualidade estética do texto. O imaginário do leitor é estimulado a ultrapassar os limites da realidade para penetrar num universo lúdico, no qual a aproximação e fusão das cores vai construindo novos desdobramentos de ações de maneira a sugerir impasses e superação de conflitos que constroem os movimentos próprios da composição narrativa.<sup>52</sup>

Palavra e imagem parecem assumir, aqui, sua contemporaneidade para revelarem *o fazer* poético de dois tipos de artesãos: o escritor e o ilustrador. Cabe destacarmos o trabalho de composição gráfica que sofreu e continua sofrendo significativas mudanças, chegando a criar, hoje, o grande diferencial em relação ao livro destinado, especialmente, ao leitor infantil.

Lembramos que houve o tempo em que o trabalho do ilustrador era tido como importante apenas para atrair e agradar o leitor e, neste caso, o desenho produzido tinha como única função antecipar ou reforçar a história narrada. Hoje, pode-se dizer que a função do ilustrador mudou completamente, pois seu trabalho implica, quase que inevitavelmente, um convite para a criação e, como tal, deverá abrir espaço à composição de uma outra narrativa que corre em paralelo e pode ou não reafirmar ou até mesmo subverter o texto verbal, sempre na perspectiva de ampliar o espaço de significação da obra. Assim, o ilustrador também assume a incumbência de instigar a dúvida, de formular questionamentos, de buscar possíveis respostas às indagações surgidas no processo de leitura e, mesmo, de assumir, lado a lado com o escritor, a função de cocriador da história.

---

51 Sobre o papel da cor no espaço narrativo, ver Luara Almeida e Maria Oliveira (2019).

52 Sobre a questão específica das personagens e das ações narrativas, pesquisar *Morfologia do conto maravilhoso*, de Vladimir Propp (1977).



Acrescentamos, ainda, que o trabalho do ilustrador não está, tampouco, circunscrito à complementação do texto verbal, mas ao contrário, ele poderá ser o *texto primeiro* e, como tal, suscitar no escritor a criação da palavra. A ilustração, hoje, tem, igualmente a atenção do leitor e o reconhecimento editorial e mercadológico, visto que seu nome passa a aparecer junto ao nome do autor, corroborando a experiência de um trabalho conjunto, no qual reside tanto a interdependência, quando a liberdade de criação.

## ENTRECRUZAMENTO DE LINGUAGENS

É exatamente no imbricamento criativo, tensional e dialético da construção narrativa entre o verbal e a ilustração que se instaura a riqueza da composição, apontando para um projeto gráfico de nível mais sofisticado. Enquanto o enredo vai trazendo e articulando as personagens de forma a constituir a história, ampliando as relações sociais entre as personagens, a ilustração não apenas prossegue complementando essas ideias, mas também tornando mais densa e complexa a proposta narrativa. Assim, o Pequeno Azul que vivia em casa com a Mamãe Azul e o Papai Azul vai introduzir na narrativa seus vários companheiros – manchas de tintas vermelha, laranja, cinza, bordo e, o seu melhor amigo, o Pequeno Amarelo – e, novamente, as maiúsculas iniciais aparecem indicando os adjetivos sendo subjetivados como personagem. O movimento das cores nas páginas toma corpo a partir de várias estratégias pictóricas: são manchas maiores ou menores que formam diferentes desenhos, e, também, manchas menores contidas dentro de outras maiores, sempre com bordas não exatamente iguais, de maneira a criar uma forma particular para cada uma delas.

Figuras 7, 8 e 9: As brincadeiras infantis



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

---

Os desenhos, formados sobre as páginas brancas, permitem identificar a sugestão de brincadeiras infantis como cirandas, esconde-esconde, corre-e-pula etc. As páginas nas quais são apresentadas a casa da família azul e da família amarela, trazem grandes manchas que acolhem as figuras menores, indiciando formas e tamanhos diferentes para a mamãe, o papai e o filho.

A narrativa verbal desenvolve-se dentro de uma composição bastante simples em termos linguísticos – seleção vocabular e estruturação sintática sem sofisticação –, além de ilustração bem definida, quase *naïf* em relação às cores e formas. Todavia, dentro da aparente simplicidade da história, uma segunda narrativa vai-se constituindo, quase formando uma relação de similaridade entre um quadro pictórico e sua moldura semântico-estrutural. Explicitar esta composição exige certo afastamento da narrativa primeira que traz o Pequeno Azul, com a mamãe e o papai; as crianças que brincam e, dentre elas, o maior amigo, a casa do Pequeno Amarelo; a organização escolar (“sentados quietinhos”) e o impasse entre as famílias nascido pelo conflito do não reconhecimento.

A questão, aparentemente simples, acaba por deixar entrever uma segunda narrativa<sup>53</sup> – agora mais complexa – constituída pela inscrição verbal e imagética das relações sociais frente a uma personagem e outra, ou ainda, frente ao conflito que se inscreve na relação entre a *diferença* e a *identidade*.

Figuras 10: Tensão na procura do melhor amigo



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

---

53 Sobre a natureza do conto, o ficcionista e teórico argentino Ricardo Piglia apresenta uma proposta interessante, abordando o fato de que todo conto traz duas histórias: uma primeira que se realiza na leitura de superfície e uma segunda, mais densa e complexa, que se inscreve nas entrelinhas da narrativa. Sobre a proposta teórica ver Ricardo Piglia (2004).

Retomando o enredo, o Pequeno Azul, ao se ver sozinho em casa, sai à procura do melhor amigo que, não sendo encontrado onde mora (na casa em frente), acaba sendo procurado em diversos lugares. A busca se inscreve para além do verbal, pois as páginas *correm* e acabam por sofrer alteração das cores. O fundo branco desaparece e surgem o preto e o vermelho – o primeiro, associando-se “a procura”, e o segundo à “procura em todo lugar... até que, de repente, numa esquina...” (LIONNI, n.p.), ocorre o encontro. Vírgulas e reticências abrem espaço para a indicação do tempo de busca *desenhado* na narrativa verbal. O desdobramento temporal da ação se estende em função da busca da mancha azul por seu melhor amigo. O suspense da procura atinge seu auge na inscrição das reticências e do ato de virar a página, quando ocorre o momento de encontro e, com ele, o forte abraço (vide conjunto de ilustrações, Figura 11, nas páginas seguintes). O fato narrativo é ratificado com a fusão das cores azul e amarela que se repropõem, dando origem, então, ao verde. O duplo foi absorvido, sofrendo uma mutação química, que acaba por resultar em uma unidade de valor: a cor verde, ou ainda, dois seres coloridos transformados em um único, sem propriedades individuais ou particulares.

Assim, ao se encontrarem, o Azul e o Amarelo se integram, esquecem diferenças, superam particularidades; a alegria do encontro gera a química da fusão das cores; a amizade supera qualquer singularidade. A partir de então, a cor dominante (única) passa a ser o verde. Entre as crianças não há diferenças.

Todavia, um novo obstáculo se impõe: o apagamento das diferenças traz o não reconhecimento social. As unidades familiares querem suas marcas singulares: o casal azul quer seu filho azul, tal como o amarelo também requer sua identidade.

Figura 11: As lágrimas azuis e as amarelas



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

---

A recusa da diferença sofrida pelas pequenas figuras conduz à tristeza e às lágrimas; no universo infantil, o que prevalece é a integração; a diferença não existe para os olhos dos pequenos. O movimento das manchas retornando às suas cores originais traz de volta o reconhecimento e a acolhida da família.

O nível verbal da narrativa traça o percurso que vai da estabilidade familiar para a saída de casa, as transformações, a perda de identidade, o conflito, a busca, o enfrentamento dos obstáculos, as descobertas, chegando até a restituição da ordem inicial que, todavia, não satisfaz os pequenos e, também, não traz a premiação, pois não há *happy end*, o fecho narrativo “felizes para sempre” – próprio dos contos de fadas –, há muito deixou de existir. Afinal, os tempos são outros: a contemporaneidade exige novas soluções para os velhos problemas. A integração conquistada pelos pequenos irá prevalecer apenas no fechamento narrativo quando, faz-se importante enfatizar, ocorre o acolhimento da família, cuja metamorfose, provocada pelos pequenos, trará o final feliz.

O movimento de metamorfose – integração e fusão em uma só cor – carrega a ação livre e espontânea daquele que busca a união, acolhendo as diferenças sem experimentar nenhum sentimento de perda. Importante observar que, na sequência narrativa, a mudança das ações ocorre em função dos pequenos, ou seja, daqueles que ainda não estão moldados pelas determinações sociais. O adulto que, inicialmente, resiste à aceitação da nova cor, tem seu olhar transformado pela experiência infantil – a única cuja liberdade de escolha não está limitada pelo temor da mudança. Palavra e imagem caminham, num processo metacrítico, integrando seus códigos e reiterando valores que, dentro e fora da narrativa, se colocam hoje como desafiantes para o homem em sociedade.

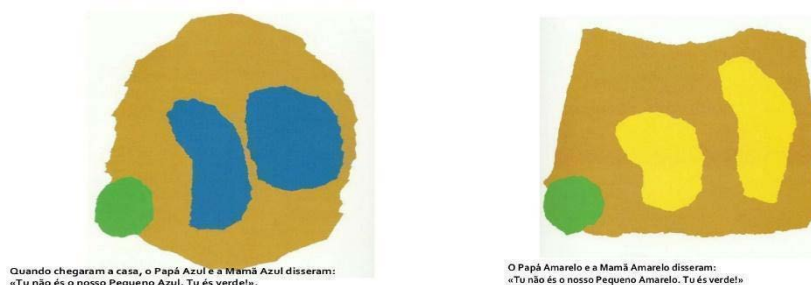
O ápice narrativo inscreve-se tanto na tensão semântica construída pelo texto verbal quanto nas ilustrações que trazem as manchas verdes marcando o limiar entre espaços internos e externos de ambas as casas dos pequenos:

Mas Papai Azul e Mamãe Azul dizem:  
“Você não é nosso Pequeno Azul. Você é verde!”

E Papai e Mamãe Amarelo dizem:  
“Você não é nosso Pequeno Amarelo. Você é verde!”

(LIONNI, 2005, n.p.)

Figuras 12 e 13: Ápice narrativo: momento de recusa em relação à diferença



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

O jogo lúdico das cores que se deslocam, sugerindo movimento, provoca uma mudança no olhar e vai semeando inquietações e questionamentos. Se o processo químico de fusão e transformação das cores ocorre de forma natural e espontânea, o leitor poderia se perguntar: por que a aceitação das mudanças não pode acontecer também no seio das famílias? O que impediria as pequenas personagens de estarem juntas, assumindo uma mesma cor? Os papais e mães só as amam por serem azuis ou amarelas?

No jogo de tensões despertadas pelo choque das diferentes identidades, pode-se buscar suporte reflexivo nas questões que discutem o conceito de Alteridade. Parece-nos que alguns subsídios poderiam iluminar e enriquecer a leitura da obra que é, aqui, nosso objeto de estudo. Isto porque pensar a alteridade significa, de alguma forma, enfrentar as complexas relações entre o *eu* e o *tu* ou, ainda, entre a *identidade* e a *diferença* – tão caras à nossa contemporaneidade.

## ALTERIDADE, IDENTIDADE E FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Pensar a *alteridade* traz presente, de forma inexorável, a questão da *identidade*; portanto, podemos iniciar este momento de nossa reflexão levantando a carga semântica que envolve esses dois conceitos.

A alteridade não é apenas um conceito que procura apreender e trazer às claras um valor fundamental ao homem como ser social, que é a interação entre o eu e o outro, mas, para além da deflagração deste valor, existe, em relação ao próprio sujeito, a impossibilidade de conceber sua existência sem a presença e a ação do *outro*.

---

Todos nós, seres humanos, somos concebidos, obviamente por outros e, da mesma forma como nascemos do outro, continuamos, permanentemente, a depender dele para nossa sobrevivência. Tudo que realizamos ou recebemos em nossas mãos tem no outro sua origem e sua razão de ser. Desde o nascimento até a morte, somos acompanhados pelo outro. Essa consciência, apesar do caráter filosófico que carrega, assume também um valor quase transcendental, isto porque, o enigma da existência nos força a buscar possíveis respostas também fora de nós, na medida em que o eu sozinho se vê totalmente incapaz para vislumbrar a decifração do mistério da existência. A própria linguagem, neste processo, se revela como um *outro* que nos ajuda a formular não apenas perguntas, mas possíveis respostas às grandes indagações que se estendem de um campo referencial a um universo artístico e mesmo metafísico.

Na *filosofia do diálogo*, proposta no livro *Eu e Tu* (2001), o filósofo australiano Martin Buber (1878-1965) lança sua reflexão sobre a dualidade das relações – princípio que rege as inter-relações tanto na história do indivíduo quanto do gênero humano –, chegando às questões do Outro como um *Tu eterno* que seria o responsável pela interdependência criador e criatura. Mas, antes de avançarmos nesta reflexão que envolve a palavra como *o outro* no ato da criação, convém realizarmos a intersecção com o pensamento de Emmanuel Lévinas (1906-1995), filósofo que traz uma derivação das propostas reflexivas de Buber para abordar a questão sob a perspectiva ética de pensar a relação com o outro como uma *atitude*, uma *ação primeira* junto à definição do ser humano.

Conforme a posição de Lévinas (1997), a alteridade trata de uma dimensão primeira do sujeito, característica sem a qual ele não se constituiria como sujeito. Para o filósofo, é a abertura para o outro que dá ao homem a potência de si e da linguagem que lhe permite estar no mundo como sujeito determinante de sua própria trajetória. Só a interação com o outro justifica a existência do ser na dimensão humanística de suas experiências.

É nesta direção, tal como um pensador do século XX, que Emmanuel Lévinas deixa sua contribuição, dentre as reflexões filosóficas, exatamente, pelo forte vínculo que estabelece entre o conceito de alteridade e ética – tida por ele como uma filosofia primeira. As reflexões presentes em *Entre nós – ensaios sobre alteridade* (1997) permitem e estimulam compreender a questão da ética e do pensar o encontro com o *Outro* como uma atitude primeira e básica do ser humano.

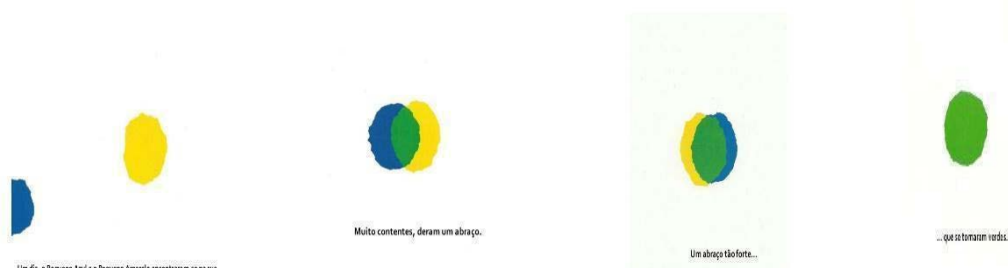
Segundo Levinás, não haveria liberdade para se hesitar sobre a abertura ou não

para o outro, pois sem esta abertura, estaríamos mesmo impossibilitados de sermos sujeitos. Mas, o filósofo acrescenta que cada sujeito se torna, em sua experiência de vida, o resultado histórico da relação com os outros. A alteridade, enquanto relação primeira da exterioridade do eu, é elemento primordial e constitutivo da subjetividade.

Na obra em estudo, as inter-relações nascidas do processo natural de vizinhança – o Pequeno Amarelo que vivia na casa em frente à do Pequeno Azul – acabam por favorecer a aproximação entre as personagens e motivá-las a viver a experiência de “melhores amigos”, a ponto de que, após estarem brevemente distanciados entre si e, então, reencontrarem-se e abraçarem-se fortemente, acabam por se tornar-se um único ser, ou seja, uma mancha verde.

Interessante observar, neste momento da narrativa, que a ilustração enfatiza a sequência das ações por meio das cores que, primeiramente separadas, acabam por encontrar-se, provocando um contato/uma interseção que produz a mistura das cores; logo em seguida, ocorre uma intensificação da mistura das cores. Assim, o verde aumenta o seu volume no desenho, até que, finalmente, ocorre a união, ou seja, as duas cores – primárias – desaparecem e dão espaço para um *universo verde*, no qual não há mais diferenças, mas identidade.

Figuras 14, 15, 16 e 17: A procura pelo amigo/ O encontro/ O forte abraço/ A união



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

As diferenças se desfazem e a fusão conduz a novas ações marcadas por um intenso movimento: brincar no parque, cruzar um túnel, encontrar amigos, escalar uma colina, enfim, viver intensamente a junção entre o *um* e o *outro*.

Mas a experiência da fusão entre o Azul e o Amarelo, que os transforma em Verde, traz rapidamente, como consequência, o não reconhecimento das famílias que não aceitam o apagamento das diferenças. A singularidade é fundamental para a aceitação social. O impasse está posto: por um lado, identidade gera aproximação;

---

por outro, a singularidade colocada pela família, como núcleo social, pressupõe diferenciar para reconhecer e incorporar. O impasse se coloca como um jogo complexo entre a rejeição pelo diferente e a incorporação apenas pelo identitário. O Pequeno Azul e o Pequeno Amarelo precisam reassumir a diferença entre si para serem readmitidos por aqueles que os desejam dentro dos padrões familiares, assumindo cada um, respectivamente, a sua cor de origem.

O eu e o outro são entidades que precisam reconhecer a importância de suas particularidades sem, contudo, deixarem de reconhecer cada um em sua esfera a importância do outro, porque a sobrevivência será impossível para aquele que passar a ignorar o outro, cujo reconhecimento é condição inevitável para a sobrevivência do ser. É nesta direção que Lévinas vai insistir na sua tese de associação entre ética e alteridade. Se a alteridade não existe sem identidade, isto é, se o *eu* não existe sem o *outro*, na medida em que existe uma interdependência entre ambos, esta relação constitui um valor ético sem o qual o ser perderia seu traço existencial humanístico e diferencial frente a todos os seres da natureza.

O movimento de metamorfose que ocorre entre as personagens-cor – em função da integração e fusão em uma só cor – carrega a ação livre e espontânea daquele que busca a união, acolhendo as diferenças sem experimentar nenhum sentimento de perda. Importante é se observar – reiteramos – que, na sequência narrativa da obra, a mudança das ações ocorre em função dos pequenos, ou seja, daqueles que ainda não estão moldados pelas determinações sociais. O adulto, por sua vez, que inicialmente resiste à aceitação da nova cor, tem seu olhar transformado pela experiência infantil – a única cuja liberdade de escolha não está limitada pelo temor da mudança. Palavra e imagem caminham, num processo metacrítico, integrando seus códigos e reiterando valores que, dentro e fora da narrativa, colocam-se, hoje, como desafios para o homem em sociedade.

A narrativa de Leo Lionni, ao inscrever-se pela articulação entre o verbal e a ilustração, oferece a vivência lúdica de uma experiência que fala de um valor ético mais do que nunca fundamental ao homem contemporâneo. Ler esta narrativa é experimentar, no jogo das letras, das cores e das formas, desafios impostos à nossa percepção de mundo. Na fantasia infantil, o universo da palavra casa-se perfeitamente com as inscrições plásticas para fazer viver o conflito das diferenças tanto quanto a superação deste impasse que abre portas para a relação entre o eu e o outro.

Na mente de um pequeno leitor, tudo é possível de ser conciliado e, por isso, nas duas últimas páginas encontram-se apenas a palavra “fim” e, em seguida, uma



---

mancha verde que tem dentro de si uma história e, portanto, pode ser reconhecida ou decodificada simultaneamente como azul, como amarela, como simplesmente verde, ou densamente carregada de pinceladas cujo resultado é um fenômeno químico que carrega consigo a diversidade e a unidade simultaneamente.

Figura 18: Página dupla final



Fonte: Acervo da autora (LIONNI, 2005).

---

## Referências

- ALMEIDA, Luara Teixeira de; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. A cor da narrativa. *Revista Criação e Crítica*, nº 25 (1), 2019, p. 198-210.
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Tradução São Paulo: Centauro, 2001.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaio sobre a alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LIONNI, Leo. *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo*. Tradução de Newton Cassiolato. Ilustrações de Leo Lionni. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2005 [1959].
- LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2007.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Márcio Mariano de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Costhek; Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- RICOER, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Almedina Brasil, 2018.

## Sobre a autora

Vera Bastazin é doutora em Comunicação e Semiótica com Pós-doutorado pela Universidade do Minho, em Braga (Portugal), sob a supervisão do Prof. Dr. Vitor Manoel de Aguiar e Silva. A professora atua como docente e orientadora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, onde coordena também o Grupo de Pesquisa “Categorias da Narrativa”, inscrito no Diretório do CNPq, desde 2008. Participou da Diretoria da ABRALIC (2007-08) e da Diretoria da ANPOLL (2015-16). Publicou, entre outros, os livros: *Mito e poesia na Literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago* (2006); *Literatura Infantil e Juvenil: uma proposta interdisciplinar* (2007); *Travessias poéticas: poesia contemporânea* (2011); *Literatura e Ensino: territórios em diálogo* (2017); *Edward Lear e Edward Gorey: o livro infantil ilustrado nonsense* (2020); além de vários ensaios, artigos e capítulos de livros no Brasil e no exterior.

---

# Infância, palavra e imagem em Poeminhas pescados numa fala de João, de Manoel de Barros e Ana Raquel<sup>54</sup>

Rodrigo da Costa Araújo

Fabiano Tadeu Grazioli

A infância que passei no Pantanal deixou em mim um lastro. Sou um depósito daquelas coisinhas do meu quintal, misturadas às outras coisinhas dos meus armazenamentos ancestrais. Minha poesia há de ser o resultado dessa mistura e mais o meu instinto linguístico. É um certo gosto de mexer com palavras que adquiri no colégio. No caso da originalidade é importante o gosto esquisito que tenho pelas doenças da linguagem antes que pela saúde dela. A minha originalidade há de ser fruto de um coito anormal com as letras. Sou um sujeito inconfiável: tem horas leio avencas, tem horas Proust. Aqui no Pantanal não aceitamos a estrada. O bugre entra pelos desvios. É neles que se encontra a surpresa.

*Manoel de Barros, 1998*

*Poeminhas pescados numa fala de João* (2008), de Manoel de Barros, inspira-se nas travessuras, nas brincadeiras e na memória da infância. Mas inscreve-se, essencialmente, nas lembranças da fala cotidiana recheada de neologismos inusitados, carregando ainda, em seu *corpus*, uma sucessão de agramaticalidades e transgressões

---

54 A versão inicial deste estudo foi apresentada no *III Encontro Nacional O insólito como questão na narrativa ficcional, IX Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional*, realizado de 19 a 20 de abril de 2011, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). No mesmo ano, foi publicada nos *Anais* do evento, cujas informações inserimos nas “Referências”. Com alterações importantes, agora, o estudo compõe o presente capítulo.

---

imagéticas. O próprio título do livro - paratexto<sup>55</sup> condutor e instigante – confessa e encaminha esse olhar.

Essa riqueza vocabular e a agramaticalidade empregadas em seus textos instauram surpresas e riquezas metafóricas. Essas metáforas, no entanto, não estão enraizadas exclusivamente nas palavras, pois a metaforização transcende a mera mudança do sentido vocabular, e se relaciona com todo o conteúdo, metaforizando todo o poema. Para Manoel de Barros, “um desvio no verbo pode produzir um assombro poético” (BARROS, 1990, p. 318). Esse trabalho assombroso, intenso e significativo com as palavras e a rica composição de metáforas culminam numa explosão de imagens que se mostram ao leitor como sucessão de quadros ou cenas quase cinematográficas.

Peixes, jacarés, passarinhos, cobras, piranhas, gaivotas, garças, sapos e capivaras compõem o jogo imagético desse livro, pensado para o público infantil e juvenil (ou reendereçado, como veremos adiante), e aproximam o leitor do fantástico mundo do Pantanal. Todos esses bichos e outros elementos ajudam a figurar certo retrato da poesia de Manoel de Barros e, por isso mesmo, ele reforça:

o que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envolvimento com a vida. Sou filho e neto de bugres andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: um mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca (BARROS, 1990, p. 315).

Diferentemente de ver, todos esses mecanismos da ilustração e da poesia de Manoel de Barros exigem uma aproximação atenta e sensível. O olhar implica mesmo uma atitude. Pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espetáculo total da paisagem na construção sensível de uma atmosfera. Foi este intuito que fez José Gil (1996, p. 46) afirmar a diferença entre ver e olhar: “A distância que

---

55 Segundo Gerard Genette (1982, p. 9), designa-se por paratexto o conjunto dos enunciados que contornam um texto: título, subtítulo, prefácio, posfácio, encartes, sumário etc. O paratexto é destinado a tornar presente o texto, para assegurar sua presença ao mundo, sua “recepção” e seu consumo. Em outra obra dedicada ao estudo de tais aparatos, o autor explica que, uma vez que texto raramente se apresenta despido, os paratextos “o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo, para *torná-lo presente* [...], sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. [...] Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2018, p. 9, grifos do autor).

---

o ver impõe, enquanto decodificação do percebido, dissolve-se com o olhar.” O estudioso da imagem, ao diferenciar olhar e visão, diz:

Para ver é preciso olhar; mas pode-se olhar sem ver. Pode-se mesmo ver mais, olhando; não só receber estímulos, decodificá-los (ver), mas fazer intervir o corpo na paisagem. Entre “ver passar os barcos” e “olhar os barcos que passam”, há a diferença entre uma distância (entre o sujeito e os barcos) e uma sutil aproximação (de qualquer coisa que vem da passagem dos barcos para aquele que olha, e que a sua atitude). [...] O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e os seus movimentos (GIL, 1996, p. 48).

Como nesse fragmento de José Gil e também para o leitor que se aproxima da poesia de Manoel de Barros, “o olhar escava a visão” para procurar entender as “pequenas percepções”, suprir a falta das palavras e do pensamento verbal. O não verbal, nessa interação, escava a paisagem e interage com ela – percorre com o corpo a distância que as separa, e fabrica na memória outras paisagens.

A sintaxe visual, para ele, assume percepções subtis (ou “pequenas percepções”) que procuram o seu caminho para a expressão, caminho barrado pela inexistência da linguagem verbal. Entre o corpo e as coisas percebidas, estas percepções íntimas separam-nos para os reunir de outro modo, articulando-os de maneira diferente. O olhar, nessa acepção, portanto, é uma forma de escavar a visão, imprimir sulcos na paisagem, diferenciando em múltiplos núcleos de forças, modulando a luz e a sombra, ela introduz os primeiros filtros seletivos da percepção.

Olhar – não ver unicamente – é dizer as coisas, sem ainda nomeá-las :

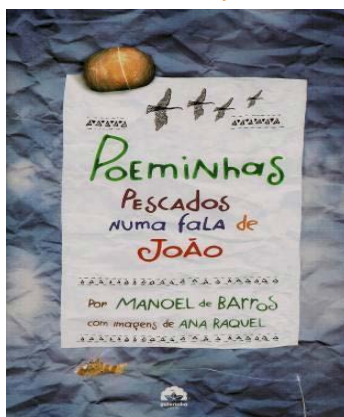
construindo um *continuum* artikulado na visão maciça; é fazer irromper movimentos imperceptíveis entre as coisas, juntá-las em unidades quase-discretas, amontoados, aglomerados, tufos, abrindo na paisagem brechas colmatadas pelas pequenas percepções que compõem as articulações insensíveis (GIL, 1996, p. 52).

As imagens, através das palavras, além de aludirem a esse cenário sensivelmente pantaneiro, nem sempre são claras e translúcidas, e por isso exigem do leitor, seja ele adulto ou infantil, um desprendimento ou deslocamento das regras, porque o poeta, ao inventar palavras ou atribuir novos significados às já existentes, faz com que a leitura seja feita através de uma viagem ao seu próprio mundo. É como o bugre/poeta afirma poeticamente, quando fala das palavras:

Não organizo rutilâncias.  
Eu sou meu estandarte pessoal.  
Sou muito floreado por palavras, Quem seja floreado  
por palavras, Seja o vazio delas.  
Eu sou o meu vazio cheio de palavras.  
Escrevo as oralidades (BARROS, s/d, p.15).

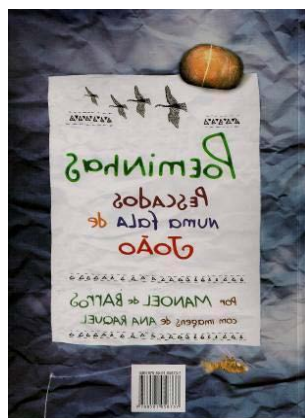
A capa azul com vários elementos do mundo imaginário reforça o enredo e as transgressões infantis no decorrer da montagem narrativa. Em letras desenhadas, em cores diversas, – verde, marrom, azul, laranja e vermelho –, o título matizado em colorido ilustra gestos, pequenas cenas e efeitos “reinventados” nas palavras ou nas imagens, segundo os olhos de um possível João-protagonista.

Figura 1: Capa do livro *Poeminhas pescados numa fala de João*



Fonte: Barros (2008).

Figura 2: Contracapa do livro *Poeminhas pescados numa fala de João*



Fonte: Barros (2008).

---

Com matizes do surrealismo, a ilustração provoca certa meditação sobre a linguagem e, a cada passo, reinvenção dela mesma. A disposição dos objetos no espaço – folhas secas, desenhos aleatórios, barquinho de papel, peixes – instiga a atmosfera onírica, a representação de formas arbitrárias, os jogos com as imagens, o questionamento da linguagem, marcas constantes da poesia de Manoel de Barros, aspectos significativos que contrariam o senso comum ao destruir certos paradigmas denotativos sobre o mundo físico ou mental. A originalidade da poesia e da ilustração, nessa obra, repousa sobre uma fusão sutil de mistério, magia, provocação e ilusão perceptiva. Junto a esses recursos e cenário, as vinhetas de jacarés, canoas, pássaros, plantas e pequenos recortes de paisagens em preto e branco confirmam a singeleza do discurso visual e deslocado da criação poética de Manoel de Barros.

O conjunto de capa e contracapa que esses paratextos compõem subverte em certa medida uma proposta bastante explorada em design editorial, que é fazer com que essas partes do livro formem uma só imagem e componham aquilo que é chamado de “dupla de páginas”, porque subentende-se que elas sugerem ao leitor que as consider na unidade que compõem e na continuidade da capa para a contracapa, segundo os parâmetros do especialista Jan Tschichold (2007, p. 81). No caso de *Poeminhas pescados numa fala de João*, capa e contracapa podem ser observadas na perspectiva das páginas expostas, de modo a provocar instantaneamente o jogo de reflexos, espelhando uma na outra, por isso a proposta subverte o aproveitamento da dupla de páginas nos projetos de tais paratextos, porque neles as imagens são aproveitados em continuidade, não em constante provocação intersemiótica como Ana Raquel propõe aqui. Buscar significados para essa especulação na interlocução com a escrita de Manoel de Barros, bem como nas demais nuances criativas da proposta da ilustradora, é encontrar a atitude que o olhar implica, já que, de para além de ver, ele pressupõe uma atitude participante e dinâmica, o olhar escavando a visão, numa referência ao estudo de Gil (1996).

Com efeito, a ilustração de Ana Raquel, em *Poeminhas pescados numa fala de João* produz metáforas não convencionais, “esvaziadas”, pois nelas se verificam a fusão de elementos que aparentemente nada têm em comum para a criação de uma nova realidade, o que, em princípio, subverte a base do pensamento metafórico.

Para Afonso de Castro em *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância* (1991), a infância emerge na sua poesia como estado potencial de todas as invenções. Para o estudioso, a infância retrata a experiência concreta do poeta, o que ela lhe proporcionou, além de repercutir a sua vivência de mundo, como também

---

a experimentação e inovação com a língua. Outro viés sob o prisma da infância é o seu caráter lúdico. A infância na poesia de Manoel de Barros, segundo ele, não se reduz à cronologia dos primeiros anos de vida de uma pessoa ou mero jogo de ser, mas na utilização do lúdico como gratuidade do acontecer no mundo, das coisas e das pessoas, unindo-se ao espírito libertário da infância como arquétipo mediador de conhecimento e vivência por parte do homem.

Acompanhando esse raciocínio e ao fazer uma leitura desse mesmo poema, José Fernandes em *A loucura da palavra*, afirma:

É a fala de João, fala coletiva, onde João representa os componentes populares, revitalizados em uma fala individual invulgar. Fala essencialmente imagética, em que a lenda e os elementos da natureza se incorporam a uma unidade indissolúvel. Unidade que explica as fusões de água-peixe, canoa-piranha, barranco-jacaré, remar de uma piranha ou bater na parede do jacaré (FERNANDES, 1987, p. 33-34).

Isso pode ser confirmado quando percebemos que o protagonista do livro não foi representado em nenhuma ilustração, o que faz com que o leitor possa imaginá-lo segundo suas próprias vivências pessoais. A “não-ilustração” desse personagem, nesse caso, leva o leitor a buscar suas imagens interiores. Quem é João e suas peraltices? Na medida em que o leitor, inclusive o mirim, se pergunta, ele mesmo vai preenchendo e formulando uma imagem de João com outros elementos dispostos e dispersos nas páginas esteticamente amassadas, configurando além do conflito, um João imaginário.

Nas ilustrações de *Poeminhas pescados numa fala de João*, o desenho e a cor confirmam o tom afetivo e recursos estéticos da poesia de Manoel de Barros. Elas não “explicam” o texto, pelo contrário, contribuem para o prazer de imaginar e transgredir. As imagens, o tom colorido e a textura visual do papel amassado ao fundo que perpassa todo o livro, apontam em direção a uma realidade interior, uma lembrança de infância contextualizada com o universo plástico da natureza e suas transformações. Esses recursos metafóricos utilizados pela ilustradora convergem com o discurso de Manoel de Barros quando exaltam a natureza, as coisas simples, transformando-a em poesia e, conseqüentemente, em linguagem, em fala expressiva recriada pela ação explosiva das imagens.

O tempo, pela ilustração, é acompanhado feito estratégias de quarta dimensão, sem a qual nenhuma narrativa acontece. Memorialístico, ele é a passagem de página, o que permite Angela Lago (2008, p. 30), a respeito desse recurso ilustrativo,



---

afirmar que “é um corte na montagem”, espécie de momentos diferentes que são divididos através das páginas. Esse tempo, também visual e dialogando com a poesia, é estipulado pela manipulação dessas passagens imprimidas nas páginas e, de certa forma, imporá algum ritmo ao leitor. Da mesma maneira, para acentuar um momento da noite, o ilustrador pode incluir uma página em cor escura, ou nenhum acontecimento ou texto.

Pela temática da pesca, presente no paratexto que nomeia o livro, as ilustrações que prevalecem são dessa ação, imprimindo um ritmo ágil ou lento e inteligente que, ao mesmo tempo, permita o entendimento da sequência narrativa. Graça Lima, ao falar da importância da imagem, bem como da leitura da ilustração e dos enlaces verbovisuais que ela possibilita, afirma: “O *design* gráfico do livro infantil envolve o conjunto de elementos que, dispostos harmonicamente, influenciam a recepção da narrativa e contribuem para a formação do olhar” (LIMA, 2008, p. 37, grifo da autora). A ilustradora e autora de vários livros para a infância, no elegante texto *Lendo imagens*, vai mais longe ao afirmar que:

A ilustração é uma arte ilustrativa, pois desenvolve o conhecimento visual e a percepção das coisas. Por meio da imagem podemos reconstruir o passado, refletir o presente e imaginar o futuro ou criar situações impossíveis no mundo real. A ilustração é uma forma de arte visual que, por sua criatividade, colorido, projeção, estilo ou forma, amplia, diversifica e pode até, por vezes, superar a própria leitura do texto narrado (LIMA, 2008, p. 41).

Em *Poeminhas pescados numa fala de João* esses arranjos do visual com o verbal saltam-nos aos olhos, seja em decorrência da dimensão que ocupam na página, seja pelas cores, pelas texturas, pelos materiais inusitados que as compõem; mas, sobretudo em decorrência do estranhamento que provocam, exigindo certa desautomatização da percepção. A respeito disso, Victor Chklovski (1971, p.83) diz que o estranhamento liberta-nos do automatismo psíquico e determina uma ruptura com os nossos hábitos perceptivos, para ele esse processo estético consistiria em “[...] obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado”.

Acompanhando esses estranhamentos, a palavra, a poesia pode ser lida imagem, ou vice-versa, a imagem pode ser vista palavra, já que ambas ganham um corpo vívido, sensual, tátil e lúdico da representação perceptiva da imagem. Sob esse olhar – em tensão e com atenção – o livro encena a interatividade entre dois universos e

---

seus objetos, prepara a metodologia hibridizada por procedimentos semióticos, deduzindo a descoberta das circunstâncias originárias de um todo compreensível e harmonioso da leitura – a semiose. O leitor ao aproximar-se de uma rede de relações gerais significativas na interação palavra e imagem para certo deleite, agora exposto em livro aberto. Compartilhando um mesmo espaço, palavra e imagem interagem, revezam-se, completam-se ou esclarecem-se. A partilha na produção de sentidos caracteriza os níveis da relação semântica entre dois sistemas sígnicos em foco. Nessas relações, imagem e texto se equivalem em grau de importância, cada código informa com seu potencial mediático específico, a imagem possui lacunas que são preenchidas pelo texto ou vice-versa. O olhar do observador dirige-se, na mesma medida, de um código para o outro.

Os cenários paradisíacos de Manoel de Barros, portanto, representam a essência e não mero pano de fundo para a sua obra colhida na tradição e principalmente, na natureza mato-grossense. Essas paisagens, ora percebidas na ilustração colorida, ora visualmente minúscula em preto e branco representam, metaforicamente, fragmentos da memória e intenções de algo passageiro como o primeiro trem que inicia a primeira página abaixo do título da obra. Desbotado e acelerado no fluxo da rapidez, o trem sugere, metaforicamente, as vagas lembranças de uma cidade pequena de interior. Os grafismos desses desenhos que cortam o livro como no seu todo remetem às ilustrações das ilustrações entre si, dialogando com o tema abordado e com o movimento-fluxo do tempo.

Este ritmo, sinuoso e rápido aos olhos, surge como pequenos *flashes* trazidos pelo trem, reforçando o tempo visual que o olho acompanha naturalmente em vários fragmentos da narrativa. Fragmentos em colagens, apagamentos em rápidas lembranças, as ilustrações inscrevem a presença da paisagem brasileira em ritmo cinematográfico apresentando vários enquadramentos da infância e da memória, entre outros elementos plásticos.

A fusão das vinhetas, colagens, detalhes aleatórios e pequenos desenhos – muitas vezes passados despercebidos, mas extremamente significativos – compõem a transgressão e a poesia – não assumindo meros ornamentos ou descrições. Seu objetivo, no contexto linguístico em que estão inseridos, desorientam o espírito do leitor mirim, convertendo de modo sutil e delicado, provocando a “centelha” poética, surpreendendo e desfazendo as relações lógicas, contrariamente à metáfora no sentido retórico e convencional, em que é preciso alguma identidade entre os termos aproximados de alguma identidade, certa analogia.

---

Material reciclado, pedra, papel amassado, esboços de pequenos desenhos, latinhas misturam-se com desenhos de garças, sapos, cobras, jacarés, peixes e aves – tudo pode ser pescado na fala, no discurso oral e poético de João e, consequentemente, ser fruto de poesia, feito as mesmas considerações apontadas no poema “Matéria de poesia”, do livro com título homônimo.

Todas as coisas cujos valores podem ser  
disputados no cuspe à distância  
servem para poesia  
[...]  
O homem que possui um pente  
e uma árvore  
serve para poesia  
As coisas que não levam a nada  
têm grande importância  
Cada coisa ordinária é um elemento de estima  
Cada coisa sem préstimo  
tem seu lugar  
na poesia ou na geral  
Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma  
e que você não pode vender no mercado  
como, por exemplo, o coração verde  
dos pássaros,  
serve para poesia  
Tudo aquilo que a nossa  
civilização rejeita, pisa e mijá em cima,  
serve para poesia  
Os loucos de água e estandarte  
servem demais  
O traste é ótimo  
O pobre-diabo é colosso  
O que é bom para o lixo é bom para a poesia  
As coisas sem importância são bens de poesia  
(BARROS, 1999, p. 10)

Este poema, que, coincidentemente, dialoga com a ilustração e oralidade de João, é um dos três longos poemas do livro *Matéria de poesia* que fala sobre as coisas e os bichos “desimportantes” que constituem a natureza pantaneira e o universo metafórico das ilustrações em *Poeminhas pescados numa fala de João*. Aproximando, dessa metalinguagem, a capa azul e contracapa espelhada aludem ao fundo do rio

e ao avesso ou espelho das palavras, universo essencial para criação e significação poética, como sugerimos anteriormente.

Figura 3: Dupla de páginas do livro *Poeminhas pescados numa fala de João*



Fonte: Barros (2008).

Ao analisar a retórica da poesia de Manoel de Barros, Lucy Ferreira Azevedo em *Paixões de Manoel de Barros: a importância de ser pantaneiro* (2008) afirma que o desequilíbrio da interpretação é que dá força à sua obra. Em Manoel de Barros, segundo suas leituras, “a interpretação se torna criação, invenção de significações, tal o nível de abstração que exige do seu interlocutor, de seu auditório específico, na medida em que o poeta espera dele essa capacidade” (AZEVEDO, 2008, p. 63).

Por outro lado, ao utilizar metáforas insólitas nas ilustrações, Ana Raquel tece ou transfigura cenas, seja através da aproximação de imagens discordantes, seja pela aproximação das palavras e das imagens. Nessas associações inusitadas e aparentemente contraditórias entre poesia e ilustração, os artistas, tanto o poeta como ilustradora, tentam destruir qualquer ponto de vista dogmático sobre o mundo, questionando nosso raciocínio e hábitos estereotipados. Eles, através desse livro, sugerem “preocupar” o leitor mirim, provocá-lo, instigar que o seu pensamento funcione de maneira mecânica, para então conduzi-lo ao universo poético. Esta abordagem múltipla, imbricada com vários discursos (cinematográfico, plástico, linguístico e poético) implica em considerar que a palavra e a imagem têm a mesma origem, as mesmas funções estando unidas por diversas afinidades que as tornam cúmplices ao buscar, juntas, o efeito poético desejado.

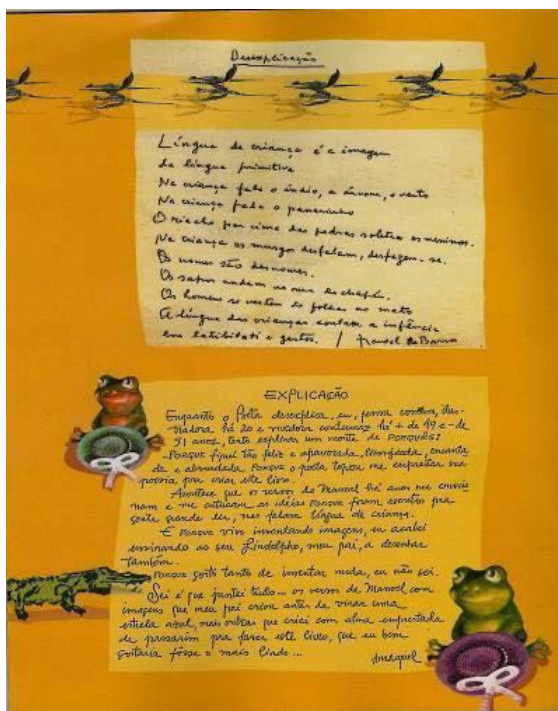
---

Outra técnica brilhantemente explorada – em efeito colagem – nesse livro, são os recados em forma de um posfácio. Paratextos importantes, esse recurso ou efeito estético estabelece um diálogo entre a obra e o leitor, poeta e ilustradora, aproximando alguns olhares nas trocas intersemióticas entre texto e imagem. “Desexplicação”, de Manoel de Barros registra assim:

Língua de criança é a imagem  
da língua primitiva  
Na criança fala o índio, a árvore, o vento  
Na criança fala o passarinho  
O riacho por cima das pedras soletra os meninos.  
Na criança os musgos desfalam, desfazem-se.  
Os nomes são desnomes.  
Os sapos andam na rua de chapéu.  
Os homens se vestem de folhas no mato  
A língua das crianças contam a infância  
em tatihitati e gestos.  
(BARROS, 2008, n.p.)

Com esse poema metalinguístico, Manoel de Barros enumera substantivos como se o vocabulário fosse um reservatório infinito de peças de um jogo de montar – seja na disposição dos substantivos (nomes), seja nas relações com os artigos e numerais e ou nas trocas semânticas com as metáforas, provocadas pelos “desnomes” – tudo isso remete ao jogo lúdico, como peças de encaixes, ao aspecto sintático-semântico e criação linguística.

Figura 4: Última página do livro *Poeminhas pescados numa fala de João*



Fonte: Barros (2008).

A linguagem infantil assume, assim, a expressividade originalíssima, de instrumento encantatório: ao se formarem palavras, novos universos se formam no jogo dos significantes. É por isso que o poema final serve de forma corrente da linguagem infantil, das enumerações, das múltiplas possibilidades e combinações no jogo visual, provocando estranhamentos, experimentações e descobertas.

Como o próprio título sugere – o neologismo “desexplicação” – os nomes passam a ser “desnomes”, um neologismo enreda outro neologismo como em *mise-en-abyme*<sup>56</sup>. Com esse verso – “Os nomes são desnomes” – a própria reflexão do poema

<sup>56</sup> *Mise-en-abyme*, de acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários*, da Universidade Nova de Lisboa, é um termo em francês que significa “cair no abismo”, usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. A *mise-en-abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projetado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno ato enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise-en-abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual,

---

desconstrói seus recursos para explorar o onirismo infantil e as diversas percepções que tanto no livro, como na poesia podem surgir. Deslocados, alguns significados assumem diversos sentidos na linguagem infantil, “primitiva” e lúdica, pois segundo o bilhete-poema “a língua das crianças contam a infância / em tatihitati e gestos”. Aqui novamente o neologismo do título instiga um jogo sem fim dos nomes, des-nomes ou mesmo de palavras aleatórias que performaticamente criam e instauram novos sentidos de acordo com o contexto linguístico.

Com outro neologismo – “tatihitati” – também inspirado na linguagem infantil – exploram-se a possibilidade de criação, o jogo sonoro, - sugestão e imagem inauguram um mundo de possibilidades, reinvenção de seres e conceitos, num processo de pura dicção, delírio verbal, “na fala de João” ou em qualquer fala infantil. Ao falar dos desvios que as metáforas causam, Edward Lopes (1986) classifica o neologismo, a linguagem infantil e o trocadilho em figuras de subtração-adição. Esse recurso estilístico, segundo o autor, além de ter como resultado a violação de uma norma contextualmente definida, originaria a manifestação que o leitor sente com um típico estranhamento<sup>57</sup>.

O estranhamento, em conjunto com características surrealistas e uma poesia

---

normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. Em qualquer das suas modalidades, a *mise-em-abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética ativa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade ficcionais. Bib: DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexte et autotexte”, *Poétique* (27) (1976); Id.: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (1977)” (*E-Dicionário de Termos Literários*, Internet).

<sup>57</sup> Estranhamento (*ostraniene*) é um neologismo proposto pelo formalista russo Viktor Chklovski. O conceito nasce como oposição à ideia defendida por Aleksander Potebnia de que as imagens não têm outra função senão permitir agrupar objetos e ações heterogêneas e explicar o desconhecido pelo conhecido. Para Chklovski, o contrário é que é válido: a finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [ostraniene] dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa à arte. O estranhamento seria, então, esse efeito especial criado pela obra de arte literária para nos distanciar (ou estranhar) em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico. O estranhamento é, então, essa forma singular de ver e apreender o mundo e aquilo que o constitui, visão que a literatura de certa forma alarga – ao nível da linguagem, porque a torna difícil e hermética; ao nível do conteúdo, porque desafia e transforma as ideias pré-concebidas sobre o mundo; e ao nível das formas literárias, porque estranha as convenções literárias, introduzindo novas formas de expressão.

---

carregada de neologismos, surge na combinação inusitada de elementos diversos. As ilustrações de Ana Raquel e os tropeços linguísticos de Manoel de Barros possibilitam, assim, uma reflexão sobre a impertinência da leitura, porque destituem os signos de seus invólucros confortáveis, descobrindo semelhanças não experimentadas, evocando enigmas sem mostrá-lo, ou escondendo-se atrás de jogos significantes aparentemente simples. A lírica de Manoel de Barros assemelha-se ao texto de fruição – segundo a semiologia barthesiana – não demonstra, apenas sugere indagação pelas imagens que ela encobre.

Ambos, texto e imagem, exigem um leitor investigador do signo, um leitor detetive que necessita de alertas ou estranhamentos sobre a naturalidade com que alguns signos nos são apresentados. Os dois nos fazem não apenas reconstituir filosoficamente a linguagem, mas também nos permitem compreender melhor os mecanismos que legitimam estereótipos linguísticos e visuais. Ver e ler, nesse caso, implicam exercícios sinestésicos, que recompõem lembranças táteis, corpóreas e imagéticas. Barthes não se equivoca quando nos ensina que lemos com o corpo. Para ele, quando lemos “todas as emoções do corpo estão presentes, mescladas, enroladas: o fascínio, a vacância, a dor, a volúpia, a leitura produz um corpo perturbado” (BARTHES, 1987, p. 35).

Nesse sentido, os elementos imagéticos, com essas premissas, assumem a mesma função que Barthes confere às palavras no texto: são escolhidos numa lista de estereótipos, mas combinados por um artesanato da linguagem, promovem leituras múltiplas. Significante e significado tornam-se “des-limites”, como permite o poeta pantaneiro.

Aparentemente oposta à poesia de Manoel de Barros, a ilustradora no posfácio, cria uma espécie de resposta e a intitula “Explicação”. Dialogando com o poeta, a ilustradora explica-se, mas não consegue, pelas palavras, explicar o ato de criar por imagens. Seu texto confessa:

Enquanto o Poeta desexplica, eu, pessoa comum, ilustradora há 20 e vivedora há + de 49 e – de 51 anos, tento explicar um monte de PORQUÊS:

\_PORQUE fiquei tão feliz e apavorada, lisonjeada, encantada e absurdada PORQUE o poeta topou me emprestar sua poesia pra criar este livro.

Acontece que os versos de Manoel há anos me emocionam e me cutucam as idéias PORQUE foram escritos pra gente grande ler, mas falam língua de criança.



---

E PORQUE vivo inventando imagens, eu acabei ensinando ao seu Lindolpho, meu pai, a desenhar também.

PORQUE gosto tanto de inventar moda, eu não sei.

Sei é que juntei tudo – os versos de Manoel com imagens que meu pai criou antes de virar uma estrela azul, mais outras que criei com alma emprestada de passarim pra fazer este livro, que eu bem gostaria fosse o mais lindo...

Ana Raquel

Nesse posfácio e bilhete explicativo, misturam-se, como também faz Manoel de Barros, a memória de infância da ilustradora com iluminuras, detalhes, delicadezas e as descobertas de ilustrar ou pensar por imagens. Ao fazer tais recorrências, retomando do posfácio do poeta como espelho, a ilustradora, em ritmo de conversa informal, recupera a memória associativa, assemelhando-se ao estilo de Manoel de Barros e a força imagética de sua poesia. Com tal procedimento busca-se, através dos filtros dos sentimentos e das sensações, um testemunho lúdico que dê veracidade ao seu processo criativo como ilustradora.

Todavia, tanto o poeta, como a ilustradora, percebem-se, no espelho do texto, como um outro; reproduzindo o jogo e o discurso que os levam às meditações sobre a prática artística, o poder de criar – cada um a seu modo e código. Essas estratégias discursivas – tanto literárias, como imagética – levaram Julia Kristeva (1974, p. 316) a dizer que o estatuto da ficção é o da subjetividade caleidoscópica, ou seja, o eu ficcional não possui identidade, mas é resultado da pulverização que vai produzir a multiplicidade e a simultaneidade do sujeito. De certa forma, ambos, poeta e ilustradora, escrevem suas memórias de infância e narram, ludicamente, esses feitos em episódios que ilustram o mundo da imaginação e das descobertas. Um com as palavras e com a “desexplicação” e outra com “explicações” e as imagens.

Cruzando memórias de poeta e ilustradora, texto e imagem, poesia e desenho, no livro, reforçam a subjetividade caleidoscópica de que fala Kristeva, própria do discurso ficcional, e, conseqüentemente, retomadas nesta obra. Multiplicam-se, assim, os pontos de vista da narrativa da infância, como se os múltiplos fossem os narradores. Na verdade, em ambos, através do texto e da imagem, há toda uma preocupação em não absolutizar, ao menos enquanto estratégia narrativa, o que se conta ou ilustra. Explicando-se ou “desexplicando-se”, nesse caso, tudo se transforma em um grande jogo ficcional/visual atraente. Mascarando-se, ambos, na palavra ou na imagem, propõem o jogo confessional do mundo lúdico do discurso infantil.

---

Como última empreitada deste capítulo é importante mencionar que os breves poemas distribuídos pelas vinte e quatro páginas de *Poeminhas pescados numa fala de João* foram publicados originalmente em *Compêndio para uso dos pássaros*, obra de Manoel de Barros que veio a público pela primeira vez em 1960. Ela é dividida em duas partes e os poeminhas são o primeiro conjunto de poemas da primeira, intitulada “De meninos e de pássaros”, expressão que pelo viés semântico, é capaz de acolhê-lo, bem como aos demais, que são sete: “Coisas mansas”, “Caminhada”, “Aquela madrugada”, “No fim do lugar”, “Tentação”, “Na fazenda” e “Um novo Jó” e colocá-los em constante diálogo.

A proposta da editora Record, em 2001, ano da primeira edição de *Poeminhas pescados numa fala de João*, de publicar o conjunto de poemas em nova obra e a ela oferecer uma proposta estética que reconfigura novidade e acena novas perspectivas de leitura em outro sistema literário, de modo a alcançar públicos que provavelmente não tenham conhecido o conjunto de poemas quando, no caso da obra em questão, ocorreu a publicação de 1960, encontra acolhimento teórico nos estudos de Ana Crelia Penha Dias (e desta pesquisadora em parceria com Raquel Cristina de Souza) acerca do reendereço, fenômeno que consiste na “publicação, para crianças e jovens, de obras literárias produzidas originalmente para adultos, sem modificação textual” (DIAS; SOUZA, 2016, p. 62).

Analisado no contexto do mercado editorial, uma vez que a literatura para a infância e a juventude não pode prescindir de considerar este aspecto, a nosso ver, balizador destes sistemas literários, o reendereço exige um olhar bastante questionador por parte de quem estuda os produtos culturais oferecidos a esse público, já que para o mercado editorial “é muito interessante [...] trazer à baila uma obra cujo autor já tem lastro de legitimidade, alargando-lhe o público e, em certa medida, comunicando sem esforço a qualidade da contribuição na formação de leitores” (DIAS, 2021, p. 248-249). As pesquisas empreendidas pelas autoras levantam essa discussão ao problematizarem em que medida as obras que propõem o reendereço do texto literário cumprem o propósito de integrá-lo às perspectivas contemporâneas do livro ilustrado – considerando a ilustração e o projeto gráfico, principalmente este último, que segundo elas, funcionada como mediador – ou somente aproveitam a legitimidade que os autores e autoras já possuem no sistema literário vizinho mudando a roupagem do texto verbal sem compromissos estéticos. Essa discussão não é infundada, pelo contrário, se reveste de legitimidade porque

---

nem todos os textos são passíveis de reendereço, e na seleção das obras que serão abarcadas pelo fenômeno parece haver alguns indícios daquilo que faria parte de certo estatuto da literatura infantil, que seriam marcas mais ou menos estáveis da indicação de um possível alinhamento com o universo da criança, como a presença de animais, o ponto de vista narrativo da criança, o tom humorístico, o protagonismo infantil, a temática da infância (como acontece nas memórias), a presença de cenas escolares. Mesmo não inicialmente dirigidos ao público não-adulto, alguns textos parecem trazer já a permeabilidade no lugar de onde falam, assentados não só na ambiguidade da linguagem como também no terreno movediço da previsão de recepção [...] (DIAS, 2021, p. 248-249).

*Poeminhas pescados numa fala de João*, como obra autônoma, ou seja, desvinculada da obra original, e concebida pela parceria de um autor e uma autora – ele que concebeu o texto verbal, ela que investiu na imagem, e que no resultado que chega ao leitor, se apresentam em fina e delirante sintonia – se observada a partir de tais protocolos orienta-se fartamente pelas coordenadas que Dias menciona, conforme detalhamos no desenvolvimento do capítulo. Os indícios do possível alinhamento são encontrados no poema original e fartamente exploradas por Ana Raquel no campo visual, o que também coloca a realização estética do projeto num patamar de qualidade importante. Essa perspectiva, assumida por Manoel de Barros na gênese de sua poesia também orientou a ilustradora, que demonstra ter compreendido a poética do autor na sua essência, o que serve também de orientação a uma parte significativa de ilustradores contemporâneos, vindos de diversos universos imagéticos e que se lançam no campo da ilustração literária ou do livro ilustrado sem de fato compreender o mínimo necessário para que o processo criativo próprio dessa área se estabeleça.

Quanto aos elementos paratextuais, assim como Dias (2021, p. 258) orienta, percebe-se no processo de reendereço da obra em questão que o conjunto que comparece à edição não é composto por adornos, pois conforme foi possível acompanhar durante as explanações, a intencionalidade de eles mediar a recepção do texto verbal é fragrante, além de estabelecerem as provocações necessárias próprias do livro ilustrado, categoria na qual a obra de Manoel de Barros e Ana Raquel reendereçada, pertence. Além disso, constatamos um detalhe: os paratextos não exploram a figura pública e conhecida do autor e assim não tornam a informação sobre o seu comparecimento, a partir da obra, mais uma vez, junto ao público

---

infantil e juvenil, um dado a ser levado em consideração no bojo das informações que são utilizadas em torno do texto. Assim, a obra existe por conta e risco, o que acentua sua autonomia e credibilidade, inclusive junto ao leitor que não conhece o universo de criação infantil do autor.

*Poeminhas pescados numa fala de João*, surgiu no cenário da literatura infantil e juvenil brasileira num período anterior ao *boom* dos reendereçamentos (que ocorreu a partir de 2012, aproximadamente). O livro, enquanto resultado de um projeto artístico é testemunho deste estágio, cujas as atividades eram pautadas por processos essencialmente criativos e orientados por coordenadas estéticas principalmente quando tal fenômeno incidia sobre um livro de poemas. O estímulo comercial se intensificou e se presentificou, de fato, a partir do impulso do início da década que 2010, que coincide com um período de compras volumosas por parte do Ministério da Educação (MEC). O trabalho tão apropriado de Ana Raquel acerca da poética de Manoel de Barros, como as nuances experimentais que remetem ao universo visual (não no sentido de fazê-los valer como legenda, conforme foi possível apresentar anteriormente), é uma amostra de algo que provavelmente só poderia ocorrer com propriedade e legitimidade longe da pressão comercial e dos holofotes.

---

## Referências

- ARAUJO, Rodrigo da Costa. Manoel de Barros para crianças? In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu; COENGA, Rosemar Eurico. (Org.). *Literatura e recepção infantil e juvenil: modos de emancipar*. 1ed. Erechim: Habilis Press, 2018, p. 141-159.
- ARAUJO, Rodrigo da Costa. Palavra & imagem no livro “Poeminhas pescados numa fala de João”, de Manoel de Barros. In: GARCIA, Flavio; MICHELLI, Regina; PINTO, Marcelo (Orgs). ANAIS DO IX PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, III ENCONTRO NACIONAL O INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL, 2011. *O Insólito e a Literatura infanto-juvenil - Comunicações*. Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ), 2011. v. 03. p. 236-256.
- AZEVEDO, Lucy Ferreira. *Paixões em Manoel de Barros: a importância de ser pantaneiro*. Cuiabá: Carlini & Carraito, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Ilustrações de Ana Raquel. Rio de Janeiro. Galerinha Record, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990a.
- BARROS, Manoel de. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- BARROS, Manoel de. *Conversas por escrito*. (Entrevistas: 1970-1989). In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão. (Poesia quase toda)*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1990, p. 306-343.
- BARROS, Manoel de. *Pantanal som e imagem: um ensaio fotográfico sobre a Estância Ecológica SESC Pantanal*. SESC, Departamento Nacional: Rio de Janeiro, 1998.
- BARROS, Manoel de; BRANDI, Ary. *Pantanal*. Goiás: Editora Ceres Goiás, s.d.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.
- CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. Universidade Nova de Lisboa: Lisboa. Disponível em: [http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise\\_en\\_abime.htm](http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/mise_en_abime.htm). Acesso em 12 jan. 2011.
- CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Literatura Brasileira, 1991.
- CHKLÓVSKI, Vitor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeiro *et al*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p. 39-56.

- 
- DIAS, Ana Creliá Penha. Fronteiras do texto para crianças e jovens: reendereço na poesia de Antônio Carlos Secchin. In: MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José Nicolau; GARCÍA, Flavio. *A literatura infantil/juvenil entre textos e leitores: reflexões críticas e práticas leitoras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2021, p. 242-260.
- DIAS, Ana Creliá Penha; SOUZA, Raquel Cristina de Souza. O projeto gráfico como mediador de leitura: o caso do reendereço. *Pensares em Revista*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 62-81, 2016. Rio de Janeiro, n. 9, p. 62-81, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/30909>>. Acesso em: 03 fev. 2022.
- FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra das Garças: Universidade Federal do Mato Grosso, Centro Pedagógico de Barra do Garças, 1987.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la Littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. 2. ed. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2018.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafemenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- LAGO, Angela. *A leitura da imagem*. In: *NOS CAMINHOS DA LITERATURA*. São Paulo: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Peirópolis, 2008, p. 28-33.
- LIMA, Graça. *Lendo imagens*. In: *NOS CAMINHOS DA LITERATURA*. São Paulo: Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Peirópolis, 2008, p. 36-45.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini de. *A trama do texto e da imagem: um jogo de espelhos*. São Paulo: Annablume, 2010.
- TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Tradução de José Laurenio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

## Sobre os autores

Rodrigo da Costa Araujo é Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor de Literatura infantojuvenil e Arte Educação da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Macaé (FAFIMA). Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces*, *Leituras em Educação* (2011) e *Literatura Infantoju-*

---

*venil: diabruras, imaginação e deleite* (2019), lançadas pela Editora Opção. E-mail: profrodrigopuc@hotmail.com

Fabiano Tadeu Grazioli é Doutor em Letras (Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva, Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor), Mestre em Letras (Área de concentração: Estudos Literários, Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor), pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF), Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), Campus de Erechim, Licenciado em Letras - Português/Espanhol e respectivas literaturas pela mesma universidade. É autor de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (Ediupf, 2007, 2019), autor e organizador de *Teatro infantil: história, leitura e propostas* (Positivo, 2015), sobre dramaturgia para crianças e jovens, que recebeu o Prêmio de Melhor Livro Teórico 2016 e Selo Altamente Recomendável, ambos da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ); *Literatura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar* (Habilis Press, 2018), que recebeu o Prêmio de Melhor Livro Teórico 2019 e o Selo Altamente Recomendável, ambos da FNLIJ; *Literatura infantil e juvenil em tempos de reflexão e isolamento: a muitas mãos, como convém aos solidários* (Entrelinhas, 2021), entre outros. É docente da URI, campus de Erechim. E-mail: ftg@uricer.edu.br.

# PARTE SEGUNDA:

LEITURAS DE  
OUTRAS POÉTICAS  
VERBOVISUAIS  
E DO DESIGN



*Priscilla Ramos*

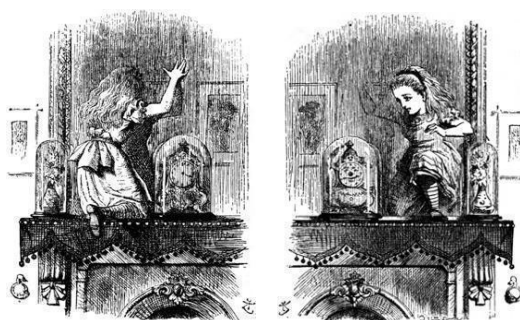


---

# Alicescópio de alicinações: o espelho, o impossível e o sonho

**Adriana Peliano**

Figuras 1 e 2: Ilustrações de John Tenniel para  
*Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*, 1871.



Fonte: CARROLL, Lewis. *ALICE: Edição Comentada*.  
Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

Paradoxo, *nonsense*, jogo, labirinto. O tabuleiro de xadrez que cruza a obra de Lewis Carroll *Através do Espelho o que Alice encontrou por lá* (1871) é movido por caminhos enigmáticos, curvaturas insólitas, geometrias impossíveis. A lógica se inverte e se subverte enquanto Alice se aventura em um mundo ao contrário onde é preciso correr o mais rápido possível para ficar no mesmo lugar.

Viajante do extraordinário, Alice salta na toca do coelho, atravessa o espelho e encontra tabuleiros, túneis, labirintos, jardins secretos e florestas misteriosas, além de portas que levam a outras portas. A obra de Lewis Carroll é a terra incógnita na qual o leitor pode atravessar, se perder e desbravar novos sentidos. Lembremos que o caminho a seguir depende de onde cada um quer chegar.

Os sonhos de Alice desafiam nossos saberes acomodados. A Rainha Branca, por exemplo, pode se lembrar do futuro. Lewis Carroll também se lembrou do futuro e antes de Einstein imaginou conceitos relativísticos. No País das Maravilhas, o Tempo é relativo. O Chapeleiro diz que o Tempo é alguém e ele pode acelerar ou desacelerar e fazer o que quisermos com o relógio.

As aventuras de Alice anteciparam conceitos da Física moderna que nos deparam com uma realidade que supera amplamente a imaginação. Em *Mundos*

---

*Paralelos: uma viagem pela criação, dimensões superiores e futuro do cosmos*, o físico teórico Michio Kaku (2007) explica uma possibilidade surpreendente que emergiu da Física Moderna: que o nosso Universo pode ser apenas um entre infinitos outros numa vasta rede cósmica. Em uma visão quase *alicedélica* da realidade, anuncia: “No multiverso, há palcos paralelos, uns por cima dos outros, ligados por alçapões e túneis escondidos. Os palcos, de fato, dão origem a outros palcos, num processo infundável.”<sup>58</sup>

No mundo atual, Alice (*A Large Ion Collider Experiment*) é o nome de um experimento do Grande Colisor de Hádrons do CERN, o maior acelerador de partículas do mundo. Uma de suas logomarcas mostra Alice diante de um portal.<sup>59</sup> Entre 2021 e 2022, a travessia do espelho de Carroll completa 150 anos. O mundo que Alice vê através do espelho de casa é muito parecido até onde a sua visão alcança, “só que adiante pode ser completamente diferente”. Alice vislumbra uma realidade quântica, mergulhando no campo de possibilidades infinitas.

Novas Alices em múltiplas artes e linguagens propõem um jogo entre a tradição e a liberdade artística. Em vez de explicar o texto, a busca por fidelidade é desafiada pela atração pelo estranho e pelo enigmático. As mais inovadoras instalações imersivas de realidade virtual da atualidade desafiam o impossível, a linguagem do sonho e a travessia para outras realidades. Agora eu me pergunto: que artistas extrapolam os modelos estereotipados da menina e suas viagens surpreendentes, ousando novas *alicinagens* e *alicinações*?

---

<sup>58</sup> KAKU, Michio. *Mundos Paralelos: uma viagem pela criação, dimensões superiores e futuro do cosmos*. E-book. Disponível em: [br1lib.org/book/5528925/c965c4](http://br1lib.org/book/5528925/c965c4). Acesso em: 11.11.2020. p. 633.

<sup>59</sup> Disponível em: [www.pngegg.com/en/png-carhm](http://www.pngegg.com/en/png-carhm). Acesso em: 18.12.2021.

---

## O Espelho

Figuras 3 e 4: À esquerda: *Sala do Espelho*. À direita: *Isso é um enorme jogo de xadrez*. Abelardo Morell, 2020. Figura 5: John Tenniel, 1871.



Fonte: [www.abelardomorell.net/project/through-the-looking-glass/](http://www.abelardomorell.net/project/through-the-looking-glass/). Acesso em: 12.12.2020.

Cortesia da Edwyn Houk Gallery.

Entre as *alucinagens* contemporâneas, as canônicas ilustrações de John Tenniel tornam-se material para metalinguagem. Depois de Tenniel, durante décadas, pouco se inovou. Mas Alice viveu o surrealismo e a psicodelia, encontrou a arte contemporânea, a psicanálise e a física quântica e já não é mais a menina vitoriana, mas um caleidoscópio móvel e mutante, *alicescópico de alucinações*.

Décadas depois de ilustrar *Alice no País das Maravilhas*<sup>60</sup> (1998), Abelardo Morell viajou com *Alice através do Espelho* (2020). Integrando fotografias e computação gráfica, articulou lentes e distorções, espelhos e reflexões em *alicedelias* que perturbam a representação realista do espaço investigando novas geometrias.

Enquanto a referência de Tenniel traz a autoridade e a unanimidade do cânone, os tabuleiros de Morell tornam-se superfícies metamórficas onde o fotógrafo brinca com a lógica, multiplica, fragmenta, distorce, inverte, liquefaz, joga com luzes e sombras, acredita no impossível. Se os espelhos são carregados de significados complexos e intrigantes, a perplexidade de Alice é deslocada para a vertigem do leitor diante de um jogo de criações catóptricas *alicedélicas*.

---

60 CARROLL, Lewis. *Alice's adventures in Wonderland*. Ilustrações de Abelardo Morell. New York: Dutton Children's Books, 1998.

Figuras 5 e 6: Páginas duplas da obra *Espelho*. Suzy Lee, 2009.



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

A autora e ilustradora coreana Suzy Lee releu os livros de Alice fascinada pela sua atmosfera de pesadelo e estranhamento. Ela recriou *Alice no País das Maravilhas* em um livro de imagens que dialoga com o enigma proposto por Carroll que lança sonhos dentro de sonhos.<sup>61</sup> A artista comenta sua versão de Alice no livro *Trilogia da margem*<sup>62</sup> onde é apresentada uma reflexão metalinguística sobre a criação e a leitura de livros ilustrados, partindo do processo criativo de três livros em diálogo - *Espelho, Onda e Sombra*.

O livro *Espelho*<sup>63</sup> não ilustra, mas reverbera a obra de Lewis Carroll e o país das maravilhas reimaginado por Suzy Lee. *O Espelho* mostra as brincadeiras de uma menina com o seu reflexo. O espelho é libertado da simetria pela fantasia como nas aventuras de Alice e também nos espelhos de René Magritte com os quais a artista dialoga. Magritte também se inspirou no espelho de Alice e transitou num espaço misterioso entre a palavra e a imagem, questionando a linguagem, a lógica, o espaço-tempo e as fronteiras do sonho.

O que importa aqui não é o mundo que a menina encontra do outro lado, mas as relações que o leitor ativa na articulação fluida entre a narrativa, a ilustração e o projeto gráfico do livro. A artista explora possibilidades de como o livro vai ser manipulado pelo leitor e a produção de sentido ocorre no movimento de folhear as páginas, numa experiência de arte sequencial.

O espelho não aparece o tempo todo de forma figurativa, já que ele se expressa na materialidade do livro, com suas margens, dobras e vazios. As duas ilustrações de

61 LEE, Suzy. *Alice in Wonderland*. Verona: Grafiche Siz, 2002.

62 LEE, Suzy. *Trilogia da margem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

63 LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. O *Espelho* foi lido e comentado na pós-graduação “O livro para a infância: processos de criação, circulação e mediação” da Casa Tombada, em São Paulo, no segundo semestre de 2020.

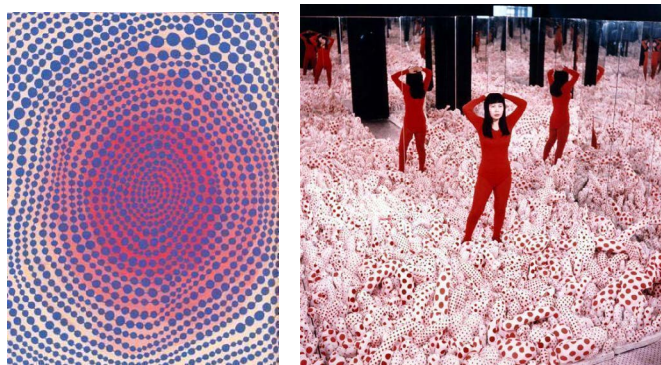
---

John Tenniel para Alice atravessando o espelho foram impressas na frente e no verso da mesma folha, de forma que o leitor também faz a travessia enquanto vira a página.

Depois que a menina e seu reflexo atravessam o espelho pela dobra central do livro, encontramos duas páginas em branco, que criam ao mesmo suspense, respiro e devir. Para Suzy Lee ler um livro ilustrado é como decifrar enigmas, proliferar sentidos, usufruir da ambiguidade, e não se acomodar no certo e errado. “O extraordinário livro ilustrado sussurra para mim que tudo é possível.”<sup>64</sup> Ela faz do paradoxo da travessia do espelho um exercício de liberdade.

Figuras 7 e 8: À esquerda: *A toca do coelho*. Ilustração de Yayoi Kusama, 2012.

À direita: *Infinity Mirror Room: Phalli's Field*. Yayoi Kusama, 1965.



Fontes: À esquerda: CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ilustrações de Yayoi Kusama. São Paulo: editora Globo, 2014. À direita: HOPTMAN, Laura. *Yayoi Kusama*. Phaidon Press: 2000.

“Eu, Kusama, sou a Alice no País das Maravilhas moderna”, afirmou em 1968 a artista japonesa Yayoi Kusama, pioneira da pop art, do minimalismo e do inclassificável. Em diversas mídias e suportes ela compartilha perturbadoras percepções, obsessões e visões do infinito.

“Como Alice, que passou pelo espelho, eu, Kusama (que morei por anos em meu famoso quarto especialmente construído coberto por espelhos), abri um mundo de fantasia e liberdade.”<sup>65</sup> Assim anunciou num panfleto quando realizou uma performance no Central Park na famosa estátua dedicada à *Alice no País das Maravilhas*.

Para Kusama, Alice era a avó dos *hippies*. A artista chegou ao Central Park como o Chapeleiro, com dançarinos nus, convidando a todos a beberem o chá que estava sendo servido no cogumelo mágico. Ela pintou círculos nos corpos dos pre-

---

64 Cf. LEE, 2012, p. 22.

65 HOPTMAN, Laura. *Yayoi Kusama*. Phaidon Press, 2000.

---

sententes para que se despojassem de seus contornos físicos e voltassem “à natureza do universo”, numa experiência psicodélica, ao mesmo tempo sensorial, política, espiritual e cósmica.

Décadas depois, durante uma grande exposição de seu trabalho na TATE Modern em Londres em 2012, a artista foi convidada a ilustrar *Alice no País das Maravilhas*, reverberando sua performance da década de 60. Em turnê por vários países, em 2013 a exposição de Kusama veio ao Brasil batendo recordes de visitação e no ano seguinte a edição ilustrada por ela foi lançada aqui<sup>66</sup>.

As vibrantes bolinhas, ou “*polka dots*” que marcam sua visão *alucinatória*, percorrem as páginas do livro, em um mundo onde as fronteiras entre texto e imagem são desterritorializadas. A tipografia cria ritmos gráficos, brincando com a escala do texto em diálogo com as transformações de Alice. Os “*polka dots*” pulsam em espaços e objetos, como a toca do coelho, onde a figuração dá espaço para sensações e vertigens.

Paralelamente Kusama produziu desde os anos 60 mais de vinte ambientes cercados por espelhos criando labirintos de reflexos caleidoscópicos. Quando se denominou “Alice moderna”, se referiu a um desses espaços onde viveu cercada de espelhos (*Phalli's Field*, 1965).

Os espelhos de Kusama desafiam os sentidos, a percepção do corpo no espaço, produzindo um jogo labiríntico de reflexões por meio de luzes em uma experiência vertiginosa de *myse en abyme*. Desaparecemos no espaço caleidoscópico atravessados pela visão de Kusama em seu mundo de loucura e lucidez artística.

Entre a sensação de enclausuramento e a experiência cósmica de ausência de limites, as instalações de Kusama ressaltam a impermanência da vida e o desafio da morte. Marcel Duchamp disse que o artista, tal como Alice no País das Maravilhas, teria que “atravessar o espelho da retina para alcançar uma dimensão mais profunda.”<sup>67</sup>

---

66 CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ilustrações de Yayoi Kusama. São Paulo: Globo, 2014.

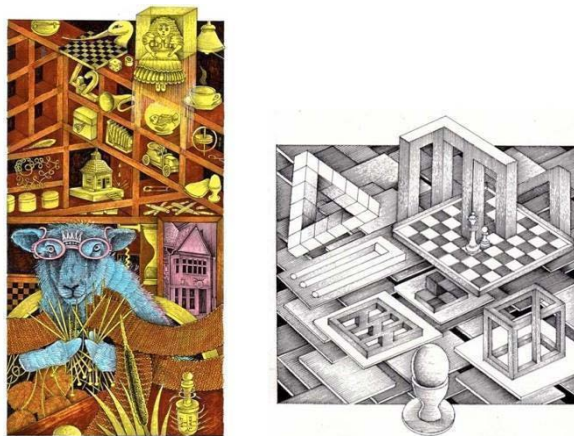
67 “*Where Do We Go from Here?*” (*Où allons-nous?*), palestra proferida no Philadelphia Museum College of Art em 20 de março de 1961.

---

## O Impossível

Figuras 9 e 10: À esquerda: *A loja da ovelha*, John Vernon Lord, 2011.

À direita: *Seis coisas impossíveis*. John Vernon Lord, 2011.



Fonte: CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*.

Ilustrações de John Vernon Lord. Londres: Artists' Choice Editions, 2011.

No País do Espelho a Rainha Branca praticava meia hora por dia de acreditar no impossível e chegou a acreditar em seis coisas impossíveis antes do café da manhã. Alice insistiu em que não se podia acreditar em coisas impossíveis. “Com certeza não tem muita prática” (CARROLL, 2013, p. 166) disse a Rainha.

Em seguida, a Rainha se transformou em uma ovelha dona de uma loja misteriosa de propriedades quânticas. Quando Alice tenta fixar o olhar nos objetos da loja, a prateleira está sempre vazia, enquanto todas as outras parecem repletas de cacarecos. “As coisas aqui são tão fugidias!” (CARROLL, 2013, p. 167). A dificuldade de Alice em fixar a visão nos objetos da loja foi comparada à tarefa impossível de determinar a localização precisa de um elétron. Antes de se fazer uma observação, ele existe simultaneamente em todos os estados possíveis, mas quando observado acontece um colapso da função de onda e o elétron se fixa em um único estado.<sup>68</sup> O espelho de Alice desafia a realidade como conhecemos.

John Vernon Lord tem experiência com criações que dialogam com a linguagem dos sonhos. Chegou a ilustrar o *Finnegans Wake* de James Joyce. Um destaque nas ilustrações de John Vernon Lord para os dois livros de Alice foi o fato da menina não

---

<sup>68</sup> CARROLL, Lewis. *Alice: Edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 335.

---

aparecer nas imagens. “Você raramente se vê durante um sonho”<sup>69</sup>, ele esclarece.

Ele criou uma arquitetura paradoxal para a loja da ovelha, assim como ilustrou os exercícios para se acreditar no impossível. Em uma das prateleiras de dentro da loja é possível ver o seu exterior através da imagem de uma loja real que existe em Oxford e que Lewis Carroll e Alice Liddell conheciam. A loja teria inspirado John Tenniel e hoje é a “*Alice’s shop*”, dedicada a vender *memorabilias* inspiradas nas aventuras de Alice. É possível ilustrar o impossível?

Os objetos impossíveis atravessam o tabuleiro do xadrez e se superpõe em planos simultâneos, como os desafios matemáticos que intrigaram a imaginação de Carroll. Um objeto impossível é um tipo de ilusão de ótica e consiste em uma figura bidimensional que é interpretada no subconsciente como uma projeção de um objeto tridimensional. A ilustração apresenta uma série dessas figuras, como o tridente impossível de Oscar Reutersvärd, que foi chamado “o pai de figuras impossíveis” e também o triângulo que Roger Penrose popularizou na década de 1950, descrevendo-o como “impossível em sua forma pura”.

Figura 11: *Alice através do Espelho*. Iassen Ghiuselev, 2014.



Fonte: CARROLL, Lewis. *The Annotated Alice: 150th Anniversary Deluxe Edition*.

New York: W. W. Norton, 2015.

Depois de sair da casa do espelho, Alice resolve subir o morro para ver o jardim. Começa a seguir uma trilha que parece levar direto até lá, mas depois de andar

---

69 CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. Ilustrações de John Vernon Lord. Londres: Artists' Choice Editions, 2011, p. 7.



---

alguns metros começa a dar viradas bruscas e inesperadas. “É interessante como se enrosca! Mais parece um saca-rolha que um caminho!” (CARROLL, 2013, p. 127). Quando pensa que vai na direção do morro, o caminho se contorce e vai dar na casa de novo. A solução é andar na direção contrária de onde quer chegar.

Embora a história se passe em um tabuleiro de xadrez e possamos seguir os capítulos da história como lances sucessivos, o outro lado do espelho é atravessado por uma lógica enigmática. Nesse sentido, uma imagem de *Alice através do espelho* pintada pelo premiado artista búlgaro Iassen Ghiuselev condensa simultaneamente toda a história numa topologia paradoxal<sup>70</sup>. Ao percorrer a imagem com o olhar somos desafiados a mudar o tempo todo de ponto de vista e ao girarmos a imagem, novos mundos se revelam. A pintura levou vários anos para ser completada e parecem nunca se esgotam as possibilidades de descobrirmos algo novo.

A arte de Ghiuselev se caracteriza por uma técnica primorosa de pintura inspirada na arte renascentista e no realismo do século XIX. Os ambientes remetem a arquiteturas medievais atravessadas por uma engrenagem que evoca a arte de M. C. Escher. A composição vertiginosa sugere um labirinto de pesadelos e desafios insolúveis onde Alice põe em prática a arte de perder-se num mundo em constante metamorfose.

Segundo o artista holandês Maurits Cornelis Escher só quem tenta coisas absurdas pode atingir o impossível. Ele dedicou a maior parte da sua vida ao implausível, surpreendente e paradoxal. Mergulhou no infinito com obsessiva precisão matemática. Escher brincava com espelhos e reflexos, incluindo um grande número de autorretratos com espelhos convexos, estimulando a prática permanente de acreditar no impossível.

Uma das lições que viralizaram nos últimos anos erroneamente atribuídas a Carroll é “A única forma de chegar ao impossível, é acreditar que é possível.” No livro do espelho não existem tais promessas. Se acreditar no impossível pode ampliar o nosso campo de possibilidades é um enigma que Carroll deixou em aberto. Existe uma fronteira fixa entre o possível e o impossível?

---

<sup>70</sup> *The Annotated Alice: 150th Anniversary Deluxe Edition*, W. W. Norton, 2015.

## O Sonho

Os sonhos, tais como o processo criativo, envolvem uma mudança radical de percepção, uma suspensão da realidade convencional, uma recombinação de ideias desafiando o insólito e o impossível. No século XX, na obra de Surrealistas como Salvador Dali, René Magritte e Max Ernst, Alice abriu as portas para o maravilhoso, diluindo as fronteiras entre o inconsciente e o consciente, o sonho e a realidade. No final do livro Lewis Carroll nos lança um desafio, reverberando seus interesses por fenômenos psíquicos e pelas filosofias do oriente: “O que é a vida, senão um sonho?”

Figuras 12 e 13: Ilustrações para *Alice através do Espelho*. Jan Švankmajer, 2006.



Fonte: CARROLL, Lewis. *Fushigi no Kuni no Arisu*. Tokyo: Esquire Magazine Japan, 2006.

O surrealista tcheco Jan Švankmajer dirigiu dois filmes poderosos e inesquecíveis inspirados na obra de Lewis Carroll: *Jabberwocky* (1971) e o longa-metragem *Alice (N co z Alenky)*, 1988). Ele também ilustrou os dois livros de Alice através de desenhos e colagens, ultrapassando a representação descritiva da história, num mergulho na fluidez do sonho, da metamorfose, da alquimia.

No território onírico, as palavras-valise criadas por Lewis Carroll atuam por meio de deslocamentos, condensações e associações inusitadas. Compostas por dois sentidos embrulhados numa palavra só, aparecem no poema *Jabberwocky* que narra a história da morte de um monstro em um cenário de seres híbridos e bizarros. Explicado depois pelo Humpty Dumpty, a inventividade do poema desencadeou caminhos artísticos para outros escritores como James Joyce num elogio à liberdade criativa e um convite ao jogo e à aventura inesgotável da linguagem.

Certa vez Lewis Carroll explicou que, a palavra anglo-saxônica *wocer* significava “fruta” e *jabber* significa “discussão animada” dando a *Jabberwocky* o significado de

“o fruto de discussões animadas.” Em português o título do poema já foi traduzido por diversas palavras-valise como *Jaguadarte*, *Javaleão*, *Javaligátor*, *Jararacorvo*, *Blablassauro*, *Bestialógico*<sup>71</sup>, entre outros. A linguagem torna-se um monstro antropofágico devorando palavras e sentidos.

As palavras-valise de Švankmajer se converteram em monstros híbridos, compostos por diferentes reinos, espécies e objetos, fragmentações e justaposições, encontros de realidades contraditórias que submergem de camadas profundas da selva mental. Segundo ele, a imaginação é subversiva pois coloca as possibilidades diante da realidade. “Criatividade é um processo de liberar as pessoas”<sup>72</sup>, define.

Figuras 14 e 15: O País das Maravilhas nas telas de Antônio Peticov.



Fonte: Reproduções cedidas pelo artista.

Antônio Peticov é um artista plástico brasileiro com intensa produção em diversas mídias e linguagens com ênfase na pintura. Em seu imaginário se alimenta de um vasto repertório de referências da história da arte à cultura pop, da geometria sagrada aos objetos impossíveis, promovendo um encontro entre a intuição e a geometria, o sonho e a matemática.

A obra de Lewis Carroll, em especial os livros de Alice, influenciaram a obra de Peticov desde a década de 70. O que mais o entusiasma nos livros de Alice? A ousadia e a coragem da heroína de enfrentar o desconhecido. Para ele, as duas obras mostram uma realidade psicodélica que promove a expansão da consciência e a liberdade de expressão.

71 “Jaguadarte” (tr. Augusto de Campos, Summus, 1976); “Javaleão”, “Javaligátor” e “Jararacorvo” (“Tri-dução” de Bráulio Tavares, Nicolau, 1989); “Blablassauro” (tr. Ricardo Gouveia, Martins Fontes, 1997); “Bestialógico” (tr. Eugênio Amado, Itatiaia, 1999).

72 HAMES, Peter. *Dark alchemy*. London: Wallflower Press, 1995, p. 112.

---

Peticov é também um metagrobologista, um estudioso e colecionador de quebra-cabeças. Ficou fascinado ao conhecer a obra do matemático Martin Gardner, especialista em Lewis Carroll, ao ler o clássico *Annotated Alice*<sup>73</sup> em sua juventude, o que aumentou seu interesse pelo *matemágico* mundo dos puzzles.

Viajou nas últimas décadas pelos sonhos de Alice em grandes telas que dialogam com as ilustrações clássicas de John Tenniel incorporando figuras de artistas como Escher, Penrose, Edgar Rubin, entre outras imagens enigmáticas de geometrias impossíveis, ilusões visuais, paradoxos, objetos surrealistas.

Também viajam nas imagens, suspensos em uma gravidade onírica, outros objetos presentes na obra de Carroll, que criam um quebra cabeça que convida o público a decifrar. A Rainha Branca do xadrez do espelho também está presente em algumas telas. A própria Alice se transforma em Rainha no final do livro do Espelho e a Rainha Branca torna-se ao mesmo tempo um símbolo da crença no impossível e um avatar de uma Alice metamórfica e onironauta.

O Coelho Branco viaja através de várias imagens de Peticov. Ele está de costas para nós indo em direção a sucessivos portais multidimensionais. Espelho, toca, fechadura, janela, porta, buraco negro ou de minhoca. Segundo o artista, a presença do dia e da noite, das luzes e das sombras em seus portais simbolizam o caminho de mão dupla entre o consciente e o inconsciente, movimento incessante da arte e da produção de conhecimento. O Coelho Branco atua como um psicopompo, pois caminha entre mundos e convida o público a atravessar o limite da tela e viajar pelo desconhecido em uma experiência *alicedélica*.

Figuras 16 e 17: À esquerda: *I Was Part of His Dream*. À direita: *He Was Part of My Dream*. Maggie Taylor, 2017.



Fonte: CARROLL, Lewis. *Through the Looking-Glass*. San Francisco: Moth House Press, 2018.

---

73 Publicada no Brasil como *ALICE: Edição Comentada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

---

Uma espécie de *mise en abyme* está envolvida nos sonhos paralelos de Alice e do Rei Vermelho no livro do Espelho. Alice sonha com o Rei, que sonha com Alice, que sonha com o Rei, e assim por diante, como dois espelhos que se defrontam.

Quando Alice encontra o Rei Vermelho sonhando, Tweedledee pergunta com o que o Rei está sonhando. “Isso ninguém pode saber” (CARROLL, 2013, p. 155), responde ela. Ele diz que o Rei estava sonhando com Alice e se acordasse, ela desapareceria. Depois de acordar e voltar para casa, Alice precisava saber afinal quem realmente sonhou tudo aquilo. “..ou fui eu ou foi o Rei Vermelho. Ele fez parte do meu sonho, é claro..., mas nesse caso eu fiz parte do sonho dele também!” (CARROLL, 2013, p. 227).

O matemático e filósofo britânico Bertrand Russell expressou o dilema: “Não acredito que esteja sonhando agora, mas não posso provar que não estou.”<sup>74</sup> A consciência de estar sonhando nos leva aos sonhos lúcidos. O tema atrai a atenção de psicólogos, místicos, artistas e é vivido com maestria pelos xamãs em várias culturas. Durante esses sonhos os onironautas têm a consciência que estão sonhando e podem ter controle do enredo do sonho e da criação do universo onírico. Esse é um caminho de jornadas profundamente transformadoras.

Em “O Oráculo da Noite” Sidarta Ribeiro discorre sobre o tema e nos sugere técnicas capazes de elevar a percepção do estado onírico, como o hábito de indagar-se frequentemente, durante o dia: “Será que estou sonhando?” Não é essa, fundamentalmente, a questão de Alice no Espelho? Que artistas ilustraram esse dilema?

Nas últimas décadas Maggie Taylor tem sido uma das mais singulares artistas digitais. Ela constrói narrativas fantásticas e surreais que trazem à tona a fantasia e o maravilhoso das aventuras de Alice. Unindo fotografias antigas com computação gráfica, Taylor utiliza-se de camadas de sobreposições e iluminações poéticas que criam um clima de sonho em que a noção de tempo se dilui. Nós testemunhamos sonhos dentro de sonhos através de truques mágicos, que brincam com os códigos da fotografia, do ilusionismo e do teatro através de sequências de cortinas, palcos e paisagens em *trompe l’oeil*. Entre as ilustrações para o Espelho, em duas imagens Maggie Taylor povoa os sonhos de Alice e do Rei, inserindo um dentro do sonho do outro, abrindo um vórtex de proliferação infinita.

---

74 *Apud* RIBEIRO, 2019, p. 241.

---

Figuras 18 e 19: À esquerda: *Chave do Jogo*, 2012. À direita: *Chave da Transformação*, 2020.

Adriana Peliano.



Fonte: PELIANO, Adriana. “Alice em 7 Chaves”. Belo Horizonte: A Mascote Editora, 2021.

Nas últimas três décadas minhas aventuras artísticas no mundo de *amaravilhas* têm sido repletas de transformações, mergulhos e travessias.<sup>75</sup> Durante a pandemia em 2020 escrevi e ilustrei um livro com o título de *Alice em 7 chaves*,<sup>76</sup> contendo um convite para o jardim das possibilidades criativas que existe em cada um de nós. Colagens sobre as ilustrações originais de John Tenniel<sup>77</sup> entre outros artistas como Max Ernst, Salvador Dali e Hieronymus Bosch acompanham *alicismos*, receitas de bebidas *alicedélicas* e uma trilha *sonhora* para viagens interiores.

A menina com olhos de *alicescópio* sonha com *alicinações* entre um mundo *relógico* e um mundo *enigmático*. Jardins de *psicodelícias* podem florescer enquanto vagamos em bosques onde as coisas não têm nomes, fluímos no rio das metamorfoses, acreditamos em coisas impossíveis, seguimos caminhos paradoxais e labirínticos, dançamos com o Sonho e o Tempo. O escritor Paulo Mendes Campos presenteou sua filha com um livro de *Alice no País das Maravilhas* e uma carta contendo um segredo: “Esse livro é doido, Maria. Isto é: o sentido dele está em ti!”<sup>78</sup>

---

75 Acesse trabalhos meus inspirados em Alice: [adrianapeliano.blogspot.com/search/label/Alices](http://adrianapeliano.blogspot.com/search/label/Alices).

76 Em 2021 será publicado em inglês como *Alice and the 7 keys* pela Underline Publishing.

77 Um desdobramento das colagens que criei para a edição: CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução de Maria Luiza Borges. Colagens de Adriana Peliano. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

78 Para Maria da Graça, in: *Para gostar de ler*. Crônicas, v. 4. São Paulo: Ática, 1979, p. 73-76.

---

## Referências

- CARROLL, Lewis. GARDNER, Martin. *ALICE: Edição Comentada*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Ilustrações de John Tenniel. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Tradução de Sebastião Uchôa Leite; poemas traduzidos por Augusto de Campos. Ilustrações de Lewis Carroll e John Tenniel. São Paulo: Summus, 1976.
- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ilustrações de Yayoi Kusama. São Paulo: editora Globo, 2014.
- BURSTEIN, Mark. *To Catch a Bandersnatch*. 2004 [1970]. Disponível em: [www.lewis-carroll.org/wp-content/uploads/2010/03/ToCachaBandersnatch.pdf](http://www.lewis-carroll.org/wp-content/uploads/2010/03/ToCachaBandersnatch.pdf) Acesso em: 12.12.2020.
- GODWIN, Malcolm. *The Lucid Dreamer*. New York: Simon & Schuster, 1994.
- HAMES, Peter. *Dark Alchemy. The cinema of Svankmajer*. London: Wallflower press, 1995.
- HOPTMAN, Laura. *Yayoi Kusama*. Nova York: Phaidon Press, 2000.
- KAKU, Michio. *Mundos paralelos: Uma jornada através da criação, das dimensões superiores e do futuro do cosmos*. E-book. Disponível em: [br1lib.org/book/5528925/c965c4](http://br1lib.org/book/5528925/c965c4). Acesso em: 11.11.2020.
- LEE, Suzy. *Alice in Wonderland*. Verona: Grafiche Siz, 2002.
- LEE, Suzy. *Trilogia da margem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- LEE, Suzy. *Espelho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- PELIANO, Adriana. *Através do Surrealismo e o que Alice encontrou lá*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Estética e História da Arte. USP, São Paulo, 2012.
- SCHULZ, Christopher; DELAHUNTY, Gavin. *Alice in Wonderland through the visual arts*. Catálogo de Exposição. London: TATE, 2011.
- RIBEIRO, Sidarta. *O Oráculo da Noite - A história e a ciência do sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- TJABBES, Pieter. *O Mundo Mágico de Escher*. Catálogo de exposição. Banco do Brasil, 2011.

---

## Sobre a autora

Adriana Peliano é artista visual, designer e ilustradora. A colagem em diversas manifestações artísticas é a marca de sua produção. Formada em Comunicação Social na Universidade de Brasília (1999), fez pós-graduação em Design Gráfico no SENAC/SP (2001); mestrado em “New media arts” no KIAD em Kent / UK (2003) e mestrado em “Estética e História da Arte” na USP (2012), com orientação de Katia Canton, defendendo a dissertação “Através do Surrealismo e o que Alice encontrou lá”. Em 2022 conclui pós-graduação em “O livro para a infância: processos de criação, circulação e mediação contemporâneos” na Casa Tombada, em São Paulo. Adriana é fundadora da Sociedade Lewis Carroll do Brasil dedicada à pesquisa sobre a obra do autor inglês e a sua influência na arte e na cultura contemporânea. Nesse sentido, desde 2010, suas atividades culturais têm sido diversificadas, entre oficinas, palestras, blogs, curadorias e participação em livros e revistas no Brasil e no exterior. Em 2021, publicou a obra “Alice em Sete Chaves” pela editora A Mascote (em inglês, “*Alice and the Seven Keys*”, Underline Publishing, 2021). Contato: [alicemaravilha@gmail.com](mailto:alicemaravilha@gmail.com) / Blog pessoal: [adrianapeliano.blogspot.com](http://adrianapeliano.blogspot.com) / Blogs da SLCB: [alicenations.blogspot.com](http://alicenations.blogspot.com) / [alicenagens.blogspot.com](http://alicenagens.blogspot.com)



---

# Cosmopoéticas ilustradas: Pamela Smith e as ilustradoras brasileiras dos jogos de cartas

Aline Daka<sup>79</sup>

Sozinha e no meio dos homens,  
Sozinha no meio das colinas e nos vales;  
Sozinha em um navio no mar;  
Sozinha - sozinha e em todos os lugares.  
Ó muitas pessoas que eu vejo e conheço,  
como estão, mal posso dizer,  
Mas agora sozinha na terra e no mar,  
Apesar de tudo, sou deixada para habitar.  
*Pamela Smith, Alone, 1903*

Neste começo de texto nós lançaremos um olhar para a epígrafe acima, que traz um fragmento de um poema autoral<sup>80</sup> da ilustradora Pamela Colman Smith (1878-1951). A poesia de *Alone*, ou *Sozinha*<sup>81</sup>, expressa uma sensação de solidão vivida por uma artista precursora que, em determinado momento de sua vida, parecia não mais encontrar apoio e conexões humanas para realizar o seu trabalho; e quando, inevitavelmente, cai no isolamento e no esquecimento entre seus pares. No entanto, é esse destino sentencial que o texto pretende transpor, demonstrando como seu trabalho reverbera ainda nos dias de hoje, inspirando a criação artística de mulheres que lhe são gratas pelo seu legado.

A proposta de escrever com Smith, a partir do registro de sua solidão poética, é a de produzir uma escrita de visibilidade, traçando conexões entre a sua arte e a

---

79 Aline Daka é o nome artístico de Aline da Rosa Deorristt, doutoranda no Programa de Pós-Graduação – PPGEDU – da Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Esta pesquisa foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

80 Poema escrito e ilustrado por Pamela Colman Smith em *The Green Sheaf*, publicação de 1903. Tradução nossa.

81 Tradução nossa.

---

produção de ilustradoras brasileiras contemporâneas dos jogos de cartas. E, deste modo, apresentar um diálogo que desenha um legado artístico, ao mostrar a vivacidade de sua obra que a conecta aos dias de hoje.

Essa conexão nos permite potencializar uma *cosmovisão* de suas artes, viabilizada por uma rede de afinidades e de diferenças que são ilustradas em experiências ímpares. As visões e proposições imagéticas trazidas pelas artistas são disparadoras de modos de se articular a vida através das imagens interpretadas, e, ao reuni-las, o efeito imagético produzido torna-se múltiplo, híbrido e generoso. Elas são interligadas de modo a se fazer perceber um contínuo processo de reflexão e que pode ser amplamente compartilhado.

O termo *cosmopoética* é utilizado de modo a compor uma conexão entre as artes aqui mostradas, para abordá-las em seus aspectos visuais e filosóficos, que contemplam um universo de forças e de experiências de criação, do fazer. Logo, uma espécie de *cosmografia* nos mostra uma sensibilidade articuladora de mundos feita pelas mulheres, ou de suas possibilidades de reinvenção, junto à criação de novas relações da arte com a natureza cósmica.

## A COSMOPOÉTICA ILUSTRADA DE PAMELA SMITH

Pamela Colman Smith, também conhecida como “Pixie”, ou PCS, como mostra a sua estilizada e quase indecifrável assinatura, foi uma artista da virada dos séculos XIX e XX, e que desenhou o que talvez seja hoje, o mais popular baralho de tarot utilizado por iniciantes, conhecido amplamente como Tarot *Rider-Waite* (publicado em 1909); uma denominação que se refere ao nome dos encomendadores do trabalho em ilustração de Smith, o editor William Rider & Sun e o escritor, pesquisador e ocultista Arthur Edward Waite. Todavia, nos tempos atuais, o nome da ilustradora é agregado ao jogo, tornando-se *Rider-Waite-Smith*, o que atribui uma atenção para um trabalho artístico em co-criação. A simples menção ao nome da ilustradora destaca uma autoria singular de uma artista, que pertenceu aos tempos em que esse tipo de projeto era incomum e desvalorizado; o que confere uma existência ousada a um fazer atípico para o que se esperava das mulheres de sua época. Com o espírito livre e inventor, “ao longo de sua vida, Pamela lutou contra aqueles que não a entendiam e que tinham dificuldade em posicioná-la dentro das categorias existentes de gênero, classe e raça” (KAPLAN *et al.*, 2018, p. 11), assim também em relação à sua arte.

---

À lembrar, a cultura visual *decadentista* da virada secular, no que se refere à arte do *Simbolismo*<sup>82</sup>, traduz uma perspectiva eurocêntrica e masculina da arte, apresentando uma supervalorização da mulher enquanto uma projeção de temas gráficos e pictóricos, mas que não a contempla como uma autora. Além disso, a arte simbolista que, de certo modo, se mantinha à parte dos novos modernismos da arte, e “traz à superfície medos latentes do poder sexual das mulheres” (HIGONNET, 1991, p. 326) em virtude dos efeitos produzidos pela crescente liberação feminina na vida artística, política, pública e urbana, na qual Smith passa a atuar.

Localizada num período que assinala o início do feminismo, quando pensamos na virada secular da modernidade, visualizamos a imagética simbolista de Smith com grande fascínio. A arte de Smith foi produzida num período em que poucas mulheres eram reconhecidas como ilustradoras, sobretudo, envolvidas com temas raros que escapam às práticas artísticas usuais das mulheres; ou como atuantes do ofício de produção simbólica considerada ocultista, e que era consumida por círculos específicos de intelectuais vinculados à estudos de adivinhação, esoterismo, maçonaria, cabala, alquimia e etc. No contexto da arte e da vida cultural das mulheres desse período, a ilustradora se perfaz como uma artista miscigenada (estrangeira) e independente, que reinventa a sua própria cosmovisão de mundo com modos teatrais, literários e poéticos. Ela contrapõe os valores de sua época com uma narrativa performática de si que se faz errante, tornando a sua arte algo inseparável do seu modo de viver cosmopolita e relacional.

Quando criança, Smith vive numa situação instável de imigração, de deslocamentos culturais e de relações passageiras, em rotas geográficas e imaginárias. Durante o período inicial de sua vida, entre os Estados Unidos e a Jamaica (país de origem de sua mãe), as viagens lhe dão acesso a imaginários populares que atravessam diversas culturas, como o folclore jamaicano que, certamente, a fez uma exímia contadora de histórias.

---

82 Corrente artística de timbre espiritualista que floresce na França, nas décadas de 1880 e 1890, o simbolismo encontra expressão nas mais variadas expressões artísticas, pensadas em estreita relação umas com as outras. O objetivo último das diferentes modalidades artísticas é a expressão da vida interior, da “alma das coisas”, que a linguagem poética - mais do que qualquer outra - permite alcançar, por detrás das aparências. O simbolismo explorou na arte os temas da vida espiritual, do mistério existencial, do subjetivismo, do inexplicável cósmico e do individualismo humano. Os artistas desse movimento enfatizaram uma dramatização das emoções masculinas, demonstrando uma tormentosa visão do que consideravam como natureza (demoníaca) feminina. Não raro, essas visões místicas e trágicas reproduziam uma emergência emocional diante do racionalismo oitocentista. Fonte: [enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3841/simbolismo](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3841/simbolismo). Acesso em 03.10.2020.

---

Muitas caricaturas e fotografias a retratam sentada no chão, ainda muito jovem, manipulando figuras desenhadas como bonecos de papel num teatro em miniatura, à contar essas histórias populares em pequenas sessões públicas. No livro já citado *Pamela Colman Smith: The Untold Stories* (KAPLAN *et al.*, 2018), uma meticulosa pesquisa lançada nos EUA sobre a autora, o artigo *Jamaican Folktale Performances* apresenta uma fala de Smith sobre essas apresentações, que ela considera inseparável de seu trabalho ilustrativo e do exercício artístico da literatura.

A artista explica em depoimento para o *Brooklyn Life magazine* (1907)<sup>83</sup>, que embora algumas histórias possam ser pintadas, cantadas ou gravadas, a palavra falada transcende as limitações de outros meios:

Todas as histórias podem ser contadas, e contadas para que todo ser humano possa entendê-las. Quando eu conto as histórias da Jamaica para as crianças muito pequenas, eu as ilustro com bonecos que eu mesma faço - faço-os de madeira com uma serra de trastes, depois os pinto e os colo com penas e contas, no estilo jamaicano. As histórias orais são para as crianças o que as ilustrações de livros são para os adultos. Mas na realidade, a maneira universal de contar as histórias pelo mundo é contá-las oralmente, e inserir as ilustrações à medida que se avança, por meio da linguagem de sinais, da expressão facial, da entonação, do gesto e de todo esse tipo de coisa corporal (SMITH, 1907).

Presencialmente, os contos orais do folclore jamaicano transformam Smith numa espécie de xamã, ao realizar estranhas, profundas e emocionais leituras, capazes de evocar visões fantásticas de legiões em mundos longínquos inimagináveis. Smith foi a primeira artista a transcrever essas histórias para o inglês, também fazendo uma tradução imagética<sup>84</sup>.

As imagens a seguir nos aproximam desse modo inventivo de viver, quando construímos a nossa própria narrativa sobre a vida da artista. Na fotografia e numa caricatura desenhada num livro de presença, Smith está sentada no chão, numa de suas audiências, e como que, numa cena ritualística, apresenta a sua narrativa de

---

83 Matéria publicada com o título “*Made veteran humorist laugh*”. Fonte: KAPLAN *et al.*, 2018, p. 73. Tradução nossa.

84 Smith publicou livros autorais com histórias do folclore jamaicano, como *Annancy stories* (1899), *Chim-chim: folk stories from Jamaica* (1905), dentre outros, impressos pela editora The Green Sheaf Press. Fonte: KAPLAN *et al.*, 2018.

maneira bastante singular. Essas imagens nos mostram como ela se apresentava em salões literários, reuniões sociais e comemorações: uma poeta oradora atraindo o público pelas suas atuações performáticas que dão vida à literatura oral estrangeira.

Figuras 1, 2 e 3: Caricatura autorretrato de Smith, publicada em *Chim-Chim, Folk stories from Jamaica*, 1905; página interna ilustrada de *Annancy stories*, 1899; fotografia de Smith, publicada no jornal *The lamp*, 1903.



Fonte: KAPLAN *et al.*, 2018.

Em 1904 ela criou uma pequena editora chamada *The green sheaf press*, e em 1906 ela já havia publicado dez livros, dentre eles uma variedade de romances, poemas, contos de fadas e contos populares, priorizando a autoria feminina. Smith também assumiu projetos em ilustração que hibridizavam as artes, e que seus pares consideravam como “desenhos sinestésicos”, ou *music pictures*, ao ilustrar a música de Chopin e de Bach com traços, cenas e figuras em diálogo poético, compositivo e rítmico.

Smith estudou arte e se tornou uma ilustradora expressiva; alguns de seus primeiros projetos incluíram versos ilustrados, livros biográficos de homenagens e autorais, incluindo revistas de criação própria. No decorrer de seu processo artístico em meio a imprevistos pessoais, ela reinventou-se ao passar a viver como uma artista mambembe, ativamente engajada em ações sociais e na luta do sufrágio feminino, cedendo o seu trabalho gráfico como representação política. Além disso, com uma produção intensa de ilustrações, ela também foi poeta, folclorista, cenógrafa, figurinista, autora e editora de livros, mantendo-se ativa de 1890 até 1920, como demonstram as imagens abaixo.

Em meio à intensidade de suas produções, o baralho de tarot *Rider-Waite-Smith* se destaca como notável pela sua proposta imagética de co-autoria, por ser

um dos primeiros projetos a ilustrar todas as 78 cartas do oráculo, e não apenas os 22 principais *Arcanos*<sup>85</sup> *Maiores* como era usualmente apresentado. Smith cria um imaginário figurativo para os chamados *Arcanos Menores*, o que permite uma reconfiguração de leitura mais intuitiva de jogo.

As ilustrações revitalizam a imaginação dos *Arcanos Menores* com uma abertura de significados e que provocam uma metamorfose das percepções quanto às aparentes representações das coisas. É quando as composições misteriosas saem do campo da transcendência para alcançar o campo da imanência, liberando-nos para a observação da vida em suas visões do intangível, independente de valores místicos. Esse movimento libera os desenhos de significados fixos e os incorpora numa proximidade aberta de interpretação cotidiana, ainda mais prática; em que demonstra que não temos o controle de tudo e que é preciso estarmos abertos para o mistério proposto. Isso permite aos observadores fazerem as suas próprias versões das jogadas, mesmo os recém-iniciados.

Figuras 4, 5 e 6: *Catch me*, aquarela, 1905; *Alone*, poema ilustrado, 1903; *Shakespeare's heroines*, calendário de 1899.



Fonte: KAPLAN *et al.*, 2018.

Logo, Smith demonstra que uma ilustradora pode desenhar a sua própria interpretação fabulatória da vida, independente de demarcá-las com identificações de gênero e anterioridades específicas. Desse modo, a arte de Smith apresenta um imaginário alegórico singular que parte de uma experiência feminina de mundo,

85 O termo "Arcano" faz uma relação com a operação misteriosa dos alquimistas.

---

mas constrói uma articulação de linguagem que ultrapassa as sentenças dicotômicas (bem e mal, masculino e feminino, certo ou errado, etc.). Numa leitura mais detalhada, percebemos uma força alegórica em suas figuras andróginas que confere dramaticidade às imagens. E que podem funcionar teatralmente, ou como numa dança onírica, com as figuras humanas apresentadas como malabaristas ao jogar trágica e alegremente com espadas, moedas, paus e taças, signos a nos provocar os pensamentos que atravessam o simbólico. E mesmo se de olhos vendados, como mostram em muitas delas, as figuras ainda arriscam o desejo do perceptível e assumem a jogada de um mistério maior que é atuar na experiência cósmica do imprevisível.

As vendas nos olhos de algumas figuras também podem inspirar um certo desafio de invisibilidade contido no visível, mas não representa um sinal de intraduzibilidade ou de impotência. Antes o contrário, quando percebemos que no jogo de cartas não pensamos em formas, mas em forças. As forças de uma poética que desenha diante de nós uma experiência potente do pensar entre o ver e o não-ver. É com as forças misteriosas que Smith ilustra uma investigação imaginária da formação de realidades, pois são elas que transformam os desenhos a cada jogada, como numa *fita de moebius* que traduz o infinito:  $\infty$ .

Assim, a imagem poética trabalhada por Smith nas ilustrações dos *Arcanos Menores* explora de maneira instigante uma manipulação intuitiva dos clássicos signos do tarot, apresentando uma força sugestiva mais dinâmica que os antigos e herméticos símbolos. Desse modo, Smith desenha para o pensamento uma figura mais mambembe de si, num desafio empírico de leitura, que de modo investigativo ou divagador, pode ou não ser direcionado ao místico e ao religioso. De qualquer modo, o jogo de cartas elabora um modo de disparar uma cosmovisão diferenciada dos aspectos sensíveis da experiência humana de (se) observar (n)o mundo.

Como jogo de pensamento, as cartas são matérias excepcionais que permitem a sua mobilização a cada jogada, envolvendo o pensar numa relação de estranhamento imagético que ganha um poder ativo de passagem, pois esse movimento produz entusiasmos criadores através de “imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 2013, p. 18). O embaralhar das cartas, a sua escolha ao acaso, o inesperado movimento ao encontro de narrativas cruzadas e produzidas: uma experiência literária de articulação de ideias imaginativas atentas, mas que pretende garantir o que é precisamente a potência do signo como um objeto de encontro do pensamento.

---

Assim como escreveu Gilles Deleuze em *Proust e os Signos* (2003), “o acaso do encontro (com os signos) é que garante a necessidade daquilo que é pensado”, daí o desejo de “interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo” (DELEUZE, 2003, p. 15) para si (para quem joga), sendo a jogada das cartas uma disparadora do desconhecido. Esse processo de articulação dos signos ao acaso são ofertados pelas ilustrações, disposições e modulações das cartas, e podem ser pensados também enquanto um modo de aprendizado que se dá pela abertura de perspectivas signícas que são transmutadas nesse movimento. Pois “nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos” (DELEUZE, 2003, p. 21). Assim se constroem processos de aprendizado que escapam da articulação lógica dos significados fixos, que se ampliam por meio de uma manipulação subjetiva das narrativas, que são projetadas e interpretadas pelos jogadores à sua maneira.

No contexto de um aprendizado com características literárias e visionárias, que muitas vezes também é considerado oracular, ou adivinhatório, nós podemos pensá-lo como um modo técnico-perceptivo de se promover outras visões da experiência humana com o cosmos. Como se fôssemos capazes de articulá-lo pela especulação simbólica das cartas. Como quando elas nos oferecem a manipulação de aspectos cosmogônicos da vida, como a apresentação de modelos relacionados à criação da existência ou da realidade que se apresenta; e dos princípios cosmológicos que vivenciamos, como as narrativas inscritas nas ilustrações, por exemplo, que explicam o funcionamento do universo por meio dos mitos e signos disponíveis, que influenciam as nossas visões de mundo. É desse modo que o jogo passa a constituir-se como uma ferramenta sensível de transformação e que inaugura uma relação da artística de jogo com a natureza indeterminada da imensidão cósmica. É a partir dessa leitura que o texto vai pensar a arte de Smith em direção ao que o filósofo Yuk Hui conceitua como *cosmotécnica*<sup>86</sup>.

Para Hui, a *cosmotécnica* seria uma mistura da humanidade (ordem moral) e da natureza (ordem cósmica), produzindo uma unificação através das atividades técnicas. Entretanto, precisamos compreender que perspectiva do filósofo não é ocidental, quando diz em entrevista (DUNKER, 2020): “se compararmos Grécia e China na antiguidade, descobrimos que têm uma compreensão muito distinta do

---

86 Disponível em: [lareviewofbooks.org/article/on-technodiversity-a-conversation-with-yuk-hui/](https://lareviewofbooks.org/article/on-technodiversity-a-conversation-with-yuk-hui/) e [www.codigoyfrontera.space/2020/07/16/yuk-hui-y-la-pregunta-por-la-cosmotecnica/](https://www.codigoyfrontera.space/2020/07/16/yuk-hui-y-la-pregunta-por-la-cosmotecnica/). Acesso em 20.10.2020.



---

cosmos, e também concepções muito diferentes da moralidade” (HUI, 2020). Nesse sentido, Hui se afasta do conceito grego de cosmos (*kósmos*, ordem, organização, beleza, harmonia) como um “mundo ordenado”, e aproxima sua cosmotécnica da filosofia oriental do *taoísmo* e do *confucionismo*, que não contrapõem tecnologia (humano) e natureza (divino), mas que os unificam enquanto uma corporeidade. Assim, o *dao* (道), ou a ordem cósmica, e *ziran* (自然), ou o que se pode traduzir como “natureza” ou “algo que flui por si mesma”, encontram o conceito de “ferramenta” (器, *qi*) e se harmonizam entre si, “quando podemos entender sistematicamente a filosofia chinesa por meio da análise das dinâmicas entre *qi* e *dao*” (HUI, 2016, p. 129).

De modo semelhante, o jogo de tarot, pensado com a cosmotécnica de Hui, promove uma relação da cultura como inseparável da experiência cósmica, liberando os objetos de seu determinismo material por meio da arte, e os utilizando como parte da composição perceptiva da própria vida. Essa articulação se percebe pela poética, pelo movimento ativo que se dá na criação/manipulação das imagens. O que se inscreve como uma *cosmopoética* é um fazer, transformar e fazer o convite à participar da articulação de novas forças de pensamento que aí se fazem. Um jogo de cartas tem o poder de mutar-nos amplamente, pois quando nós jogamos, entramos em conexão com um imaginário ilustrado transmutável, provocando nossa consciência de mundo; e que não nos determinam em operações fechadas, mas ativam as possibilidades poéticas das utopias de nós mesmos, quando nos “adivinhamos” parte de um cosmos que nos expande em sensíveis saberes, ao nos conectar com todos elementos da vida que nos cercam e nos constituem.

Nas imagens a seguir, podemos visualizar Smith articulando a sua *cosmopoética*. Ao lado, um dos *Arcanos Menores* desenhados por ela, com uma figura malabares equilibrando uma dupla riqueza de infinito. A carta do “dois de ouros” nos parece então uma peça cheia de possibilidades, permitindo que mudanças aconteçam a um espírito que não teme desafios de manipulação de tempo-espaco-corpo matéricos e imaginários.

Figuras 7, 8 e 9: Pamela Smith, fotografia de Alice Boughton, 1907; carta do *Tarot Rider-Waite* “dois de ouro”, frente e verso, 1909



Fonte: KAPLAN *et al.*, 2018.

O tarot *Rider-Waite-Smith* foi publicado em 1909 e continua sendo amplamente vendido nos dias de hoje, embora a ilustradora ainda seja pouco citada, tanto dos meios artísticos que pensam a arte da ilustração, quanto do público consumidor do jogo de cartas. No Brasil nós não dispomos de traduções ou publicações que nos façam conhecer o trabalho de Smith, por exemplo, o que também dificulta o seu acesso. Apesar disso, Smith vem sendo reconhecida por artistas brasileiras que atuam como ela na arte de ilustrar e desse modo nos mostram que ela não está *alone*.

---

## A COSMOPOÉTICA DAS ILUSTRADORAS BRASILEIRAS DOS JOGOS DE CARTAS

O vento sopra,  
para onde sopra o vento?  
*Pamela Smith, The wind*<sup>87</sup>, 1901

O texto traça, a partir de agora, uma *cosmografia* de um diálogo em movimento que conectam a arte de Smith com artistas brasileiras. Entram em cena as mulheres ilustradoras dos jogos de cartas (trazidas pelo vento) que pensam a composição de si mesmas e do mundo por meio de uma possibilidade de articulação visual da vida pessoal e coletiva; e que desse modo, colocam em movimento a herança de mitos e imaginários não apenas humanos, fazendo deles um processo relacional que também pensa as aprendizagens com a natureza e o cosmos.

A artista visual Liana Keller apresenta o jogo de tarot enquanto dispositivo imagético pedagógico relacional e escreve em sua pesquisa, *O tarot e a fotografia encenada: (re)construir significados*<sup>88</sup> (2018), que a aprendizagem se torna possível como “uma experiência pedagógica relacional, pois é um trabalho para ser encenado e pensado em grupo, trazendo reflexões, cooperação, coletividade, solidariedade” (KELLER, 2018, p. 11) e que é garantido pela ação ritualística. Para ela, o jogo tem um caráter criador ao se consolidar como um dispositivo aberto e manipulável que permite, dentre outras possibilidades, a leitura de imagem, os processos divinatórios, competitivos, a experiência de um olhar crítico e do exercício de consciência sobre si e os contextos que nos formam, entre tantos outros movimentos afetivos, políticos e estéticos; pois “a possibilidade de gerar novos diálogos e perspectivas acerca do próprio entorno e aspectos do cotidiano de cada um é uma abertura para repensar os contextos sociais, públicos e privados, os divinatórios (espirituais) e os materiais (concretos)” (KELLER, 2018, p. 12).

Além disso, enquanto um fazer artístico é possível compreender o feito do jogo “como via geradora de reflexões e produção de imagens que evoquem beleza relativizada, subjetividade, conceitos, significados, provocação, associação de te-

---

87 Tradução nossa.

88 O Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Visuais de Keller pode ser consultado na plataforma LUME da UFRGS, em: [lume.ufrgs.br/handle/10183/190182](http://lume.ufrgs.br/handle/10183/190182). Acesso em: 15.12.2021.

---

máticas” (KELLER, 2018, p. 12). Uma via que oferece também uma possibilidade de criação estética deslocada e de forte encantamento, convocando os elementos da natureza cósmica para um olhar contemporâneo. Como Smith, Keller produz a partir de uma pesquisa visual que é colaborativa, e conta com a participação e a performance de pessoas que a envolvem, a fim de ilustrar os seus híbridos arcanos. Nas cartas as figuras são construídas a partir de um imaginário lúdico e dançante, que fazem conexões provocativas com a fotoperformance das artes e o teatro de rua de espírito circense. Ativando assim, o nosso imaginário com as provocações lúdicas de recortes realistas. Em entrevista I<sup>89</sup> (2020), a autora nos conta que a sua criação é feita “a várias mãos, corações e pensamentos, por pessoas que buscam equilibrar dentro de si, as energias masculinas e femininas, suas próprias dualidades”. Encarando o jogo como uma poderosa ferramenta perceptiva, Keller comenta que a sua produção “abriu algumas portas e janelas (e fechou outras) para minha existência. Possibilidades interpretativas, sensoriais e conectivas. Certamente essa experiência transformou o rumo de minha caminhada”. Entre as suas principais referências de estudo estão o professor de tarot Rodrigo Morozetti e a dupla Marianne Costa e Alejandro Jodorowsky, autores do livro *O Caminho do Tarot* (2016).

Nas imagens a seguir, podemos visualizar o trabalho artístico de Keller apresentado como um dispositivo de transformação, o *Tarot Corpalma* se oferece como uma releitura dos *Arcanos Maiores* do *Tarot de Marselha*. As técnicas utilizadas para a sua composição foram diversas, primeiramente as imagens foram registradas por dispositivo móvel (celular), e após esse feito, as fotografias foram impressas para intervenção da artista. Conta Keller (2020) que para ilustrar o seu jogo de cartas, ela produziu “uma intensa intervenção analógica sobre essas imagens, com desenhos, pinturas e as molduras das imagens costuradas à mão, com retalhos de tecido e linhas de crochet... e por fim, foram refotografadas e enviadas para trabalho gráfico final, preparativo para o processo de impressão das cartas”.

Na imagem a seguir, nós podemos ter acesso à inventividade performática de Keller, que após muitos processos de experimentação, transformou a criação de *Corpalma* em TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) em Licenciatura em Artes Visuais (2018), defendido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Em seguida, o baralho foi impresso, e quando compartilhado, também se tornou comercializável adquirindo grande recepção.

---

89 Entrevista (KELLER, 2020) realizada no dia 24 de setembro de 2020 via troca de mensagens por e-mail e transcrita das redes sociais.

Figuras 10, 11 e 12: Liana Keller, *Tarot Corpalma* e trabalhos em fotoperformance, 2018. Imagens cedidas pela autora.



Fonte: Disponível em: [www.instagram.com/lianakeller\\_arte\\_tarot/?hl=pt-br](http://www.instagram.com/lianakeller_arte_tarot/?hl=pt-br) e [linktr.ee/tarotcorpalma](https://linktr.ee/tarotcorpalma). Acesso em: 03.11.2020.

Nessa conexão encontramos a ilustradora artista<sup>90</sup> Elisa Riemer, com uma consolidada difusão artístico-comercial independente de seu trabalho. Uma artista que também faz da criação de imagens a recriação de si mesma; e enquanto um processo coletivo de autoconhecimento, um dispositivo cosmopoético que permite a articulação do tema das mulheres com o cosmos. Em entrevista II<sup>91</sup> (2020), Paula Mariá, que trabalha e pesquisa com a artista, comenta o propósito de se criar o próprio jogo, que foi uma forma de “materializar essa vivência, essa compreensão de cada carta na arte, e que também foi um processo terapêutico e uma maneira de compreendermos o que o tarot queria nos dizer e adentrar cada vez mais profundamente nesse universo” (MARIÁ, 2020).

Estudiosa da linguagem do tarot, Riemer trabalha em parceria<sup>92</sup> reconhecendo e valorizando as suas afinidades, e agregando assim, a experiência comum ao singular. Sobre o seu forte envolvimento com a arte de Smith, Mariá declara:

---

90 Tal como se define a autora fazendo relação ao “ativismo”, nome dado para criações estéticas que funcionam como ações políticas, numa hibridização das artes com o ativismo.

91 Entrevista (MARIÁ, 2020) realizada no dia 25 de setembro de 2020 via troca de mensagens por e-mail e redes sociais.

92 Elisa Riemer trabalha em parceria com Paula Mariá, que participa como escritora do jogo *Nosotras Tarot*, colaborando na interpretação das cartas. Ela também produz o projeto *Mystica & Selvagem*, no qual Elisa participa. Fonte: [www.youtube.com/channel/UC5CXULp4I-knNgeQ7M3x-jrQ](https://www.youtube.com/channel/UC5CXULp4I-knNgeQ7M3x-jrQ). Acesso em 03.10.2020.

Tem um fio que sempre conduz a nossa pesquisa, que é o fato de termos descoberto que um dos tarots mais populares do mundo foi desenhado por uma artista mulher, que foi a Pamela Smith, que foi quem desenhou o tarot conhecido como Rider-Waite - ou Waite-Smith, que é como nós gostamos de chamar. E essa mulher era uma grande artista, uma mulher lésbica, uma sufragista e nós nos interessamos muito pela história dela e pela pesquisa dela. Então esse foi um grande fio condutor para nós. E a partir daí a gente começou a se questionar, quem eram as mulheres que estavam por trás desse universo místico e quais eram as referências delas, as influências delas, a fonte onde elas beberam, e começamos a ir cada vez mais fundo nessa pesquisa, das mulheres dentro do universo do tarot e das referências que chegaram até elas, dos estudos que elas trouxeram também para as cartas (MARIÁ, 2020).

Com a arte de Riemer, nós nos conectamos a um universo cosmopoético das mulheres do tarot, que afirmam-se enquanto autoras de suas próprias vidas, em meio à natureza e aos movimentos do conhecimento humano. Abaixo seguem imagens de *Nosotras Tarot*, que oferecem uma versão do jogo relida e ilustrada por Riemer e interpretada por Mariá; numa delas, disponível no site da artista, apresenta “as artes em colagem, que expressam respeito e devoção à arte do Tarot e à origem do mundo: As mulheres” (MARIÁ, RIEMER, 2020). E nessas imagens dos jogos de cartas, as mulheres são, simultaneamente, o mundo.

Figuras 13, 14 e 15: *Nosotras Tarot*: A jornada da heroína;  
Autorretrato/fotoperformance de Elisa Riemer, 2020



Disponível em: [www.elisariemer.com.br/index.html](http://www.elisariemer.com.br/index.html). Acesso em: 03.11.2020.

---

Como podemos visualizar nas imagens, o trabalho artístico de Riemer é todo feito com colagens a partir de fotografias antigas, criando um efeito delirante, misterioso e intempestivo, em que se dão potentes encontros e evocações de forças antigas do imaginário feminino. De acordo com Mariá (2020), esse poder imagético é gerado a partir de uma nova constituição dessas fotografias que as atualizam. Pois retirá-las de seu lugar de esquecimento possibilitou “que a gente trouxesse uma nova vida para as mulheres... como se a gente também estivesse retratando a cada uma delas no momento de criação de cada carta, como se cada uma delas ganhasse uma nova vida, ganhasse um novo legado” (MARIÁ, 2020). A partir daí, pode-se observar a diversidade de relações que são possibilitadas pelas imagens ilustradas quando na linguagem dos jogos de cartas, interligando a figura das mulheres ao universo cósmico.

É com a diversidade que as imagens de Riemer constróem uma visibilidade do feminino, trazendo para o jogo o encontro de mulheres com diferentes etnias, origens, corpos e culturas; o que produz uma ligação afetiva e perceptiva entre elas, “e no fim das contas, achamos que essa união é muito bonita” (MARIÁ, 2020). Essa disponibilidade de união das mulheres se intensifica ao serem afetadas pelas imagens cosmopoéticas oferecidas para jogo; e assim provocam uma abertura perceptiva de mundo, que ultrapassa a obviedade das relações cotidianas, pois convoca o fluxo das experiências mais naturalistas de si e de uma leitura da vida em integração com um universo que as expande em sentidos poéticos. Logo, Mariá percebe esse gesto, que se opera numa aproximação sensível e intelectual de muitas mulheres que, nessas imagens, encontram uma visualidade mais significativa da representação de si mesmas, pois elas se “comunicam melhor com determinados naipes, com determinadas *Arcanas*, com determinados arquétipos, a partir desse olhar cuidadoso para essas fotografias foi também um processo de entender como elas gostariam de ser retratadas” (MARIÁ, 2020).

Assim como Riemer, também procurando promover uma operação mais sensível de convivência com as questões da vida estimuladas por meio das imagens, a fotógrafa e terapeuta Ana Rita pensa a criação de jogos inserida na sua prática em *arteterapia*. Ampliando o projeto das cartas de Tarot com *MarAdentro*, ela cria um jogo que propõe uma articulação crítica da memória afetiva por meio da manipulação de fotografias contemporâneas e de perguntas oferecidas durante o processo “de conversa” (RITA, 2020). O jogo consiste na apresentação de um conteúdo de imagens, que são fotografias de viagens tiradas e selecionadas por ela, e um con-

---

junto de palavras que são divididas em dois grupos, “confiar” e “pensar”. Rita aposta no estímulo imagético dessas imagens enquanto propulsoras de memórias, de reflexões momentâneas e que realizam uma conexão direta com o inconsciente e o imaginário pessoal e coletivo. Em entrevista III<sup>93</sup> (2020), ela comenta que “tudo o que tem numa imagem, pode falar de quem nós somos. As imagens têm esse poder, pois apresentam uma gama muito ampla de possibilidades de interpretação. Eu posso ver uma imagem de muitas formas e ela pode me levar para muitos lugares”.

Desse modo, o jogo torna-se uma abertura de possíveis, em que as questões e as interpretações são imprevisíveis e dependem dos estados afetivos, das perspectivas e das necessidades de quem as manipulam. É como se a cada jogada, as cartas fossem potencialmente outras, permitindo que se realize uma transformação dos envolvidos pela experiência de jogo.

De acordo com Rita (2020), o jogo se articula com os pensamentos da *Antroposofia*<sup>94</sup>, na qual demonstra grande afinidade, pela perspectiva de poder alinhar os exercícios do sentir (imagens), do pensar (perguntas) e do agir (afirmações e interpretações).

Como no trabalho de uma ilustradora, a arteterapeuta, também formada em Ciências Sociais pensa a fotografia mais na linha da *antropologia visual*, em sua potência imagética investigativa de relação política e cultural, “uma forma de enxergar a realidade de forma criativa, as diferenças e os contextos sociais” (RITA, 2020). Em sua maioria, elas foram tiradas em visitas à comunidades populares, artisticamente apresentando o envolvimento social que está presente tanto na concepção quanto na visualidade das fotos. Aliadas aos textos, essas imagens se oferecem poeticamente correspondentes, assim como ela mesma enquanto uma autora que ultrapassa com a sua arte a noção de registro, conferindo às imagens de jogo um movimento de cuidado de si que se renova com o outro. Rita comenta (2020): “eu construí um jogo que possibilita que as pessoas possam se conectar com essas três partes de si (sentir, pensar e agir). A contínua prática dessas jogadas exercitam muito eu mesma também” (RITA, 2020).

---

93 Entrevista (MARIÁ, 2020) realizada no dia 03 de setembro de 2020 via troca de mensagens por e-mail e redes sociais.

94 A doutrina filosófica e mística da Antroposofia foi fundada como uma “ciência espiritual” pelo filósofo Rudolf Steiner (1861-1925) no início do séc. XX. Ela pode ser caracterizada como um método de conhecimento da natureza do ser humano e do universo, que amplia o conhecimento obtido pelo método científico convencional, bem como a sua aplicação em praticamente todas as áreas da vida humana. Fonte: [www.ime.usp.br/~vwsetzer/antrop/o-que-eh-antroposofia-meu-site.html](http://www.ime.usp.br/~vwsetzer/antrop/o-que-eh-antroposofia-meu-site.html). Acesso em: 03.11.2020.



A seguir está uma mostra das peças de *MarAdentro*, apresentando a sua arte e as sugestões de disposição iniciais de jogo. As fotografias são todas da autora e as aquarelas das fases invertidas de Paulo Alonso.

Figuras 16, 17 e 18: *MarAdentro*, jogo de cartas em arteterapia, 2020. Imagens cedidas pela autora



Disponível em: [www.instagram.com/maradentrojogo/](http://www.instagram.com/maradentrojogo/). Acesso em: 03.11.2020.

Desse modo, Ana Rita compõe uma cosmopoética que alia as ferramentas de jogo às práticas da vida, numa maneira integradora que administra uma economia das relações e que a aproxima da *cosmotécnica* de Hui; uma prática estimulada pelo contato poético entre as imagens da diversidade e as palavras indagadoras, que as provocam numa prática social do cuidado de si.

Assim como Pamela Smith no início do século XX, as brasileiras aqui apresentadas são ilustradoras que se perfazem em ato imagético, ao lançar mão de uma nova percepção sobre a vida através da criação de imagens em jogo; quando elas atuam na ação de produzir os processos cosmopoéticos de si mesmas, traçando, assim, o seu desenho no e com o mundo, que é sempre renovado pela mobilidade e interferência do outro. Desenhando, colando, fotografando e escrevendo, elas integram os pensamentos humanos compartilhados com os movimentos da vida, através da ferramenta dos jogos de cartas que ultrapassam os esquecimentos, as épocas, os corpos, os conhecimentos cristalizados e as noções de fronteira.

---

Figura 19: Letters from the Beasts to Dina, 1905



---

Fonte: KAPLAN *et al.*, 2018, p. 212.

---

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- HUI, Y. *The question concerning technology in China; an essay in cosmothechnics*. Padstow: Urbanomic, 2016.
- KAPLAN, S.; GREER, M.; O'CONNOR, E.; PARSONS, M. (Orgs.). *Pamela Colman Smith: The Untold Story*. Stamford: U.S. Games Systems, Inc., 2018.
- KELLER, Liana Lacerda. *O tarot e a fotografia encenada: (re)construir significados*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2018. Disponível em: [www.lume.ufrgs.br/handle/10183/190182](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/190182). Acesso em: 18.10.2020.
- KELLER, Liana Lacerda. *Entrevista I* [setembro 2020]. Entrevistador: Aline Daka. Porto Alegre, 2020.
- MARIÁ, Paula; RIEMER, Elisa. *Entrevista II* [setembro 2020]. Entrevistador: Aline Daka. Porto Alegre, 2020.
- PERROT, Michelle; FRAISSE, Geneviève. HIGONNET, Anne. *História das mulheres no Ocidente: o século XIX*. Vol. 4. Tradução de Cláudia Gonçalves e Egito Gonçalves. Porto: Edições Afrontamentos, 1991.
- RITA, Ana. *Entrevista III* [setembro 2020]. Entrevistador: Aline Daka. Porto Alegre, 2020.

## Sobre a autora

Aline Daka atua como educadora, artista visual, ilustradora e pesquisadora. É bacharel e licenciada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, com estudos realizados na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). É mestre em Educação pelo PPGEDU/UFRGS onde atualmente é doutoranda. Trabalha como professora de Arte do IFSC – Câmpus Criciúma, e como ilustradora, colabora com a (n.t.) *Revista Literária em Tradução*, o jornal *Rascunho* de literatura e a editora independente *Nephelibata*. Em 2021, lançou a HQ *Mulheres Caídas*, publicação oriunda de sua dissertação de mestrado em quadrinhos com o tema das mulheres na arte.

---

# A poética nos livros de não ficção para crianças: sutilezas e interseções

**Celia Abicalil Belmiro**

**Marcus Vinícius Rodrigues Martins**

## INTRODUÇÃO

O termo “não ficção”, neste capítulo, pretende iluminar alguns pressupostos para a discussão contemporânea sobre livros informativos. Diferentes autores propõem uma variedade de classificações para dar a ver que não são apresentados apenas conteúdos interessantes, mas uma estruturação de ideias cujo processo de leitura nos obriga a uma nova atitude. Como Kesler (2012) afirma, essa concepção agrega o poético aos livros não ficcionais, ampliando o mérito artístico dessas obras e, conseqüentemente, concebendo a noção de poética da não ficção.

Os livros considerados não ficcionais que se encontram nas bibliotecas para a infância no Brasil têm proposto um olhar renovado para esses materiais. Tanto a organização da linguagem verbal, bem como a presença de imagens que dialogam com o texto verbal, aprimoram o conjunto de informações que se pretende oferecer aos leitores e produzem uma variedade de propostas de estruturação do conhecimento científico, técnico e tecnológico. Em alguns casos, a escolha do lírico aproxima de forma imediata as crianças ao texto, com recursos de linguagem que avançam para o campo do estético. Em diversas áreas do conhecimento, a exemplo da Filosofia, da Biologia e da Física, vem-se pensando a criança como um ser filosófico, ou um ser cientista, como uma categoria relevante para a qual a produção editorial tem-se voltado e variado consistentemente seus produtos.

Conseqüentemente, observa-se uma tendência que vem ampliando possibilidades de articulação de linguagens, com diálogos cada vez mais intensos com o campo literário, com as artes visuais e com o design gráfico. Palavras e imagens a serviço da

informação e da significação, intertextualidade com obras literárias, interpicturealidade com obras de arte, entre outros, são abordagens conceituais e metodológicas que dão conformação a um objeto cada vez mais presente na produção editorial e representam, nos dias de hoje, formas híbridas e sofisticadas. Assim, propomo-nos a abordar os livros não ficcionais para crianças, discutindo as relações entre ficção e não ficção, sobretudo, na construção literária presente nos textos verbal e visual, na escolha do design gráfico e a sua colaboração para informar e ampliar determinado tema.

## A METODOLOGIA DE EXPANSÃO

A proposta desta metodologia, inaugurada em (BELMIRO; MARTINS, 2019; MARTINS, 2020), pretende discutir a diversidade das relações entre a não ficção e a ficção. A organização e análise do *corpus* propôs um modelo que levou em consideração uma gradação do mais próximo do estritamente não ficcional – isto é, a presença dominante da divulgação científica e técnica – até o mais imerso em uma proposta que caracterize um livro híbrido eivado de uma linguagem literária, com uma carga estética e pleno de recursos plásticos, em diálogo com o conteúdo informativo.

Para melhor compreender a proposta da metodologia de expansão, é exemplar a imagem do ilustrador Gilles Bachelet para *el ficciómetro* (Figura 1).

Figura 1: *El ficciómetro*



Fonte: Fuera de Margem (2018).

---

Na ilustração, o autor brinca com a ideia de ficção e não ficção. As formas de representação vão se transformando desde o mais próximo ao mundo exterior, quando temos um pouco de ficcionalidade, até um grau maior de ficção, quando a liberdade imaginativa propõe espaços de abstração.

Com isso, o ilustrador demonstra que a distinção entre ficção e não ficção não se estabelece na oposição, em dois eixos predeterminados, mas a disposição das obras se abre em uma escala de nuances. Desse modo, a metodologia de expansão intenta propor uma maior fluidez no ordenamento não ficcional e ficcional, em uma expansão da informação com variações de ficcionalidade. Para Bernardo (2005, p. 14), “a ficção não copia a realidade, mas a representa, ou seja, a rerepresenta – portanto, a refaz, a reinventa”.

Ainda para o pesquisador, “a ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto que parece “mais real” para nós, do que aquele que se encontrava no ponto de partida” (BERNARDO, 2005, p 15). De certo modo, busca-se, na ideia de expansão, a nuance da “desrealização” da informação, pela presença da ficção para, assim, transformar a informação em um outro constructo informacional. Como pontua Bernardo (2005, p. 15), a existência de um discurso ficcional explicita a dúvida crucial que sentimos quanto à “realidade da realidade”. A ficção suspeita da realidade e justamente por causa disso ela produz sobre a realidade uma nova perspectiva e, conseqüentemente, uma segunda realidade. Assim, o intuito é identificar as gradações de mestiçagem de textos e linguagens que promovem expansões sem fim, denunciando a riqueza da produção editorial.

Os livros selecionados estabelecem inovações no campo da não ficção e dialogam com as áreas da estética, da literatura, do design e das artes plásticas, como diversidade, originalidade e inventividade. A escolha das obras ainda considera critérios estético-literários gerais como a materialidade, autoria, projeto gráfico e a interação entre os discursos verbal e visual. Foram eleitas quatro obras premiadas em concursos internacionais: *Plume*, de Isabelle Simler (2012); *ABC*, de Bruno Munari; *Alto, baixo, num sussurro*, de Romana Romanyshyn e Andriy Lesiv (2017) e *Abecedario a mano*, de Isol (2015).

## A SUTILEZA DO DISCURSO FICCIONAL

*Plume* (2012), da francesa Isabelle Simler, consiste em um compêndio de descrição de aves e suas penas, das mais familiares, como a galinha, o pato, o pombo, até as exóticas, como o ibis, o martim pescador e melro preto, sempre com o olhar atento de Plume, o gato. A página dupla apresenta alguns elementos verbovisuais, como a ilustração do pássaro com sua respectiva pena, uma pequena legenda que o nomeia e alguns índices visuais que dão pistas da presença do gato Plume.

Cabe mencionar alguns elementos no plano imagético, como as aves que não são representadas visualmente como no modelo real, mas são ilustradas com corpos arredondados e não uniformes; acrescentam-se recursos plásticos, como o predomínio de tonalidades de cores mais frias, que são associadas ao uso da técnica do lápis. O conjunto de características constrói um cenário para um mundo fictício - mundo da representação -, que destoa da descrição na realidade - mundo representado. Na representação da galinha pintada (Figura 2), nota-se um corpo arredondado e uma cabeça que se afasta da proporção das formas de uma galinha; além disso, não vemos as pintas em suas penas nem em sua crista, apenas sugestão de alteração de cor, pelo contraste entre o preto e o cinza.

Figura 2: Plume



Fonte: SIMLER, 2012.

Desse modo, na página da direita, a representação artística das aves as associa ao campo da ficcionalidade. Na página da esquerda, a técnica empregada para a pena do respectivo pássaro assemelha-se ao estilo da ilustração científica, como o uso de manchas de cor, a preocupação com o traçado do lápis e o formato mais fidedigno do

---

objeto científico. Esse modelo ocorre em todo o projeto. Assim, o mundo factual não se estabelece na contradição com o mundo fictício, mas o complementa. Em outras palavras, a obra associa informação factual com dispositivos poéticos (KESLER, 2012).

Além disso, percebe-se, em cada página dupla, a presença do gato Plume que percorre a obra. Esse dispositivo verbovisual, denominado “movimento de interação” (MARTINS, 2020), consiste na observância de índices visuais, marcadores gráficos ou artifícios linguísticos com forte intenção ficcional e narrativa.

O gato é o índice que guia o leitor pelo passeio nas páginas. Ele é o ornitologista que mostra suas espécies preferidas, o que é corroborado pela passagem verbal “*eh... eu? eu coleciono plumas.*” E, por isso, no final da obra, ele se nomeia “*eu me chamo Plume*”. Se, por um lado, plume é um atributo dos pássaros, também pode ser o gato que se alimenta dos pássaros. “Eu coleciono plumas” será a metáfora entendida pelo humor que a literatura permite.

Seguindo a gradação da não-ficção e sua interlocução com a ficcionalidade, *ABC* de Bruno Munari, publicado originalmente em 1960 e reeditado em 2006, emprega uma conjunção de linguagens, no qual a imagem e palavra são reforçados pelo fundo branco e pelos usos de poucas cores (GALVÃO, 2016).

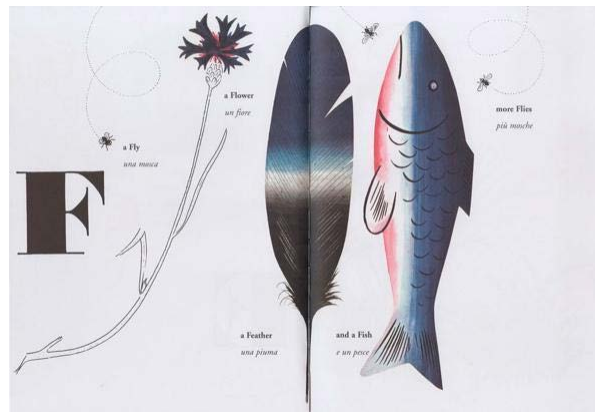
As palavras descrevem os referentes indicados pela sua letra de cada página. Há pouco uso de verbos, e mais substantivos e adjetivos, o que pode caracterizá-lo como um livro de conceitos nominais. A representação gráfica das letras do mesmo tamanho dos objetos apresentados configura um jogo gráfico e visual, no qual os signos ocupam espaços que se alternam em cada página dupla, e em certos momentos, a letra compõe a imagem, se inserindo como parte da ilustração.

A junção de linguagens produz efeitos estéticos e literários que faculta a interlocução entre não ficção e a ficcionalidade. Alguns momentos da interação de discursos são exemplares, como na descrição das imagens que são associadas a aliteraões proposta pelo autor: *Cat in a Cage*, *Dog and his dish outside a Door* e, por fim, *Hammer over a Hat*. De acordo com Galvão (2106, p.196), essas aliteraões, além de apresentarem as letras do alfabeto às crianças, são elementos que brincam com a sonoridade e o ritmo das frases, permitindo a face lúdica da linguagem abrir as portas para o entendimento do mundo.

Outro intercâmbio semiótico ocorre em uma sequência visual na página dupla dedicada à letra “F” (Figura 3), em que são apresentados: uma mosca (a Fly) sobrevoando, uma flor (a flower), uma pena (feather), a frase *and a fish* (e um peixe) e duas moscas com o indicativo verbal *more flies* (mais moscas).



Figura 3: ABC



Fonte: MUNARI 2006.

Na próxima página dupla, a letra G e seus objetos, convive com outra mosca em voo, indicando sua saída da página anterior com a seguinte frase em itálico: *still another fly* (ainda outra mosca). Pois ela mesma continua seu trajeto em direção à letra H, com a advertência: *Look out, Fly*. Ainda acompanhando a mosca na letra seguinte, I, observamos seu sobrevoo em um *Icecream* com a frase *shoo, fly!*

Somente na letra V a mosca reaparece com os dizeres: *a fly on a voyage* (uma mosca em uma viagem) indicando o percurso do inseto pelo livro. Seu itinerário finaliza em uma linha sobrevoando a letra Z com a onomatopeia *zzz* que leva à próxima página com o seguinte dizeres: *fly going zzz*. Esse recurso visual representado pelo pequeno animal indica ao leitor que vire a página.

Munari emprega o mesmo dispositivo verbovisual de *Plume* de Simler, ou seja, o movimento de interação (MARTINS, 2020). Em *ABC*, o jogo do itálico como marcador gráfico é um indício da permanência da mosca, pelo qual o narrador dialoga com o leitor para apontar o movimento do inseto; por outro lado, subverte o texto descritivo interessado apenas na transcrição de ações e objetos, para uma narrativa visual que leva o leitor a brincar com a relação temporal sugerida por Munari (BELMIRO, 2014).

## INTERSEÇÕES POÉTICAS

*Alto, baixo, num sussurro*, de Romana Romayshyn e Andriy Lesiv (2017), apresenta inúmeras interseções poéticas entre a ficção e não ficção. Os autores ucrania-

---

nos tratam dos sons e suas variações, sejam eles produzidos por causas naturais, por objetos ou seres humanos. O amarelo forte da capa recebe orelhas de animais em laranja, de ser humano desenhadas em preto, com o escrito “alto, baixo, num sussurro” em diferentes destaques, na altura da boca de ser humano. Tudo junto ao mesmo tempo em tons variados que sugerem as variações dos sons ouvidos.

Plasticamente, a conjugação de cores e formas eleva o grau de abstração da proposta, a combinação de tonalidades e formatos orienta o leitor na percepção do próprio som representado visualmente. Corroborando com essa ideia, Werner (2011, p. 40, tradução nossa) afirma que “em geral, a cor é uma característica saliente da percepção visual das crianças e mais forte do que formas ou número”.

As distintas formas tipográficas utilizadas para cada função no texto verbal baseiam-se em tonalidades específicas para destacar a fala dos personagens, como pode ser observado na seguinte página dupla: “*cadê o equalizador?*”; “*Fá maior*”; “*Transmissão ao vivo direto dos estúdios*” e “*aumenta o baixo!*”. O texto verbal com tons esverdeados destaca o caráter informativo, que explica as funções de trabalhadores do campo musical: músicos, engenheiros acústicos, locutores de rádio, engenheiros de mixagem.

Desde o início da obra, a sucessão de páginas vai elaborando uma “orquestra de diagramação”, isto é, nas primeiras páginas vê-se um preenchimento de cores e formas, muita presença de elementos verbais, diagramas e personagens que vão diminuindo no decorrer do projeto e propondo um sussurro necessário.

A partir da metade do projeto, inicia-se uma narrativa visual: um casal - a mulher dentro de uma caixa se comunica por meio da língua dos sinais, percebida pela referência aos seus sinais fora da caixa, e o homem responde “*eu entendo*”. O texto verbal, em forma de legenda, descreve: “*Mas é possível encontrar uma língua comum e compreender a outra pessoa mesmo sem palavras*”. Essa passagem tem uma intensa carga poética para nos dizer que, metaforicamente, o afeto é o que nos religa ao mundo. Na sequência dessa cena (figura 4), o homem na página da esquerda segue em direção à mulher, na página da direita, que possui um guarda-chuva; um cachorro em formato de robô de alto-falante está próximo.

Figura 4: Alto, baixo, num sussurro



Fonte: ROMANYSHYN; LESIV, 2017.

Nessa composição, há um emaranhado de palavras atrás da mulher caindo do alto como se fosse ‘uma chuva de onomatopeias’ sem sentido. Nas páginas seguintes um homem com seu guarda-chuva aberto se protege da ‘chuva de palavras’ que ocupa todo o espaço da página dupla. A poesia da imagem está justamente na intensidade com que os elementos verbais, que caem como se fossem uma pesada ‘chuva de ruídos’, e os elementos visuais dialogam, para criar a metáfora do silêncio: *E às vezes precisamos de um tempo em silêncio.*

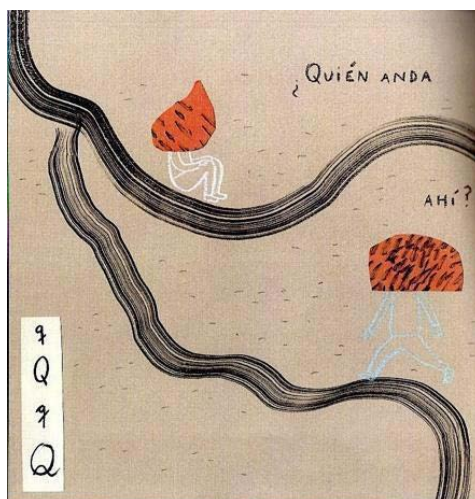
A partir de então, inicia-se uma simplificação de elementos, abrindo espaços para o silêncio que emana do branco do papel. A sequência de imagens mostra como é preciso prestar atenção ao silêncio para ouvir também os sons mais delicados: de dois corações batendo, do bebê ainda no útero da mãe, ou do recém-nascido que chora: *E então, aprendemos a escutar, a ouvir, e percebemos o mundo.* Além disso, são apresentados códigos que completam informações preciosas sobre as linguagens que produzimos a partir do significado do silêncio.

Por fim, completando a sequência de obras aqui selecionadas, *Abecedario a mano*, de Isol (2015) traduz o entrelaçamento da não ficção com a ficção, pois transgride o gênero abecedário e nos faz entrar em um espaço poético em que o fazer científico e técnico se dobra aos domínios do artístico e literário.

A obra da argentina amplia, consideravelmente, a descrição de objetos, ações e personagens no mundo factual, cada letra apresenta uma ilustração que metaforiza os objetos do mundo realizada com técnicas de colagem, lápis de cera e aquarela justapostas para criar um espaço poético, lúdico e emocional. Na composição visual, a colagem excede os contornos do enquadramento, liberando um formato mais livre para a ilustração.

Nesse momento, o leitor participa ativamente na imagem, pois é tarefa dele preencher e dar formas as figuras. Por exemplo, a letra *Qq* (figura 6) propõe um possível diálogo entre dois personagens: “*quien anda ahí?*”.

Figura 6: *Abecedario a mano*



Fonte: ISOL, 2015.

Suas cabeças não possuem a forma como a reconhecemos, mas nós organizamos a imagem, a partir de nossos modelos mentais. Quem, neste caso, é um advérbio de interrogação. Como dar forma visual a um advérbio interrogativo? A escolha de Isol é não facilitar, mas propor leituras inusitadas que demandam um esforço do leitor. As linhas, em pincel guache, são tornadas estradas que sustentam os personagens, enquanto caminham em direção oposta.

Em várias cenas, nota-se o uso de imagens e palavras de forma conotativa, como o caso da letra *Mm*, ilustrada com um sugestivo cachorro e um sujeito que o abraça, com o seguinte texto verbal: *alma mansa*. A relação entre os enunciados verbal e visual é de pura delicadeza, nos levando a associar mansidão à postura do cão deitado de forma passiva e com os olhos fechados, abraçado pela personagem. Pode-se intuir que seja uma criança com seu cão, em estado genuíno de mansidão que o amor cria. A autora brinca com a representação visual em um jogo de desconstrução de modelos prévios, cabendo ao leitor aceitar sua proposta e experimentar unir sentidos e afetos.

O uso das cores, as técnicas de confecção da imagem, a tipografia manuscrita do texto verbal, a sinergia da imagem com a palavra e os elementos paratextuais proporcionam um forte caráter estético e literário à obra de Isol. Seu abecedário

---

constitui um caminho privilegiado para a inovação e para a experimentação de conceitos estéticos.

## **FINALIZANDO**

O interesse em apresentar uma nova perspectiva sobre a não ficção em materiais para crianças possibilitou uma abordagem dos livros como espaços de colaboração, inventividade, imaginação e inovação e, sobretudo, lugar do encontro entre o signo linguístico com instâncias das artes: o cinema, a literatura e a pintura. O diálogo entre imagem e palavra, conjugado com o hibridismo resultante do entremeio dos textos ficcional e não ficcional, cria esse artefato complexo, cuja amplitude de possibilidades de significação não tem limites.

O emprego da linguagem literária integrada a um texto visual marcado pela relação coesa com o design transforma artisticamente a linguagem da não ficção. Dessa forma, a compreensão intelectual e o prazer estético estão intimamente associados, explicitando o momento atual de intensa imbricação de conceitos e propostas que ampliam significativamente o espaço da criação, superando certos padrões da modernidade e para o qual o campo da educação precisa estar atento.

---

## Referências

### Não ficção

- ISOL. *Abecedario a mano*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- MUNARI, Bruno. ABC. San Francisco: Chronicle books, 2006.
- ROMANYSHYN, Romana; LESIV, Andriy. *Alto, baixo, num sussurro*. São Paulo: Editora do Brasil, 2017.
- SIMLER, Isabelle. *Pluma*. México DF: Océano Travesía, 2012.

### Ficção

- BACHELET, Gilles. El ficciometro. *Hors de Cadre(s)*, Paris, n. 23, 2018.
- BELMIRO, Celia Abicalil; MARTINS, Marcus Vinicius Rodrigues. Em busca de fugas poéticas: informação e ficção em livros para infância. *Em aberto*, Brasília, v. 32, n. 105, p. 59-76, maio/agosto, 2019. Disponível em: [rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/4209](http://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/4209). Acesso em: 15.01.2020.
- BELMIRO, Celia Abicalil. Provocação e imaginação: Diálogos entre a descrição e a narração na literatura infantil. *Idioma*. nº27, 2014, p. 6-18.
- BERNARDO, Gustavo. Qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Ieda. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005, p. 09-24.
- GALVÃO, Cristiene de Souza Leite. *Existe uma literatura para bebês?* 2016. 274f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- MARTINS, Marcus Vinicius Rodrigues. *O livro não ficcional para crianças*. 2020. 221f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.
- KESLER, Ted. Evoking the world of Poetic Nonfiction Picture Books. *Children's Literature in Education*, n. 43, p. 338-354, 2012. Disponível em: [link.springer.com/article/10.1007/s10583-012-9173-4](http://link.springer.com/article/10.1007/s10583-012-9173-4)>. Acesso em: 14.12. 2018.

---

WERNER, Annette. Color perception in infants and young children: The significance of color in picturebooks. In: KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. *Emergent literacy: Children's books from 0 to 3*. Amsterdam: John Benjamins, 2011.

## Sobre os autores

Celia Abicalil Belmiro é professora do Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado pela University of Cambridge (Reino Unido). Pesquisadora do Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (CEALE) junto à UFMG. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literatura Infantil e integrante do Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (GPELL). Tem publicações de artigos e capítulos de livros sobre livro ilustrado para crianças e jovens leitores, literatura infantil e mídia e literatura infantil e a contemporaneidade, bem como sobre a formação de leitores literários. Foi consultora de programas governamentais que selecionam livros a serem distribuídos às bibliotecas escolares brasileiras. Foi editora adjunta do periódico Educação em Revista FaE/UFMG e editora dos livros *Livros e telas* e *Onde está a literatura: seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras*. Também é coeditora do livro *The Routledge Companion to International Children's Literature*.

Marcus Vinicius Rodrigues Martins é doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2020), mestre em Ciência da Informação pela UFMG e graduado em Biblioteconomia pela mesma universidade. Participa do Grupo de Pesquisa do Letramento Literário (GPELL), do Grupo de Estudo e Pesquisa em Literatura Infantil (GEPLI) e do Programa Bebeteca da Faculdade de Educação da UFMG. Atua no Programa de Formação de Mediadores e Promotores de Leitura Literária (PROLLEI-FAE-UFMG). Já atuou como professor na UEMG (Universidade do Estado de Minas Gerais) e UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais). Tem experiência nos seguintes temas: livros não ficcionais, Literatura Infantil, biblioteca escolar para primeira infância e informação e educação.

---

# Quebrando o brinquedo para ver como funciona<sup>95</sup>

**Claudia Mendes**

Um desejo de compreender melhor, que requer uma desconstrução artificial ('quebrar o brinquedo') para observar os diversos mecanismos ('ver como funciona') com a esperança, talvez infundada, de uma reconstrução interpretativa mais bem fundamentada.

*Martine Joly*

O título deste capítulo é inspirado na feliz analogia criada pela pesquisadora francesa Martine Joly (2008) para explicar as funções da análise semiótica da imagem. Esta é uma das ferramentas que auxiliam no entendimento a respeito da maneira como os aspectos visuais e materiais (ilustração e design) dos livros ilustrados se conjugam para produzir sentido nas diferentes comunidades envolvidas em sua criação, circulação e fruição.

Muitos teóricos no campo da literatura infantil enfatizam a necessidade de um melhor equilíbrio no enfoque das análises do livro ilustrado, que têm partido principalmente dos teóricos da palavra, ou seja, privilegiando aspectos da narrativa verbal em detrimento da narrativa visual. Em livro de 1995, Luís Camargo destaca a escassez de referências para análise crítica de livros ilustrados: "O caso da ilustração é completamente diferente: o estudioso não tem categorias próprias de análise: ora adapta conceitos das artes visuais, ora das artes gráficas, ora da literatura" (CAMARGO, 1995, p. 18).

Mais de duas décadas passadas desde a constatação de Camargo, o quadro apresenta ligeira melhora, com os livros de Rui de Oliveira (2008) e Graça Ramos (2011), entre os autores nacionais, e o artigo de William Moebius (1990) e os livros de Perry Nodelman (1989), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) e Sophie van der

---

<sup>95</sup>Este capítulo é parte do capítulo homônimo publicado na tese de doutorado da autora, *A descolonização das imagens: o livro ilustrado infantil no contexto brasileiro contemporâneo* (2016), realizada com o apoio do CNPq, que pode ser consultada na íntegra em [ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes](http://ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes).



---

Linden (2011), entre os estrangeiros, por exemplo. Esses autores fornecem conceitos necessários para contemplar as particularidades da análise dos livros ilustrados, a partir da observação desse sistema específico dentro do escopo mais amplo da semiótica. As principais vertentes aqui utilizadas são a escola francesa a partir de Roland Barthes (1971), com a qual se alinha Martine Joly (2008), e a semiótica social, especialmente aplicada às mensagens visuais por Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006).

Os livros ilustrados integram diferentes sistemas narrativos, ou linguagens, para compor uma rede de significados. Ricardo Azevedo (1998), que, além de ilustrador, é também pesquisador sobre o tema, explica que uma linguagem é “um sistema de signos com função simbólica e capacidade de formar discursos que transmitem vários tipos de mensagem que, por sua vez, possibilitam a interação entre pessoas”. No livro ilustrado, são pelo menos três as linguagens que agem em sinergia:

- a) o texto propriamente dito (sua forma, seu estilo, seu tom, suas imagens, seus motivos, temas etc);
  - b) as ilustrações (seu suporte: desenho? colagem? fotografia? pintura? e também, em cada caso, sua forma, seu estilo, seu tom etc);
  - c) o projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipologia escolhida, o formato etc.).
- Examinando bem, há livros em que esses três sistemas têm autoconsciência e procuram o diálogo e outros em que isso não ocorre (AZEVEDO, 1998, p. 107).

Na produção brasileira contemporânea, por exemplo, existem vários livros com a autoconsciência de que fala Azevedo. Tais obras apresentam características bastante especiais, que mostram o uso criativo e consistente das muitas possibilidades oferecidas pelo suporte livro. No relativamente jovem mercado editorial brasileiro, cujo amadurecimento remonta a décadas recentes, a falta de uma tradição consolidada e de códigos estritos sobre adequação comercial deixa espaço livre para o exercício criativo de autores de “tripla vocação”: além da dupla vocação como escritores e ilustradores, acrescentam uma terceira vocação como designers. Ao criar projetos gráficos diferenciados, utilizando na construção da narrativa as características físicas do livro enquanto objeto, esses autores de tripla vocação integram palavras, imagens e design, e de certa forma contrabalançam um quadro problemático que já era criticado por Ana Luísa Escorel (1974) há mais de quarenta anos e que ainda persiste no mercado de livros para adultos: a incongruência entre capa e miolo. Dos

---

três sistemas – ilustração, projeto gráfico e texto – este capítulo enfatiza os dois primeiros, abordando o texto na medida apenas em que isso beneficie a análise visual.

Para além da apreciação da cada imagem isoladamente, é preciso considerar o conjunto da obra, onde a sequência de várias imagens confere um ritmo ao livro como um todo, como ressalta Luís Camargo: “O livro ilustrado para crianças apresenta uma sequência de imagens – e imagens para serem folheadas. Não são quadros que podem ser vistos cada um por si” (1989, p. 42). A autora Angela Lago explica que, por este motivo,

antes de se projetar cada desenho, se projeta o volume. Não se trata de pintar uma série de quadros. Há toda uma conjugação necessária, todo um ritmo, um movimento, uma tensão, uma direção que perpassa o trabalho como um todo” (LAGO *apud* CAMARGO, 1989, p. 42).

Esta é uma das características que diferencia o trabalho de ilustradores e artistas plásticos – os primeiros concebem antecipadamente o efeito narrativo produzido pela sequência das imagens isoladas.

Todos esses fatores visuais e materiais empregados pelos ilustradores para contar histórias se conjugam num processo de comunicação visual que pode ser analisado sistematicamente em uma abordagem semiótica. Martine Joly esclarece que “abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (2008, p. 29, grifo da autora). O processo de associações simbólicas é especialmente importante na ilustração, como aponta Rui de Oliveira: “a arte de ilustrar está dirigida essencialmente para o despertar da imaginação. [...] a estética da ilustração passa pela experiência individual e emocional, bem como pelo *curioso deslumbramento*” (2008, p. 76, grifo meu).

Essa dimensão da ilustração não exclui nem é prejudicada pela análise crítica, que vem acrescentar um componente cognitivo ao processo de fruição. Para Oliveira, no caso do livro ilustrado a fruição é “uma construção, um equipamento cognitivo que nos faz apreciar o belo sem, contudo, no caso da arte da ilustração, renunciar ao encanto e à emoção” (OLIVEIRA, 2008, p. 75). Mesmo havendo um forte componente de emoção ou prazer estético na contemplação de um livro ilustrado, o aspecto mais importante neste caso é a narratividade das imagens, ou seja, o modo como provocam interpretações, sendo portanto a abordagem semiótica absolutamente adequada. É o que pensam Nikolajeva e Scott (2011) e Nodelman

---

(1989), que elegeram a semiótica para analisar livros ilustrados. Nodelman explicita sua escolha no seguintes termos:

Tendemos a supor que o principal objetivo das pinturas que vemos em galerias de arte é fornecer estímulo visual ou excitar nossas sensibilidades estéticas. Mas ainda que as imagens em livros ilustrados possam fazer o mesmo, essa não é a sua principal finalidade; elas existem principalmente para ajudar a contar histórias. [...] Livros ilustrados têm características distintas, que organizam a informação visual de uma maneira diferente do que costumamos esperar das artes visuais, e podemos compreendê-los melhor examinando-os à luz de alguma forma de teoria semiótica. A razão para isso é clara: uma vez que a principal tarefa das imagens visuais em livros ilustrados é comunicar informações, elas fazem mais sentido nos termos de uma abordagem que incida sobre as condições em que os significados são comunicados. A semiótica [...] é uma tal abordagem; seu interesse principal está nos códigos e contextos de que a comunicação do significado depende. (1989, p. vii-ix).<sup>96</sup>

## A SEMIÓTICA À FRANCESA DE BARTHES E JOLY

A “ciência geral dos signos” é concebida em paralelo pelo cientista Charles Peirce, nos Estados Unidos, e pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure, na Europa. A abordagem deste último é aqui utilizada para “estudar os diferentes tipos de signos interpretados por nós, estabelecer sua tipologia, encontrar as leis de funcionamento de suas diversas categorias” (JOLY, 2008, p. 30). A análise semiótica começa com uma descrição: “etapa aparentemente simples e evidente, a descrição é capital, pois constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal.” A descrição corresponde a uma “verbalização da mensagem visual [que] manifesta processos de escolhas perceptivas e de reconhecimento que presidem sua interpretação, promovendo uma passagem do ‘percebido’ ao ‘nomeado’” (JOLY, 2008, p. 72). Nos livros ilustrados (da mesma maneira que nos anúncios publicitários analisados por Barthes e Joly), existe a combinação de mensagens linguísticas e mensagens visuais, estas últimas compostas por signos icônicos e plásticos. Segundo Joly (2008), os dois tipos de signos são distintos e complementares, funcionando de modo circular:

---

96 Tradução livre do original em inglês, que pode ser consultado em Mendes (2016).

---

1. Signos figurativos ou icônicos: motivos figurativos reconhecíveis, posturas dos personagens, disposição dos personagens entre si;

2. Signos plásticos: mais do que simples atributos dos signos figurativos, são em si mesmos signos plenos. Entre eles:

- Formas: a interpretação varia culturalmente, acontecendo muitas vezes de modo imperceptível. É preciso algum esforço para observá-las por si mesmas, ignorando o que representam;
- Cores e iluminação: a interpretação também varia culturalmente, ainda que mais “natural”, por sua interação com as condições atmosféricas naturais;
- Composição / diagramação: a “geografia interior” da imagem, que hierarquiza o percurso do olhar, orientando a leitura da imagem;
- Textura: representa a qualidade tátil da superfície;
- Suporte: meio físico sobre o qual a imagem é veiculada, que interfere na significação global da mensagem;
- Quadro: o limite físico da imagem e sua moldura. Conforme a imagem extrapole ou esteja contida dentro dos limites do suporte, provoca efeitos particulares sobre o imaginário do espectador. No primeiro caso, o espectador constrói imaginariamente o que está fora do campo visual da representação, num movimento centrífugo. O segundo caso, quando há uma imagem pequena sobre um suporte vazio, induz a uma leitura centrípeta, convidando o espectador a entrar na profundidade fictícia da imagem;
- Enquadramento: estabelece a distância entre observador e objeto por meio do tamanho da imagem, que produz impressão de proximidade ou afastamento e a sensação de grande ou pequeno;
- Ângulo de tomada e escolha de objetiva: vindos da fotografia e do cinema, os conceitos de *plongé* / *contre-plongé* provocam respectivamente a impressão de esmagamento ou engrandecimento dos personagens; já o foco influencia a percepção da profundidade de campo (JOLY, 2008, p. 94).

Joly destaca a “circularidade icônica / plástica”, ou seja, a associação entre figuras e elementos visuais, como importante indicador na produção de sentidos. Para Barthes (1984), essa produção de sentidos compreende a associação de conteúdos simbólicos a signos plenos (um significante ligado a um significado), partindo da denotação, num primeiro nível, para a conotação, como explica Joly: “para Barthes,

---

uma imagem pretende sempre dizer algo diferente do que representa no primeiro grau, isto é, no nível da denotação” (2008, p. 83), ou como explica o próprio Barthes:

em suma, todas estas ‘artes’ imitativas [desenhos, pinturas, cinema, teatro] comportam duas mensagens: uma mensagem *denotada*, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem *conotada*, que é o modo como a sociedade representa, em certa medida, o que ela pensa do *analogon* (BARTHES, 1984, p. 15).

## FAZENDO SOCIAL COM KRESS E VAN LEEUWEN

A produção de sentidos pode ser entendida como uma prática social condicionada por circunstâncias culturais específicas, sendo investigada por uma das vertentes da semiótica, a semiótica social (*social semiotics*). Com abordagens riquíssimas para o estudo dos livros ilustrados, este capítulo enfoca apenas algumas delas.<sup>97</sup> O termo *social semiotics* aparece pela primeira vez no título do livro pioneiro do linguista britânico Michael Halliday, *Language as Social Semiotics*, de 1978, que inspira Robert Hodge e Gunther Kress (*Social Semiotics*, 1988) a expandirem a investigação sobre o uso de diferentes sistemas semióticos em práticas sociais para além da linguística, como som e imagens visuais. Esse último sistema merece particular atenção de Gunther Kress e Theo van Leeuwen em *Reading Images: the grammar of visual design* (2006), onde os autores desenvolvem a ideia que imagens podem ser lidas como textos – daí a metáfora no título de uma “gramática” da comunicação visual, não no sentido de um conjunto de regras para uso correto, mas antes de um conjunto de elementos socialmente constituídos para a produção de sentidos. Muitos desses elementos são variações dos signos já vistos em Joly, mas Kress e van Leeuwen trazem aspectos diferenciados sobre alguns códigos que operam no layout das imagens para produzir sentido e criar coerência textual, destacados aqui por serem especialmente interessantes para a análise de livros ilustrados:

1. Saliência: o peso visual conferido a elementos em uma imagem é resultado da interação entre tamanho, foco, cor e distância, bem como localização: em geral, elementos posicionados no topo ou à esquerda de uma imagem tornam-se mais pesados;

---

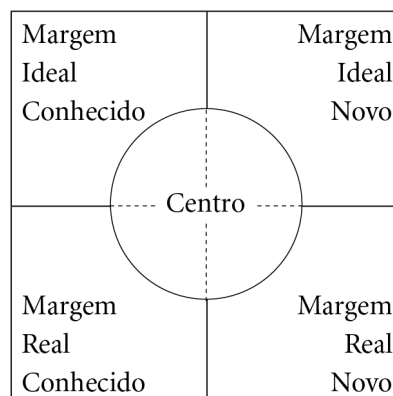
<sup>97</sup> Mais referências para aprofundamento podem ser encontradas em Mendes (2016).

2. Percurso de leitura: é orientado pelos elementos salientes da imagem, começando pelo mais saliente e movendo-se em direção aos menos salientes;

3. Vetores: direcionam o leitor de um elemento para outro, por meio de linhas (visíveis ou não) criadas pela direção do olhar, dedos apontados ou braços estendidos; por um objeto apontado para uma determinada direção ou por protuberâncias de vários tipos;

4. Eixos compositivos:

Figura 1: As dimensões do espaço visual



Fonte: Elaboração própria sobre Kress & van Leeuwen, 2006.

Os autores indicam que o posicionamento polarizado dos elementos ao longo dos eixos compositivos horizontal e vertical lhes confere respectivamente as qualidades de *conhecido* ou *novo* e *ideal* ou *real*.

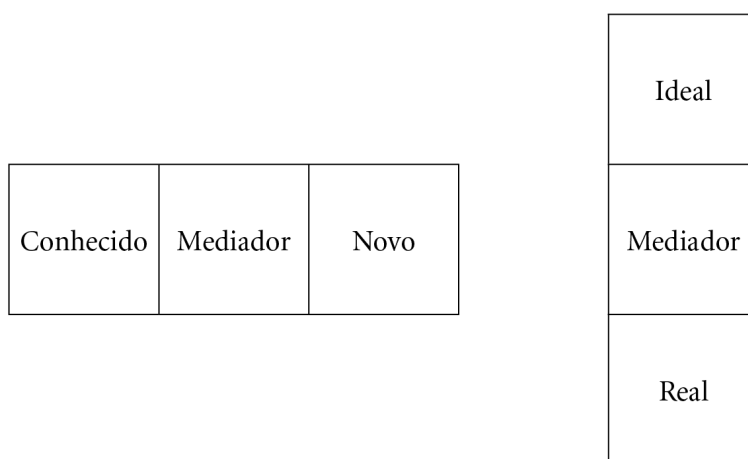
No eixo horizontal, o lado esquerdo apresenta valores *conhecidos* (*given*), já familiares ou aceitos pelo espectador, representando o ponto de partida para a mensagem. O lado direito apresenta valores *novos* (*new*), ainda não conhecidos, aos quais portanto o espectador deve prestar mais atenção. O novo pode também ser mais problemático ou contestável, enquanto o conhecido é auto-evidente ou traduz o senso comum.

No eixo vertical, os elementos posicionados no alto representam o *ideal*, de apelo mais emocional, traduzindo sonho ou aspiração, aquilo que “pode ser”; também entendido como a essência genérica da informação e portanto sua parte mais saliente. A parte de baixo representa o *real*, aquilo que “é”, de orientação mais mundana, apresentando informação mais específica, factual ou de ordem prática. Geralmente há mais conexão ou trânsito entre as partes horizontais do que entre as partes verticais de uma composição; nestas há, ao invés, um maior sentido de oposição ou contraste.

As composições podem também estar estruturadas segundo *centro e margem*, uma configuração frequente em desenhos infantis e na arte bizantina e oriental, porém mais rara na cultura ocidental. O centro apresenta o núcleo da informação, e as margens são subordinadas ou auxiliares, com elementos idênticos ou quase idênticos, em disposição simétrica.

As dimensões *conhecido-novo* e *ideal-real* podem se combinar com *centro-margem*, resultando em uma cruz, um símbolo espacial fundamental na cultura ocidental. Mesmo quando o centro está vazio, ele existe como um divisor invisível. Um modo comum dessa combinação é o tríptico, que pode tanto funcionar numa estrutura simples e simétrica *margem-centro-margem*, quanto pode estruturar uma composição polarizada onde o centro funcione como mediador entre conhecido e novo ou entre ideal e real, formando uma ponte entre os extremos e reconciliando os elementos de alguma maneira:

Figura 2: Trípticos horizontal e vertical



Fonte: Elaboração própria sobre Kress & van Leeuwen, 2006.

Os autores têm o cuidado de ressaltar que essa associação de valores é condicionada pela cultura ocidental, e que culturas com outras orientações em seus sistemas de leitura terão associações diferentes, ainda que a orientação seja um recurso semiótico universal: “Todas as culturas trabalham com margem e centro, esquerda e direita, em cima e embaixo, ainda que não concedam os mesmos significados e valores a estas dimensões espaciais” (KRESS; van LEEUWEN, 2006, p. 192).

Enquanto Barthes, Joly e Kress & van Leeuwen estabelecem critérios para a análise semiótica de um espectro variado de mensagens visuais, Luís Camargo, Rui de Oliveira e William Moebius fornecem considerações complementares e específicas para a análise particular de livros ilustrados.

---

## O TOQUE DE FORMATIVIDADE DE LUÍS CAMARGO

Luís Camargo, autor nacional pioneiro no exame das ilustrações, busca no historiador da arte suíço Heinrich Wölflin (1984 [1915]) a ideia de que “formas de representação (ou de visão de mundo) presidem o fazer artístico”, aplicando à ilustração de livros infantis os cinco pares de conceitos formulados por Wölflin em sua análise formalista da arte renascentista e barroca, sendo cada par de conceitos exemplificado com imagens de livros brasileiros:

1.Linear e pictórico: “o estilo linear valoriza a linha, o contorno, o aspecto plástico e tangível dos objetos. O estilo pictórico não está preocupado com a forma e o volume dos objetos, mas com as impressões visuais que essas formas e volumes provocam.” (CAMARGO, 1995, p. 43);

2.Plano e profundidade: “os elementos de uma ilustração – figuras, animais, objetos, etc. – podem ser dispostos em camadas planas, paralelas às margens, ou enfatizar a profundidade” (CAMARGO, 1995, , p. 47);

3.Forma fechada e forma aberta: a forma fechada é aquela que “apresenta a imagem como uma realidade limitada em si mesma, que, em todos os pontos, se volta para si mesma. O estilo de forma aberta, ao contrário, extrapola a si mesmo em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado” (WÖLFFLIN, 1984, p. 135);

4.Pluralidade e unidade: “o estilo clássico obtém a sua unidade atribuindo às partes uma função autônoma, e o estilo Barroco destrói a independência uniforme das partes em favor de um motivo geral mais unificado. No primeiro caso há uma coordenação de acentos; no segundo, uma subordinação” (WÖLFFLIN, 1984, p. 173);

5.Clareza absoluta e clareza relativa: “o primeiro modo de representar busca apresentar as formas em sua totalidade e clareza. O segundo [...] não se preocupa em apresentar a forma em sua totalidade, mas apenas seus elementos mais característicos” (CAMARGO, 1995, p. 51).

A aplicação destes conceitos à análise de livros ilustrados brasileiros é interessante e original, atendendo aos objetivos de Camargo: “Essas categorias me parecem úteis para entender algumas características da ilustração do livro infantil, apesar de elaboradas com finalidade diferente, em contexto diferente” (CAMARGO, 1995, p. 42). No entanto, a análise formalista deixa a desejar quando se atém apenas às for-



---

mas, uma vez que nos livros ilustrados as imagens não apenas se oferecem à fruição estética, como são principalmente elementos na construção de narrativas visuais.

## O MENU COMPLETO DE RUI OLIVEIRA

Rui de Oliveira (2008) dá um passo adiante, identificando detalhadamente os elementos formais das ilustrações e também relacionando-os a determinadas intenções narrativas. Oliveira segmenta a análise do livro ilustrado em duas etapas, começando por quatro aspectos constitutivos gerais, que são depois elaborados em um conjunto de elementos bastante detalhados para leitura estrutural das ilustrações. Os quatro aspectos constitutivos são:

1. A cor: pintar ou colorir?
2. O cenário e a perspectiva: espaço físico, contínuo e atmosférico; o espaço planimétrico;
3. O ritmo: o livro como arte sequencial;
4. A composição: a composição como harmonia e narração; a tríade do olhar; as composições tipográficas; arquitetura, design e composição da imagem; olhando a paisagem e pensando em composição.

A seguir, Oliveira faz uma extensa lista com dezenove diferentes aspectos a observar em uma leitura estrutural das ilustrações, aqui agrupados em quatro eixos:

### 1. Composição

- Tipo de composição: estática (simétrica) / dinâmica (assimétrica). Formas geométricas que mais se destacam na composição: triângulo, quadrado, retângulo, círculo, elipse. Letras do alfabeto perceptíveis na composição;
- Tipo de perspectiva utilizada: aérea; planimétrica; diversos pontos de fuga; linha do horizonte baixa; linha do horizonte alta; ponto de vista de cima para baixo; ponto de vista de baixo para cima; linha do horizonte no meio da ilustração; ausência de linha do horizonte; fundo neutro sem cenário;

- 
- Linha guia de leitura visual: baixo para cima; cima para baixo; linha sinuosa; linha espiralada; linha oblíqua; linha quebrada; lateral esquerda ou direita.

## 2. Desenho

- Tipo de contorno utilizado: linhas; linhas esfumadas, hachuras; vários traços; cores; linhas grossas; digital; sem contorno;
- Linhas predominantes: inclinadas; verticais; horizontais; radiantes; quebradas; sinuosas; circulares;
- Técnica utilizada: aquarela; acrílico; bico-de-pena; aguada (preto + água); óleo; mista; lápis de cor ou de cera; aquarela líquida; gravura (xilo, linóleo, metal); material tridimensional; colagem; texturas diversas; colorização digital;
- Relação de forma e fundo: contraste; interligado.

## 3. Cor e iluminação

- Tipo de esquema tonal utilizado: quente predominante; frio predominante; cores sombrias; cores rebaixadas (cor + preto ou cinza); cores claras e suaves (cor + branco); esquemas a partir de uma única cor (monocromático); contrastes acentuados; preto e branco; velaturas (sobreposição de cores transparentes); cores chapadas uniformes; cores por meio de manchas;
- Tipo de contraste de cor utilizado: quente-frio, claro-escuro; complementares; de extensão; de matiz (cor primária); simultâneo;
- Gênero e origem de luz utilizados: frontal; de cima para baixo; de baixo para cima; lateral (esquerda para direita); lateral (direita para esquerda); gênero noturnal; gênero diurno; gênero luz artificial; diversas fontes;
- Tipos de sombra: luz e sombras suaves; luz e sombras contrastadas; sombras projetadas; ausência de sombras; as figuras possuem sombras e mais o contorno.

---

## 4. Estilo

- Tipo de figuração utilizado [retirar esses itálicos quando não for título de livro nem palavras estrangeiras]: realista; clássico; não-realista; com influências do cartum; com influências dos quadrinhos; fantástico; caricatural; cômico;
- Movimento artístico com que a ilustração apresenta semelhanças: clássico; neoclássico; acadêmico; impressionista; expressionista; realismo e naturalismo; surrealismo; *art nouveau*; pré-raphaelismo ou dos Pintores de Contos de Fadas; futurismo; cubismo; *art déco*; arte naïf; indefinido
- Gênero de imagem: históricas; folclóricas; de contos de fadas; fantásticas; do cotidiano (OLIVEIRA, 2008, p. 103-107).

Por fim, o último dos dezenove itens, “sentimento que lhe desperta a ilustração: alegria; tristeza; medo; lirismo; romantismo; amor; ódio; solidão” apresenta um caráter mais subjetivo, que demandaria uma abordagem de orientação psicológica, fugindo portanto ao escopo deste capítulo. O próprio Oliveira ressalva que esta extensa lista de elementos para orientar a leitura dos signos plásticos “se refere apenas à leitura de algumas questões estruturais da ilustração. Os amplos significados metafóricos da arte da ilustração não estão encerrados em nenhum esquema ou ‘receita’ de leitura” (OLIVEIRA, 2008, p. 102).

## OS CINCO CÓDIGOS DE WILLIAM MOEBIUS

William Moebius (1990) também examina muitos desses elementos, agrupando-os em cinco códigos, e dedicando maior atenção ao potencial narrativo que oferecem. Trazendo exemplos concretos de vários livros ilustrados, Moebius demonstra como certos elementos formais das ilustrações configuram códigos particulares, apresentando primeiro uma breve explicação de cada elemento em si, para então desenvolver mais extensamente o modo como o uso desses códigos manifesta diferentes potencialidades narrativas:

---

## 1. Códigos de posição, tamanho e repetição diminutiva

A posição do assunto na página constitui um código – se o personagem principal é mostrado no alto ou em baixo da página, no centro ou nas bordas, à esquerda ou à direita. Posicionamento no alto pode indicar uma condição de êxtase, uma visão onírica, uma marca de status social ou poder, ou uma autoimagem positiva. Um posicionamento inferior, ao contrário, indica baixo-astral, fundo do poço ou uma posição social desfavorável. Tudo isso pode ser enfatizado ou enfraquecido conforme o personagem esteja localizado no centro ou nas margens, seja grande (próximo) ou pequeno (distanciado), ou apareça em uma ou mais cenas na mesma página (repetição diminutiva). Quanto mais vezes o mesmo personagem seja mostrado na mesma página, menor a probabilidade que esteja no controle da situação, mesmo ocupando o centro da página. Um personagem ocupando as margens ou a parte de baixo da página, distanciada ou em tamanho reduzido, é percebido como em desvantagem em relação a outro que esteja centrado, em tamanho grande. O tamanho grande pode não indicar uma vantagem, pode ser uma representação de um ego exagerado. Assim como no palco, um personagem à esquerda tenderá a parecer mais seguro em comparação a outro posicionado à direita, que parecerá movimentar-se numa situação de risco ou aventura. A página da esquerda completa o pensamento da página anterior, indicando que podemos prosseguir.

## 2. Códigos de perspectiva

Complementando os anteriores, nos códigos de perspectiva há a presença ou ausência de horizontes, pontos de fuga e contraste entre fachadas e profundidade. A súbita ausência de horizonte, ou de uma clara demarcação entre “em cima” e “embaixo” sugere perigo ou problemas. Um personagem localizado sobre uma fachada bidimensional parece menos capaz de dar vazão imaginativa a seus desejos do que um outro representado sobre um plano com profundidade tridimensional;

---

### **3.Códigos de moldura (reta ou redonda)**

O quadro permite que o espectador se identifique com um mundo dentro ou fora da história – a ilustração enquadrada oferece uma visão para dentro desse mundo, enquanto uma não enquadrada oferece uma visão a partir desse mundo. Como o quadro geralmente marca um limite para a imagem, a quebra desse limite pode sugerir um senso de transgressão, do proibido ou do miraculoso. O quadro pode ser retilíneo, o que frequentemente enfatiza um problema, ou o encontro com as desvantagens da disciplina ou da vida civilizada; e pode ser circular, quando então o personagem parece mais seguro e satisfeito do que no caso anterior;

### **4.Códigos de linha e capilaridade**

A intensidade da experiência do personagem pode ser indicada pela espessura da linha, sua suavidade ou irregularidade, sua economia ou profusão, se correm paralelas ou em ângulos agudos. Linhas suaves e espaçadas sugerem mobilidade e velocidade; linhas grossas ou borradas indicam paralisia ou estagnação confortável; linhas irregulares ou que correm em ângulos agudos entre si geralmente acompanham emoções problemáticas ou perigo de vida. Por capilaridade Moebius entende o amontoado de linhas em feixes ou rabiscos, indicando vitalidade ou mesmo excesso de energia, tornando a cena lotada, nervosa, hiperativa, como se cada linha fosse um organismo vivo;

### **5.O código da cor**

Além das associações do código cromático com fatores extra-textuais, deve-se também observar o que diz a cor dentro do texto. Além das tradicionais associações de certas cores com determinados estados de espírito; além da associação de cores vivas com animação e descoberta, e de cores escuras com desapontamento e confusão; é preciso também observar a cor enquanto elemento de ligação entre diferentes objetos dentro da história.

---

## CONCLUINDO

Este capítulo apresenta algumas ferramentas e procedimentos utilizados para “quebrar” o livro ilustrado e ver como funciona. Além dessas, há uma gama razoavelmente extensa de diferentes metodologias disponíveis atualmente para empreender a análise de fontes visuais, muitas delas apresentadas por Gillian Rose (2012) e Theo van Leeuwen e Carey Jewitt (2001). Por exemplo, uma construção transdisciplinar de perspectiva para análise do livro ilustrado pode buscar contribuições de certos aspectos dos estudos da cultura visual e da cultura material, sob a perspectiva do design emocional de Donald Norman (2008) e da sociologia dos textos (materialidade dos livros) de Donald McKenzie (1999). A sociologia dos textos – *sociology of texts* na acepção inglesa, próxima ao que os franceses denominam *histoire du livre* e que tem como expoentes Roger Chartier, Frédéric Barbier e Lucien Febvre – é um campo de configuração relativamente recente que enfatiza o papel da materialidade dos livros na experiência de leitura, o que a aproxima dos estudos de outro campo ainda mais novo, a *design culture*. Desse campo pode-se destacar o conceito de design emocional proposto por Donald Norman (2008), que identifica três diferentes níveis de respostas emocionais dos usuários a objetos de uso cotidiano, aplicável ao livro ilustrado no contexto da formulação de um contrato de comunicação com os leitores contemporâneos (MENDES, 2020).

Reunindo referências transdisciplinares que se coordenam para permitir uma análise conjunta dos aspectos visual e tátil dos livros ilustrados, configurados pela ilustração e pelo design gráfico sem perder de vista sua inseparável articulação com a narrativa verbal, este capítulo mostra que, ao contrário de estragar a brincadeira, matando o prazer estético na recepção espontânea da obra, a análise pode

aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras (JOLY, 2008, p. 22).

Afinal, como bem sabem as crianças, “compreender também é um prazer”, nas palavras de Perry Nodelman:

Quanto mais somos capazes de compreender e encontrar palavras para descrever nossas respostas às obras de arte, mais somos capazes

---

de apreciá-las. Muitas crianças e adultos têm poucas palavras a dizer sobre livros ilustrados – apenas generalizações relativamente grosseiras que fazem com que percam muito do prazer e valor (NODELMAN, 1988, p. xi).<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup>Tradução livre do original em inglês, que pode ser consultado em [ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes](http://ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes). Acesso em: 16.12.2021.

---

## Referências

- AZEVEDO, R. Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro. *In*: SERRA, Elizabeth D. (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado das Letras, 1998, p. 107.
- BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, R. A retórica da imagem. *In*: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 27-41 [1964].
- CAMARGO, L. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- ESCOREL, A. L. *Brochura brasileira: objeto sem projeto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- HODGE, B.; KRESS, G. R. *Social semiotics*. Cambridge, UK: Polity Press, 1988.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 2008.
- KRESS, G. R.; van LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. Nova York: Routledge, 2006.
- MCKENZIE, D. F. *Bibliography and the sociology of texts*. Cambridge, UK; Nova York: Cambridge University Press, 1999.
- MENDES, C. *A descolonização das imagens: o livro ilustrado infantil no contexto brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016. Disponível online em [ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes](http://ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes). Acesso em 29.09.2020.
- MENDES, C. Design emocional e o livro ilustrado: a experiência material na produção de sentidos. *Revista FronteiraZ*, v. 24. São Paulo: Puc-SP, 2020. Disponível online em [revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47507](http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47507). Acesso em 20.09.2020.
- MOEBIUS, W. Introduction to picturebook codes. *In*: HUNT, P. (Org.). *Children's literature: the development of criticism*. Londres: Routledge, 1990, p. 131-147. [Publicado originalmente em *Word & Image*, vol. 2, n. 2 (abril-junho 1986), p. 141-51, 158].
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODELMAN, P. *Words about pictures: the narrative art of children's picture books*. Atenas: University of Georgia Press, 1989.



- 
- NORMAN, D. A. *Design emocional: por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- OLIVEIRA, R. de. *Pelos Jardins Boboli: Reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- RAMOS, G. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- ROSE, G. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials*. Londres; Thousand Oaks, Calif: Sage, 2012.
- VAN DER LINDEN, S. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- VAN LEEUWEN, T.; JEWITT, C. (Orgs.). *Handbook of visual analysis*. Londres; Thousand Oaks, CA: Sage, 2001.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

### **Sobre a autora**

Claudia Mendes é designer e pesquisadora, com especial interesse em livros ilustrados brasileiros. Tem graduação em Design pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ, 1987), especialização em Literatura Infantil pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2007), mestrado e doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/ECO/UFRJ, 2011 e 2016) e pós-doutorado em Mídias Criativas (PPGMC/ECO/UFRJ, 2018). Foi pesquisadora bolsista na International Youth Library (Alemanha, 2011), *visiting scholar* na Universidade de Cambridge (Reino Unido, 2015) e pesquisadora bolsista na Universidade de Kent (EUA, 2016). Suas pesquisas de mestrado e doutorado, bem como outras produções acadêmicas, podem ser acessadas em [ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes](http://ufrj.academia.edu/ClaudiaMendes). Contato: [claudiamendes@ufrj.br](mailto:claudiamendes@ufrj.br).

---

# Os livros de imagens do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) para a Educação Infantil e as personagens negras<sup>99</sup>

**Maria Laura Pozzobon Spengler**

**Eliane Santana Dias Debus**

## INTRODUÇÃO

As escolhas dos temas de pesquisas geralmente recaem sobre os nossos desejos em diálogo com a sua relevância. Assim, ao nos debruçarmos sobre os livros literários para pequena infância que apresentam personagens negras, recorreremos àqueles que fazem parte do acervo das instituições de Educação Infantil, enviados pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) nos anos de 2008, 2010, 2012 e 2014, particularmente os livros de imagens. Cientes de que os acervos foram distribuídos para todas as instituições brasileiras, acreditamos que eles sejam de fácil acesso aos professores e às crianças e que, ao refletirmos sobre eles, possamos contribuir para relativizar o seu uso a partir do conhecimento de sua contribuição, ou não, para a educação das relações étnico-raciais.

O PNBE entrou em vigor no Brasil em 28 de abril de 1997, por meio da Portaria Ministerial n. 584, com o intuito de promover a leitura e o acesso ao conhecimento, fomentando o contato da comunidade escolar com o livro (BRASIL, 1997). O Programa selecionou, adquiriu e distribuiu, por meio de recursos do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), em parceria com a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação (SEB/MEC), livros literários, bem como obras teóricas de referência para as instituições de Educação Básica de todo o País (FER-

---

<sup>99</sup> Uma versão ampliada deste trabalho foi publicada em: Roteiro, Joaçaba, v. 44, n. 1, p. 1-20, jan./abr. 2019.

---

NANDES, 2007). Desse modo, com o objetivo primordial de democratizar o acesso ao livro literário, também fomentou esforços para distribuir materiais de pesquisa e de referência aos professores. O PNBE foi suspenso no ano 2015, por conta da crise política e econômica no Brasil, que colocou por terra os encaminhamentos em prol de um país leitor.

Como principal política pública de leitura da história do País, durante os 17 anos em que o Programa vigorou, percebeu-se uma ampliação e aprimoramento ao triplicar, de 1998 a 2014, o investimento financeiro na compra de acervo para as bibliotecas escolares.

De forma progressiva, mais instituições foram atendidas, e a quantidade de livros distribuída foi ampliada em mais de cinco vezes.

Estabelecendo parcerias com instituições e universidades, de 2005 a 2015, o Centro de Alfabetização, Leitura e escrita (CEALE), centro de pesquisa ligado à Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi responsável pela seleção dos títulos literários, por meio de um trabalho de pesquisa que aconteceu de forma descentralizada, já que envolveu pesquisadores de diferentes estados brasileiros, possibilitando, assim, que nos mais diferentes contextos brasileiros fosse possível discutir sobre as escolhas dos livros, já que eles livros circulariam em diferentes instituições educacionais de todo o País.

Os acervos para as diferentes etapas de ensino de instituições públicas do País foram compostos por diferentes gêneros literários, divididos em quatro categorias: textos em verso (poemas, quadras, parlendas, cantigas, trava-língua, adivinhas); texto em prosa (pequenas histórias, novelas, contos, crônicas, textos de dramaturgia, memórias, biografias); livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos (dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal, artisticamente adaptadas ao público da Educação Básica). As obras foram escolhidas a partir dos seguintes critérios, elencados por Paiva (2012, p. 15, grifos do autor):

A qualidade textual, que se revela nos aspectos éticos, estéticos e literários, na estruturação narrativa, poética ou imagética, numa escolha vocabular, que não só respeite, mas também amplie o repertório linguístico dos leitores da faixa etária correspondente a cada uma das edições do programa; qualidade temática, que se manifesta na diversidade e adequação dos temas, e no atendimento aos interesses dos leitores, aos diferentes contextos sociais e culturais em que vivem e ao nível dos conhecimentos prévios que possuem; qualidade gráfica que se traduz na excelência de um projeto gráfico capaz de motivar e

---

enriquecer a interação do leitor com o livro e na qualidade estética das ilustrações; e articulação entre texto e ilustrações e o uso dos recursos gráficos adequados aos leitores.

Atuando em todas as etapas da educação básica, somente a partir do ano 2008 as instituições de Educação Infantil passaram a ser também atendidas pelo Programa, recebendo bianualmente quatro acervos até o ano 2014, que somaram um total de 360 livros literários. Desse acervo, nosso olhar repousa sobre os livros de imagem que, segundo divulgação do MEC e Ceale, totalizam 77 títulos. No entanto, ao avaliarmos os títulos, constatamos que 18 continham pequenas narrativas e palavras-chave e, assim, os desconsideramos, resultando em 59 títulos cuja composição é uma narrativa exclusivamente por imagens. A partir disso, destacamos 12 livros que trazem personagens negras na constituição da narrativa. Destes, cinco livros trazem personagens que estão inseridos no coletivo, algumas apresentadas de forma aligeirada; outros oito livros trazem personagens negras que participam da narrativa, dos quais quatro apresentam a personagem negra como protagonista, a saber: *Bem me quero, bem me querem* (RENNÓ, 2009a), *O almoço* (VALE, 1987), *Mar de sonhos* (NOLAN, 2012) e *Quando os tam-tans fazem tum-tum* (ZIGG, 2013). Desse modo, serão foco de nossa leitura 12 livros, com olhar mais detido nos quatro que apresentam o protagonismo.

## **O LIVRO DE IMAGEM E O CONTEXTO DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS**

Os livros de imagem fazem parte da composição dos acervos literários para todos os níveis de ensino atendidos pelo PNBE; essa presença comprova a existência de uma preocupação sobre a leitura das diferentes linguagens contemporâneas presentes no mundo, em especial, as imagens.

O livro de imagem é concebido como aquele que conta uma história sem que haja a necessidade de expressá-la por meio da linguagem verbal escrita, sendo as imagens organizadas sucessivamente, cada uma delas interligada por meio de um fio narrativo. Dessa forma, o livro de imagem é literário porque traz em sua composição todos os elementos que lhe garantem a literariedade, como enredo, personagens e espaço.

---

Para Belmiro (2017, p. 1), o livro de imagem pode ser chamado de narrativa visual, já que é um:

[...] livro com imagens em sequência e que conta uma história, geralmente selecionando uma situação, um enredo e poucos personagens. Constitui-se como uma narrativa visual, que aproxima duas condições básicas para sua realização: a dimensão temporal (sequência linear das imagens) e a dimensão espacial (a lógica de organização espacial dos elementos que compõem as imagens).

O livro de imagem traz em si uma proposta de autonomia de leitura, já que mesmo as crianças menores conseguem, de forma bastante singular, realizar a leitura das imagens. Para Abramovich (1997, p. 33), essas narrativas instigam a fantasia e são dotadas de conhecimento, pois são “experiências de olhar [...] De um olhar múltiplo, pois se vê com os olhos do autor e do olhador/leitor, ambos enxergando o mundo e as personagens de modo diferente, conforme percebem esse mundo [...]”.

A riqueza da possibilidade narrativa de um livro dá a cada um deles características que os tornam singulares. Isso posto, podemos afirmar que a representação imagética nesses livros possibilita que a criança possa, além de se reconhecer, ampliar seu repertório de conhecimento de mundo, e isso diz respeito também à diversidade apresentada.

A Lei n. 10.639/2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira (BRASIL, 2003), e a Lei n. 11.645/2008, que introduz a obrigatoriedade do ensino da história e da cultura africana e afro-brasileira e indígena (BRASIL, 2008), colaboraram, por certo, para a ampliação dos títulos de livros para infância no mercado editorial, o que não pode ser analisado sem problematização, pois o mercado, inserido no contexto capitalista, busca o lucro ao trazer em suas publicações temáticas que são emergentes dentro de um contexto educacional: assim foi com os temas transversais, a partir dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), instituídos pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB) em 1996 (BRASIL, 1996).

Algumas pesquisas têm se debruçado sobre o acervo do PNBE e a temática étnico-racial. Desse modo, sem a pretensão de realizar um estado do conhecimento, elencamos algumas pesquisas, que são resultados de dissertações de mestrado e teses de doutorado, que focalizam a temática étnico-racial no acervo do PNBE nos Anos Iniciais do Ensino Fundamental. Destacamos, então, dois grupos, como indicado por Debus (2017, p. 44-45):

---

[...] o primeiro que estuda o acervo da educação infantil, como as pesquisas de Verediane Cintia de S. Oliveira (2010) que focaliza o acervo de 2008. O segundo sobre os acervos para os anos iniciais do ensino fundamental como as pesquisas de Leda C. da Silva Ferreira (2008) focalizando os aspectos da pluralidade etária, social, étnica e de gênero nos 300 títulos do acervo do PNBE/2005; de Ana Carolina Venâncio (2009) que analisa 20 títulos do acervo do PNBE/2008; Débora C. de Araujo (2010, 2015) que se debruça sobre a política do PNBE e seus encaminhamentos para inserção da temática africana e afro-brasileira nos livros desse acervo e os estudos de Naiane R. Lopes (2012) que realizam análise sobre o acervo do PNBE/2010 e buscam verificar como os estudantes dos ensino fundamental I percebem a presença da personagem negra na literatura infantil.

Nosso intento, neste texto, é focalizar na particularidade do livro de imagem, acreditando que esse gênero, pela sua dimensão estético-criativa e pela especificidade de não trazer a palavra escrita, e também como o livro que dialoga palavra e ilustração, dimensiona as relações étnico-raciais. Nosso olhar recai sobre o foco narrativo e a representação das personagens por meio das imagens, pois elas podem servir como um meio para cristalizar as percepções acerca do mundo.

## **AS PERSONAGENS NEGRAS INSERIDAS NO CONTEXTO DAS NARRATIVAS**

Em cinco títulos as personagens negras estão inseridas no contexto narrativo, mas não exercem papel ativo, aparecem de forma aligeirada e sem ação, são eles: *O presente que veio do céu* (2007), *Lá vem o homem do saco* (2013) e *Voa pipa, voa* (2011), os três títulos de autoria de Regina Rennó, *O Encontro* (2008), de Michele Iacocca, e *O gato e a menina* (2012), de Sonia Junqueira e Mariângela Haddad.

Constata-se nas ilustrações dos livros aqui apresentados que as personagens são representadas diversificadamente quanto a faixa etária, gênero, classe social e etnia; a personagem negra aparece nesse contexto poucas vezes no decorrer da história. Apresenta essas personagens sem nenhuma espécie de protagonismo, apenas inserindo-as no grupo, no entanto, demonstram uma preocupação em mostrá-las em atividades cotidianas, e mesmo sem o protagonismo, ainda podemos afirmar que há, sim, o cuidado com a representatividade étnico-racial nas narrativas.

---

## AS PERSONAGENS NEGRAS INSERIDAS NO CONTEXTO DA NARRATIVA COM PAPEL ATIVO

Outros oito livros trazem as personagens negras que participam da narrativa, sendo que em quatro elas participam da ação, mas não são protagonistas, e quatro são protagonistas.

O tema do livro *Brinquedos*, de André Neves (2009), versa sobre as crianças que trabalham em um lixão e vivem em situação de risco. O livro faz uma crítica de forma reflexiva sobre o trabalho infantil, bem como sobre o protagonismo da menina negra que está inserida nesse contexto, demonstrando que a cor da pele determina os espaços que as crianças em vulnerabilidade social ocupam, já que as duas crianças no início da narrativa são brancas e circundam em espaço abastado, uma casa cercada de objetos, enquanto uma das crianças que trabalha no lixão é negra.

O livro *O mistério da Caixa Vermelha* (2008), de Semíramis Paterno apresenta, ao final, um menino negro que, ao abrir a caixa, brinca com as expressões em seu rosto e ao final descobre que o que tinha dentro dela era um espelho. O menino se torna a principal personagem do livro, já que é ele quem desvenda o mistério proposto pela narrativa.

O livro de Regina Rennó (2009b), *Viagem a vapor*, conta a história de um barco que navega por um rio, no qual duas crianças que se aventuram e são protagonistas dessa narrativa, uma delas é um menino negro, que, na maioria das cenas, é mostrado conduzindo o barco que leva as crianças para a aventura da história.

De dupla autoria, o livro *O menino e o peixinho* (2013), de Sonia Junqueira e Mariângela Haddad apresenta a narrativa de uma professora negra que surpreende as crianças de sua turma com uma com uma surpresa. A história se desenrola ao explorar a convivência cotidiana entre o menino e o peixe cinza, entre os momentos de cuidado com o pequeno animal até os momentos de diversão entre os dois. Entre os três livros analisados nessa categoria, este é o que tem a maior quantidade de personagens negras: a professora e três crianças, uma menina e dois meninos, aparecendo nas páginas iniciais da narrativa, nos momentos em que as crianças e a professora aparecem coletivamente.

## PERSONAGENS NEGRAS COMO PROTAGONISTAS

Apresentamos nesta seção as quatro narrativas que focalizam as personagens negras como protagonistas: *Bem me quero, bem me querem*, de Regina Rennó (2009a), *O almoço*, de Mario Vale (1987), *Mar de sonhos*, de Dennis Nolan (2012), e *Quando os tam-tans fazem tum-tum*, de Ivan Zigg (2015), buscando elencar como essa apresentação se efetiva.

O livro *Bem me quero, bem me querem*, de autoria de Regina Rennó (2009a), conta a história de quatro crianças, duas meninas e dois meninos, as quais, uma a uma, vão se juntando e acompanham um menino em uma caminhada até a porta de um hospital. Uma das crianças é cega, conduzida por um cão-guia, e outra é cadeirante. A caminhada serviria para que o menino negro e seus amigos fossem até o hospital para visitar seus pais e os bebês, um casal de gêmeos, que acabaram de nascer (Figura 1). O protagonismo da narrativa é da família e do menino negro, que aparece em todas as cenas da história.

Figura 1: Capa e miolo do livro *Bem me querem, bem me quero*



Fonte: Acervo das autoras.

Mario Vale é o autor de *O almoço* (1987), cuja narrativa se realiza pela movimentação de um homem negro que, ao encontrar uma toca, retira de dentro dela um coelho e o leva para casa, movimenta-se pela cozinha, primeiramente acendendo a boca de um fogão e colocando uma panela para esquentar, e depois levando a panela ao encontro de uma mesa arrumada para a refeição. Ao final da história, dentro da panela, cenouras cozidas que serão divididas com o coelho, que ocupa um lugar na outra ponta de mesa.

O texto, carregado de *nonsense*, provoca no leitor uma quebra de expectativas construídas pela cena: um homem que encontra um coelho e o leva para casa e prepara a comida faz com que se preveja que o coelho seria a refeição, mas essa



hipótese se desfaz e a ele é servida a refeição. A personagem negra, um homem de roupas coloridas, com o cabelo verde encaracolado e lábios exageradamente grandes, é representada de forma negativa (Figura 2).

Figura 2: Capa e miolo do livro *O almoço*



Fonte: Acervo das autoras.

*Mar de sonhos* (2012) é um livro de Dennis Nolan, que traz na narrativa imagética uma menina negra que constrói na praia um castelo de areia, e quando a noite chega o castelo se desfaz, tomado pelas ondas da maré que subiu, obrigando a uma família que nele morava a deixar a segurança do lar para enfrentar a grandeza de um oceano. Deparando-se com aventuras e guiados por uma gaivota que os acompanha em todas as ações, buscam por um lugar seguro para ficar. Quando amanhece, a mesma menina retorna à praia e constrói um novo castelo de areia, que novamente é invadido pela água. Com desenhos com traços realistas, a história circular convida o leitor a novamente iniciar a viagem das personagens.

A menina negra é retratada de forma positiva, sem traços estereotipados ou exageros na representação, as imagens compõem uma narrativa em que o cotidiano contemporâneo se sobressai e a infância acena como uma possibilidade repleta de meninice, nos gestos brincantes da personagem (Figura 3).

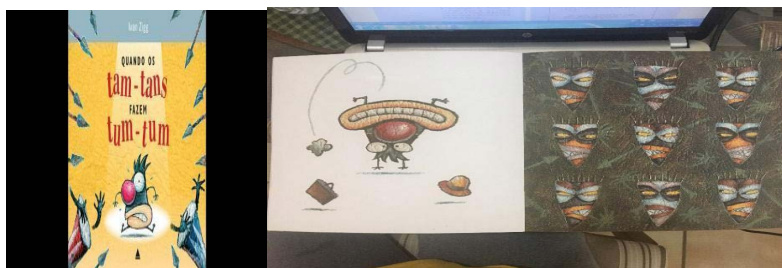
Figura 3: Capa e miolo do livro *Mar de sonhos*



Fonte: Acervo das autoras.

*Quando os tam-tans fazem tum-tum* (2013) é um livro de Ivan Zigg que apresenta um palhaço negro, acostumado a fazer rir suas plateias, depara-se com uma situação diferente, uma plateia formada de máscaras africanas de expressões cerradas. O palhaço, então, usa de muitas artimanhas para causar o riso, e só consegue fazer isso quando seu nariz de palhaço é retirado dele e usado por uma das máscaras.

Figura 4: Capa e miolo do livro *Quando os tam-tans fazem tum-tum*



Fonte: Acervo das autoras.

Este é o único título que traz elementos associados à cultura africana: os tambores (tam-tans), as lanças e as máscaras; os dois primeiros aparecem já na capa, reproduzindo partes de uma imagem interna, e as máscaras que aparecem internamente aparecem de modo negativo, como repressão, mesmo que a intenção seja provocar o riso, quando uma das máscaras rouba o nariz do palhaço. O palhaço, a personagem negra protagonista da narrativa, é representada com lábios exagerados, marcando o estereótipo da imagem do negro.

## ALGUNS ENCONTROS E DESENCONTROS

O PNBE, sem sombra de dúvidas, trouxe para as bibliotecas escolares da Educação Básica um número considerável de títulos de diferentes gêneros, inclusive o livro de imagem que, independente da etapa de ensino – leitores e não leitores – aproxima da leitura imagética e da estrutura narrativa, possibilitando um alargamento da constituição leitora, isto é, não lemos só as palavras.

No entanto, a representação de personagens negras nos livros infantis ainda não é uma recorrência e quando aparecem, nem sempre se efetivam de forma positiva. Os 12 títulos aqui analisados, mesmo que brevemente, trazem alguns pontos para reflexão: em nenhum dos títulos a representação das personagens negras ocorre

---

pela representação da escravização, tema ausente das narrativas imagéticas aqui analisadas, por outro lado, somente trazem o protagonismo negro.

Em *O almoço*, de Mário Vale, a personagem adulta compõe uma história insólita – a amizade entre um homem e um coelho, e embora tenha aspectos positivos no seu enredo, representa a personagem negra de forma estereotipada com lábios grandes e avermelhados. *Mar de sonhos*, de Dennis Dolan, é, sem sombra de dúvidas, o título que melhor representa as características negras da personagem, sem estereotipá-las. Um único título, *Quando os tam-tans fazem tum-tum*, de Ivan Zigg, traz elementos característicos da cultura africana, porém é trabalhado de modo a não haver identificação do leitor com esses elementos, já que oprimem outra personagem pela violação do que lhe marca, no caso o nariz de palhaço.

Pela síntese dos três títulos apresentados em que as personagens são protagonistas, constata-se que a prerrogativa de protagonismo não qualifica por si só a representação, como no título *Quando os tam-tans fazem tum-tum*, em que a estilização na caracterização da personagem mais confunde do que agrega um olhar positivo e realista aos elementos da cultura africana.

Para Bernardes (2018), a representação da criança negra, enquanto protagonista das narrativas, quando apresentada de forma positiva, desconstrói a imagem estereotipada e de forma preconceituosa histórica e culturalmente. Possibilita ao leitor reconhecer-se, e ainda mais, reconhecer o outro. Isso se dá especialmente quando a personagem é apresentada pela temática da narrativa, e não somente por suas características físicas.

O livro de imagem, enquanto narrativa encharcada de ficcionalidade, carrega consigo, como os outros gêneros literários, a possibilidade de apresentar ao leitor a reinvenção de mundo, um mundo vivido e um mundo sonhado, um mundo dado e um mundo a construir. Revestido da subjetividade da qual o pacto ficcional é portador, o livro de imagem pode confluir para práticas antirracistas na educação das relações étnico-raciais, e para isso precisaríamos de mais títulos como *Mar de sonhos*, de Dennis Dolan.

---

## Referências

- ABRAMOVICH, F. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.
- ARAUJO, D. C. *Literatura Infanto-Juvenil e Política Educacional: estratégias de racialização no Programa Nacional de Biblioteca da Escola (PNBE)*. 2015. 335 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. Disponível em: [www.ppge.ufpr.br/teses%20d2015/d2015\\_Debora%20Cristina%20de%20Araujo.pdf](http://www.ppge.ufpr.br/teses%20d2015/d2015_Debora%20Cristina%20de%20Araujo.pdf). Acesso em: 14.04.2017.
- ARAUJO, D. C. *Relações raciais, discurso e literatura infanto-juvenil*. 2010. 192 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: [www.ppge.ufpr.br/teses/M10\\_araujo.pdf](http://www.ppge.ufpr.br/teses/M10_araujo.pdf). Acesso em: 14. 04.2017.
- BELMIRO, C. Livro de Imagens. *In: CENTRO DE ALFABETIZAÇÃO, LEITURA E ESCRITA. Glossário Ceale: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores*. Belo Horizonte: UFMG, 2017. Disponível em: [ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/livro-de-imagens](http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/livro-de-imagens). Acesso em: ago. 2017.
- BERNARDES, T. M. *A literatura de temática da cultura Africana e Afro-Brasileira nos acervos do programa nacional biblioteca da escola (PNBE) para Educação Infantil*. 213 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2018.
- BRASIL. Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 23.12.1996.
- BRASIL. Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 10.01.2003.
- BRASIL. Lei n. 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 11.03.2008.
- BRASIL, Portaria Ministerial no. 584, de 28 de abril de 1997, que regulamenta a ins-

- 
- tituição do Programa Nacional Biblioteca da Escola. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 28.04.1997.
- DEBUS, E. *A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens*. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2017.
- FERNANDES, C. R. D. *Leitura, literatura infanto-juvenil e educação*. Londrina: EDUEL, 2007.
- FERREIRA, L. D. *A personagem do conto infanto-juvenil brasileiro contemporâneo: uma análise a partir do PNBE/2005*. 2008. 162 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade de Brasília. Brasília, DF, 2008.
- IACOCCA, M. *O encontro*. Curitiba: Positivo, 2008.
- JUNQUEIRA, S.; HADDAD, M. *O gato e a menina*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- JUNQUEIRA, S.; HADDAD, M. *O menino e o peixinho*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- LOPES, N. R. *Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) 2010: personagens negros como protagonistas e a construção da identidade étnico-racial*. 2012. 156 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, Campus Marília, São Paulo, 2012.
- NEVES, A. *Brinquedos*. São Paulo: Mundo Mirim, 2009.
- NOLAN, D. *Mar de sonhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- OLIVEIRA, V. C. S. *Educação das relações étnico-raciais e estratégias ideológicas no acervo do PNBE 2008 para educação infantil*. 2010. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, 2010. Disponível em: [www.ppge.ufpr.br/teses/M11\\_Verediane%20Cintia%20de%20Souza%20Oliveira.pdf](http://www.ppge.ufpr.br/teses/M11_Verediane%20Cintia%20de%20Souza%20Oliveira.pdf). Acesso em: 14.04.2017.
- PAIVA, A. (Org.). *Literatura fora da caixa: o PNBE na escola – distribuição, circulação e leitura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.
- PATERNÓ, S. *O mistério da Caixa Vermelha*. Belo Horizonte: Compor, 2008.
- RENNÓ, R. *O presente que veio do céu*. Belo Horizonte: Compor, 2007.
- RENNÓ, R. *Bem me quero bem me querem*. Belo Horizonte: Compor, 2009a.
- RENNÓ, R. *Viagem a vapor*. Belo Horizonte: Abacatte, 2009b.
- RENNÓ, R. *Voa Pipa, voa*. Belo Horizonte: Lê, 2011.
- RENNÓ, R. *Lá vem o homem do saco*. São Paulo: FTD, 2013.
- VALE, M. *O almoço*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1987.
- VENÂNCIO, A. C. L. *Literatura infanto-juvenil e diversidade*. Dissertação (Mestrado)

---

– Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: [www.ppge.ufpr.br/teses/M09\\_venancio2.pdf](http://www.ppge.ufpr.br/teses/M09_venancio2.pdf). Acesso em: 14 abr. 2017.

ZIGG, I. *Quando os tam-tans fazem tum-tum*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

### **Sobre as autoras**

Maria Laura P. Spengler é doutora em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina (2017). Pedagoga. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (2010). Vice-líder do Grupo de Pesquisa “LITERALISE: Grupo de pesquisa em literatura Infantil e juvenil e práticas de mediação literária”. Atualmente, é professora do curso de Pedagogia da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), compondo o grupo de pesquisadores do Laboratório de Educação e Infância – LABOREI.

Eliane Debus é doutora em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2001). Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (1996). Atualmente, é professora da Universidade Federal de Santa Catarina, atuando no Departamento de Metodologia de Ensino e no Programa de Pós-Graduação em Educação, bem como no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução junto à UFSC. É líder do “LITERALISE: Grupo de pesquisa em literatura Infantil e juvenil e práticas de mediação literária” (UFSC/CNPq).

---

# Imaginário e imagens da bruxa na literatura infantil: os irmãos Grimm e a literatura contemporânea

Telma Borges

Natália Silva Rocha

Neste trabalho apresentamos um estudo comparado entre um perfil de personagens consagradas da literatura infantil – as bruxas – levando em consideração o modo como foram configuradas pelo imaginário histórico-social, realizando um percurso que vai do século XII, quando emergem como uma concepção; sua introdução estigmatizada na cultura, passando pelos séculos XV, XVI e XVII, em que o cristianismo criou meios para combater bruxas e bruxarias, até seu declínio no século XVIII, quando voltam a fazer parte do imaginário de onde haviam surgido e vão povoar as páginas da literatura. Evidenciamos ainda como a imagem histórica e cristã produzida sobre as bruxas contribuiu para a produção de uma figuração delas que vai se fixar na literatura infantil de tradição europeia e se espalhar pelo mundo ocidental.

Em seguida, nos dedicamos a analisar 13 histórias do livro *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, comparando-os com cinco livros contemporâneos de literatura infantil, em que as bruxas são protagonistas, para evidenciar em que medida há, entre uma produção e outra permanências e transformações e as prováveis razões disso. Com base na imagem que a história e a literatura produziram, analisamos, na última parte do trabalho, algumas ilustrações dos livros contemporâneos, tendo por base o conceito de multimodalidade e de livro ilustrado, comparando-as com a imagem apreendida do imaginário social, histórico e cultural e sua aclimação nos textos do Grimm.

O estudo desse cronotopo tão recorrente na literatura ocidental nos permitiu inferir que, a despeito das transformações que a literatura contemporânea opera na tradição literária, as bruxas continuam sendo bruxas na forma, mas as práticas e os perfis psicológicos foram substancialmente alterados, levando-nos a supor que

---

o movimento feminista pode ter sido uma das causas dessas mudanças, alterando significativamente uma literatura que, para manter uma tradição, precisa continuamente rasurá-la.

## UM POUCO DE BRUXARIA...

A bruxaria europeia toma forma a partir dos séculos XII e XIII, até eclodir na caça às bruxas, a partir do século XV, cujas bases foram o pensamento greco-romano, o hebraico, o repúdio à feitiçaria e as tradições populares da Europa setentrional. A “[a] história da bruxaria é a investigação de um conceito e uma tentativa de entender as condições e interações sociais que encorajavam esses conceitos” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.), os quais subsidiaram o surgimento da tradição e da crença na bruxaria como constitutiva de um imaginário social, para além de sua materialização prática durante os séculos.

Historicamente, “[h]á três tipos de bruxas(os): o feiticeiro que pratica magia simples, o herege de quem se afirmou praticar o diabolismo e que foi perseguido durante a caça às bruxas e o neopagão.”<sup>100</sup> (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.). A feitiçaria é o elemento mais antigo, constitutivo da bruxaria europeia praticada em todo mundo; pode ser simples, relacionada à realização mecânica de uma ação, ou complexa, quando invoca a ajuda de espíritos. O contato de feiticeiras(os) com espíritos não era aceito pelas civilizações de tradição greco-romana e hebraica, que passaram a demonizar esse tipo de magia e a invocação de demônios pelas feiticeiras. Dessa forma,

[os] espíritos bons como anjos e santos não podiam ser compelidos, argumentaram os cristãos; a eles só é admissível suplicar [...] O feiticeiro subjugava e forçava os espíritos; portanto os espíritos assim invocados eram malignos [...] O feiticeiro torna-se servo dos demônios e um súdito de satã. Assim tinham sido inteiramente preparadas as bases para a transformação da feitiçaria em bruxaria. (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).

---

100 Neopagão ou neopaganismo é um termo utilizado para identificar uma grande variedade de movimentos religiosos modernos, particularmente aqueles influenciados pelas crenças pagãs pré-cristãs da Europa. A maior parte das religiões neopagãs são tentativas de reconstrução, ressurgimento ou adaptação de antigas religiões pagãs, principalmente as da antiguidade pré-cristã europeia. (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).



---

Em sua forma mais simples, a feitiçaria era uma ação mecânica; estava relacionada à invocação de espíritos diabólicos, fornecendo os pilares para uma tradição de bruxaria baseada na demonologia e na ação do pensamento cristão sobre a sociedade e as religiões pagãs. O cristianismo se expandia com a contínua e gradativa conversão de comunidades inteiras, de modo que as religiões pagãs e tudo o que delas originava era demonizado. Conforme Russell e Alexander, Santo Agostinho argumentava “[...] que a magia, a religião e a feitiçaria pagãs foram todas inventadas pelo diabo com o intuito de induzir a humanidade a afastar-se da verdade cristã” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).

Os primeiros relatos do encontro de bruxas, os “sabás”, eram terrivelmente detalhados. Neles, as bruxas cometiam heresias com símbolos cristãos, como a cruz e a Santa Ceia, sacrificavam crianças, faziam orgias, renunciavam à fé cristã e se ofereciam sexualmente ao Diabo. Esses relatos contribuíram para constituir a tradição da bruxaria diabólica, enraizando nas sociedades uma crença difundida pelas autoridades cristãs, que visava abolir as práticas heréticas e pagãs, manter a ordem e a autoridade religiosa. As tradições folclóricas da Europa, como os contos populares, reforçavam os símbolos que rodeavam a bruxa: “uma força necessariamente maléfica, mas tão alheia e remota ao mundo dos homens que constitui uma ameaça à ordem social, ética e até física do cosmo. [...] essa bruxa é uma presença hostil oriunda de um outro mundo.” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).

Acusações de heresia durante a Idade Média começaram a ser relacionadas com as práticas demoníacas, mas a maioria delas caracterizava o desejo de uma reforma da Igreja. Assim, as disputas religiosas que visavam tal reforma, como a Reforma Protestante, passaram a ser interpretadas como uma heresia à Igreja e todos aqueles que, de alguma forma, contestavam essa instituição religiosa em suas diversas práticas eram condenados. Conseqüentemente, os tribunais inquisitórios passaram a julgar crimes de duas naturezas:

Contra a fé, considerados os mais graves, como judaísmo, protestantismo, luteranismo, críticas aos dogmas; e os contra a moral e os costumes, como bigamia, sodomia, feitiçaria etc., sendo as penas destinadas aos crimes contra a fé muito mais severas dos que contra a moral e os costumes. E os julgamentos por heresia e feitiçaria eram caracterizados por um conjunto padronizado de perguntas, em que a ideia do vínculo entre a heresia, bruxaria e obscenidades se tornaram quase que indistinguíveis entre si (ANJOS, 2016, p. 213).

---

Nessa lógica, as bases para a formação da bruxaria europeia iam se consolidando em suas diversas esferas; os mecanismos teóricos, como leis e manuais que regulamentavam a prática e o julgamento das bruxas e hereges nesses tribunais começavam a fecundar o terreno para o início da caça às bruxas. A distinção entre heresia e bruxaria era algo invisível aos olhos dos inquisidores não sendo, portanto, permitida a existência daqueles que contestavam a igreja e o mecanismo social e moral de que se valia para exercer seu poder sobre fiéis e “infiéis”.

Quando teve início a caça às bruxas, as crenças mais importantes da bruxaria demoníaca relacionavam-se

(...) [a] cavalgadas noturnas, pacto com o diabo, repúdio formal ao cristianismo, a reuniões secretas noturnas, à profanação da eucaristia e do crucifixo, a orgia, ao infanticídio sacrificial e ao canibalismo. Cada um desses elementos foi incorporado à tradição da bruxaria por causa da heresia, ou substancialmente modificada por ela. (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).

Por volta do século XIII, todos os elementos que fecundaram o terreno para o início da perseguição às bruxas já estavam consolidados: a crença na bruxaria e a indistinção entre heresia e feitiçaria. Por volta de 1450, o medo das bruxas se converteu em uma obsessão febril dando início a caça às bruxas por mais de duzentos anos. Nesse período, tem início a circulação de folhetins que tratavam especificamente da bruxaria diabólica, com afirmativas de que “a bruxaria era uma conspiração sinistra contra a Igreja, concebida e promovida por Satanás em pessoa” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.). Havia, portanto, forte tendência de acusar de bruxaria quem não fosse adepto das práticas cristãs em voga.

Os manuais e tribunais inquisitórios deram visibilidade extraordinária aos casos de bruxaria, aumentando consideravelmente os registros de sua existência, principalmente na França, na Alemanha e nos Alpes (RUSSELL; ALEXANDER, 2019), pois confissões eram forçadamente retiradas de suspeitas(os), por meio de muitas práticas de tortura. As (Os) acusadas(os), além de confessarem seu envolvimento com bruxaria, tinham de acusar outras pessoas que juravam ter visto se envolvendo com esses rituais.

Com a publicação do *Malleus Maleficarum*, do padre inquisidor Henrich Kramer e de seu colega James Sprenger, em 1486, intensificaram-se ainda mais as perseguições aumentando, conseqüentemente, os casos de bruxaria. “Bem organizado, inflamado e desfrutando a anuência papal, [...] com o *Malleus Maleficarum* a teoria

---

sobre a bruxaria alcançou e suplantou a prática dos tribunais.” O manual, além de implantar essa prática, justificava porque a bruxaria era praticada predominantemente por mulheres, “alegando que elas são mais estúpidas, volúveis, levianas, mais frágeis e mais carnis que os homens.” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).

Esse manual foi responsável por tornar as mulheres as mais acusadas de envolvimento com bruxaria, “pois estava relacionado à tradição dualista e misógina profundamente arraigada ao cristianismo” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.). Mulheres viúvas e solteiras eram as mais suspeitas, pois não tinham apoio de uma família patriarcal, um pai e/ou um marido para protegê-las de possíveis acusações. As parteiras também eram frequentemente acusadas de bruxaria se causassem a morte da mãe, do bebê ou de ambos, sem explicação natural suficiente, e caso houvesse muitas mortes de crianças numa dada região. Com altas taxas de mortalidade infantil nesse ambiente, essas mulheres tornavam-se alvos fáceis.

A associação da bruxa à mulher estava, portanto, construída sob pilares de antigas tradições literárias clássicas, da religião hebraica e do dualismo (corpo/mal *vs* espírito/bem) que consolidou por vários séculos a distorção da imagem da bruxa, pois,

[n]as antigas religiões, a bruxa era a manifestação de um ser espiritual, uma deusa, ou, pelo menos, um demônio. Agora, na Europa cristã, a imagem da bruxa deve ser entendida, portanto, não apenas como feiticeira, mas como encarnação da megera; como uma pessoa totalmente perversa, depravada, sob o domínio e o comando de Satã. (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).

A perseguição às bruxas, por cristãos de todos os credos, aumentou consideravelmente no século XVI, quando os conflitos religiosos, os movimentos populares e as guerras provocadas pelas reformas exacerbaram as tensões sociais que deram origem à bruxaria. Com essa tensão que assolava a população e o medo das bruxas, a caça a elas atingiu seu ápice entre 1550 e 1650, que teve como causa mais importante guerras religiosas entre católicos e protestantes. A perseguição se tornava mais violenta em áreas onde havia fortes tensões sociais, calamidades, desastres naturais ou epidemiológicos, além de fortes tradições de julgamento de heresia.

Em meados do XVII, a caça às bruxas começa a declinar nos espaços urbanos, mesmo suas práticas sendo defendidas por alguns conservadores, intelectuais e religiosos, mas ainda ocorre com frequência no campo, vindo a cessar em meados do século XVIII (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.). Emerge daí uma cosmovisão mais racional do mundo, que defendia a existência de leis universais e mecânicas

---

da natureza, tornando ilógica a intervenção de demônios. Assim, gradativamente, bruxas e bruxarias passam a ser objeto de superstição ou a compor o “reino da fantasia, donde tinham brotado” (RUSSELL; ALEXANDER, 2019, n.p.).

Coincidindo com o surgimento de uma literatura direcionada a crianças, aparecem as primeiras representações das bruxas na literatura infantil, principalmente nos contos tradicionais europeus, onde, obviamente, vicejaram as mais diferentes teorias sobre seu aparecimento e posteriores práticas sociorreligiosas na batalha por seu desaparecimento. A imagem dessas bruxas não possuía ainda o estereótipo que se tornou tradição e chegou até nossos dias, como pele envelhecida, nariz grande e pontudo, queixo proeminente, verruga no rosto, cabelos desgrenhados; enfim, uma aparência horrenda. Pensando historicamente, a grande maioria das mulheres acusadas de bruxaria era velha e vivia isolada. A associação com poderes mágicos, como voos noturnos, e a invocação de espíritos pelas bruxas consolidaram o imaginário social, vindo a ganhar expressão no mundo fantástico e literário.

Na literatura infantil, a bruxa é descrita como uma senhora feia, corcunda, acompanhada por corvos, sapos, corujas, além viver às voltas de um caldeirão em contínua ebulição, ter uma varinha mágica e usar uma vassoura para se transportar pelos ares, quase sempre à meia-noite, hora de transição, propícia a concepções e planos diversos, que se consagrou na tradição literária como favorável ao deslocamento de seres indesejáveis e fantasmagóricos porque corresponde, no outro extremo, ao estado de repouso absoluto na beatitude. Essa caracterização da bruxa tinha como objetivo educar crianças e jovens a partir de uma visão dicotômica, povoando o imaginário infantil com a noção do bem e do mal.

Os relatos orais reforçavam o perfil diabólico e aterrorizante dessas personagens predominantemente mulheres. Além disso, tinham sempre uma morte trágica, com o objetivo evidente de ensinar às crianças regras de obediência e de subserviência, principalmente as meninas, que terminariam como as bruxas caso não mantivessem um comportamento submisso, conforme a composição social vigente.

Esse painel inicial nos ajuda a compreender de que maneira se produz um imaginário sobre as bruxas e sua contribuição na composição dessas personagens que povoaram a literatura infantil, seja nos textos verbais, seja nos visuais.

---

## CONTOS MARAVILHOSOS INFANTIS E DOMÉSTICOS DOS IRMÃOS GRIMM

O conceito de “conto maravilhoso” caracteriza-se pelo fato de personagens, lugares e tempo serem indeterminados, permanecendo fluidos e constantes em sua originalidade, podendo ser recontados ou reescritos sem perder sua essência, conforme argumenta Nádia Battela Gotlib (2006). Os *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812-1815), recolhidos por Jacob e Wilhelm Grimm, tinham como objetivo resgatar as diversas histórias de origem popular criando uma coletânea de livros que englobavam esses relatos. Conforme Cambeiro e Moura (2013), os irmãos preocupavam-se em fazer a transcrição dos contos de maneira que fossem o mais fiel possível ao contexto de onde emergiram, construindo um discurso literário marcado exclusivamente pela oralidade. Dessa maneira, a presença da personagem bruxa na literatura infantil ganhou destaque com os contos da tradição oral. Associou-se à mulher a descrição de uma personagem velha, arrepiadora, com roupas escuras, feição espantosa, isolada do meio social, acompanhada por corujas, corvos e gatos, provocando no público infantil medo e hostilidade, com o objetivo de amedrontar e de garantir que as crianças fossem educadas, civilizadas e obedientes a seus responsáveis.

Ao fazer uma análise descritiva das personagens bruxas, tentando capturar nas palavras a imagem dessas personagens, elaboramos o Quadro 1, que abrange treze histórias do livro *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. São eles: “Irmãozinho e irmãzinha”; “João e Maria”; “Os seis cisnes”; “Pássaro achado”; “O amado rolando”; “Jorinda e Joringel”; “A ninfa das águas”; “A luz azul”; “A velha na floresta”; “O soldado e o carpinteiro”; “Os seis criados”; “A noiva preta e a noiva branca” e “O cordeirinho e o peixinho”. A partir dessa seleção, separamos as informações de acordo com o que é mais característico das personagens bruxas: a aparência física, a composição psicológica, além de seus finais nas histórias.

Quadro 1: Contos com personagens bruxas seleccionadas de  
*Contos Maravilhosos Infantis e domésticos (1812-1815).*

CONTOS	VILÃ	CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	FINAL DA VILÃ
“Irmãozinho e irmãzinha”	Madrasta bruxa	Não descritas	Maldosa, invejosa, maquiavélica	Morte na fogueira
“João e Maria”	Bruxa	Velhinha bem franzina	Pratica canibalismo	Morreu queimada no forno
“Os seis cisnes”	Bruxa	Não Descritas	Esperta, maldosa	Não descrito
“Pássaro achado”	Cozinheira bruxa	Não Descritas	Perversa, desesperada	Morreu afogada
“O amado rolando”	Madrasta bruxa	Não Descritas	Invejosa, perversa, violenta, vingativa	Morreu compelida a dançar sem parar entre os espinhos
“Jorinda e Joringel”	Bruxa	Velha	Poderosa, Má. Utilizava feitiços para transformar donzelas em pássaros.	Não descrito
“A ninfa das águas”	Ninfa	Não Descritas	Exploradora	Não morreu, voltou para o poço
“A luz azul”	Bruxa	“Velha bruxa”	Aproveitadora, vingativa	Morta por uma criatura mágica
“A velha na floresta”	Bruxa	Velha	Esperta	Não descrito
“O soldado e o carpinteiro”	Bruxa	“Velha senhora”	Rancorosa, ressentida, enganadora, falsa	Morta pelo soldado, pelo carpinteiro e pelo príncipe
“Os seis criados”	Rainha feiticeira	“Velha rainha”	Inclemente, pesarosa, teimosa	Não descrito
“A noiva preta e a noiva branca”	Madrasta/Enteada	Madrasta velha	Invejosa, perversa e vingativa	Foi colocada dentro de um barril forrado de pontas de pregos e foi arrastada por um cavalo de uma ponta a outra da cidade.
“O cordeirinho e o peixinho”	Madrasta feiticeira	Não descritas	Maldosa, perversa	Não descrito

Fonte: Dados da pesquisa, compilados a partir das narrativas seleccionadas, 2019.

---

As personagens bruxas nos contos dos irmãos Grimm, em sua maioria, são mulheres velhas, que possuem alguma vulnerabilidade, seja ela social, econômica ou afetiva. No Quadro 1, no item “Características físicas”, é evidente que nem todas as personagens apresentam a faceta que foi associada às bruxas, como o nariz pontudo, corcunda, de cabelos brancos, com verruga no queixo e viverem escondidas nas florestas, mas todas eram mulheres e estavam envolvidas diretamente com bruxaria.

Em relação ao tipo da vilã, muitas eram madrastas. Lívia Maria de Oliveira argumenta que

[a] viuvez era uma situação comum no século XVII e representava cerca de 10% da população europeia, entre os séculos XVI e XVII. Essas mulheres viúvas eram consideradas bruxas, visto que a ausência de um marido e a impossibilidade de sua domesticação inclinavam-nas às tentações do demônio. Eram mulheres mais velhas, consideradas experientes e perversas, além de megeras e perigosas. Assim, a idade e a condição de viúva tornavam a mulher um símbolo de destruição. (OLIVEIRA, 2015, p. 2).

Essas mulheres são, comumente, associadas às feiticeiras, pois viam enteados(as) como rivais no amor do cônjuge e de seus possíveis filhos; portanto, buscavam, através de feitiços, fazer-lhes o mal. Já a figura da mãe tinha quase ou nenhum destaque, senão no início das histórias. Isso ocorria porque

[o] desaparecimento das mães originais nos contos era para evitar a subversão da figura materna. Os Grimm não toleravam que uma presença materna fosse equívoca ou perigosa, e preferiam bani-la completamente. Para eles, a mãe precisava desaparecer para que o ideal sobrevivesse e permitisse que o símbolo da mãe continuasse intacto, representando o eterno feminino, terra natal, o cuidado, aconchego familiar. (OLIVEIRA, *apud* WARNER, 1999, p. 244).

Com a ausência da mãe, enquanto símbolo que representava o lar, o zelo e o sentimento maternal, a madrasta aparece como uma antagonista dela. Além de ser mãe dos filhos que terá com o novo marido, essa mulher se torna madrasta dos filhos de um casamento anterior, razão pela qual, enquanto mãe, sua imagem permanece inalterada, sempre procurando o bem para os filhos. Porém, enquanto madrasta, é acometida pela perversidade e se mostra obsessiva, raivosa e vingativa com enteados(as).

---

Em “Irmãozinho e Irmãzinha”, a madrasta enfureceu-se ao descobrir a sorte da enteada, que se tornou rainha, após fugirem – ela e o irmão – de casa, onde eram maltratados. Tomada de inveja, utilizou-se de um feitiço e, passando-se por rainha, matou a enteada na banheira e colocou sua filha legítima para ocupar o trono vago.

No conto “O Amado Rolando”, a madrasta, com ciúmes e inveja da enteada, e por considerá-la mais bonita do que sua própria filha, planejou matá-la à noite, quando trocasse de cama com sua filha; porém a madrasta foi enganada e acabou por decepar a cabeça da própria filha. Furiosa, através de um feitiço, começou a perseguir a enteada e a fazer de tudo para matá-la.

Em “A noiva preta e a noiva branca”, a madrasta e sua filha, ao perceberam que tinham se tornado feias como a noite e como o pecado, após serem mal-educadas com Deus, e vendo a enteada e meia-irmã se tornar linda como o sol, ficaram furiosas. Certo dia, foram junto com a enteada ao castelo onde ela iria casar-se com um rei que ficara maravilhado com sua beleza. A madrasta, tomada de inveja da enteada, recorre à bruxaria e enfeitiça o cocheiro, que pede a moça para olhar para fora da carruagem. Quando ela olha pela janela, a madrasta e sua filha a empurram para fora do veículo, e a enteada cai no lago, abaixo da ponte por onde passavam. Chegando ao castelo, enfeitiçaram o rei que, acreditando estar pedindo em casamento a mão da enteada, pediu a mão da filha preta como o pecado da madrasta.

No conto “O cordeirinho e o peixinho”, a madrasta, que era a rainha do castelo, causava muito mal aos enteados. Certo dia, vendo-os felizes, se aborreceu e os enfeitiçou, transformando a irmã num cordeiro e o irmão em um peixe. Um dia, após ser visitada no castelo pela nobreza, viu a oportunidade de livrar-se dos enteados, e assim mandou servir de jantar o cordeiro que, na verdade, era a enteada que ela havia enfeitiçado.

Nos contos “A velha na floresta”, e “João e Maria”, as bruxas são excluídas do meio social, vivem em florestas isoladas, são velhas, corcundas, feias e se valem da bruxaria como forma de iludir suas vítimas, como no caso de “João e Maria”, em que a bruxa se utiliza de uma casa de doces para atrair suas vítimas e comê-las. Segundo (MERÊNCIO, 2009), o canibalismo está associado à prática de bruxaria e o símbolo da caveira vinculado às bruxas. Devido ao contato dos europeus com tribos que praticavam antropofagia na África e no Novo Mundo, durante os séculos XVI e XVII, passaram a relacionar a ingestão de carne humana a um símbolo para o não civilizado.

Já o “final da vilã” é exemplificado através da discussão de Tânia Navarro Swain



---

(1993), para quem o fim de algumas das personagens bruxas, seja pela morte na fogueira ou comida por animais da floresta, “era uma prática derivada da inquisição praticada pela igreja, que também colaborou no processo de construção do que as bruxas representavam na sociedade. Na literatura, além de espelhar essas representações, para Livia Maria de Oliveira, a bruxa, sendo uma mulher de poder e palavra, precisa ter seu discurso ofuscado, já que é inaceitável, numa sociedade patriarcal, que uma mulher tenha voz. Ainda segundo a autora, a mulher é associada à figura da bruxa porque ela sabe o quer e o faz com atitude dominante em uma sociedade masculina (OLIVEIRA, 2015). No campo literário, a bruxa sempre é uma mulher decidida e independente, e não mede esforços para conseguir o que quer. Justamente por essa atitude, ela recebe essa caracterização, pois as moças boas e comportadas, ao contrário das bruxas, geralmente são mulheres que estão à espera de uma ação masculina para salvá-las.

Nesse sentido, há um discurso histórico construído com base em concepções individuais e coletivas, que resultou na representação social da mulher como bruxa em um contexto social específico, mas que se disseminou pelos séculos e pela literatura; a bruxa como uma personagem maquiavélica, que sempre tem finais cruéis nas histórias, serve de lição para manter o comportamento submisso das mulheres, além causar medo no público infantil, constituindo-se, reiteramos, em uma forma de educá-lo.

## **AS BRUXAS NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA**

Com avanços sócio-histórico-culturais, as mulheres assumem papéis mais ativos na sociedade, refletindo nas produções artístico-culturais. A literatura infantil não passa despercebida a essas mudanças, as quais podem ser vistas em produções mais recentes, com o claro objetivo de desconstruir a ideia da bruxa má, para a elaboração de personagens mais humanas, não dicotômicas. Os movimentos feministas, de longa data, com um discurso contra hegemônico, têm procurado desconstruir visões estigmatizadas das mulheres ao longo da história e, certamente, investiram contra essa percepção misógina que deu vulto à imagem da bruxa má.

A literatura, portanto, enquanto tecnologia que é, se posiciona numa perspectiva

---

desconstrucionista em relação aos estigmas que recaíram, por séculos, sobre essa personagem, principalmente por estar associada à mulher. Numa vertente mais humanista, Patrícia Santana afirma que “[a] bruxa significa a sabedoria da maturidade e a velhice da mulher que não se tornou escrava do espelho, dos outros [...] criar uma bruxa bondosa e com sentimentos humanos é como reivindicar essa problemática em torno da figura feminina.” (SANTANA, 2011, p. 167).

Elaborar personagens bruxas, mais afeitas à condição humana, nos faz pensar na história das mulheres na literatura que vem, séculos a fio, sendo escrita por homens, associando-as a essa personagem-tipo. Essa remodelação da tradição desloca o cronotopo da bruxa má, categoria fusional que relaciona tempo e espaço, atribuindo-lhe novos sentidos. A composição de personagens mais recentes das histórias infantis, portanto, evidencia as bruxas não só como figuras horríveis e espantosas, mas também humanizadas, que usam de seus poderes para ajudar aqueles que necessitam. Dessa maneira, a transição da personagem má para uma personagem por vezes sábia, com sentimentos e ações mais humanas, contribui para criar uma nova imagem da bruxa na literatura infantil.

As personagens dos livros abaixo, por oposição às dos irmãos Grimm, são crianças e esse é um fator muito importante para pensar no cronotopo de bruxa má. Essas histórias têm como público alvo as crianças e as bruxinhas vivem situações cotidianas divertidas, permitindo que o público infantil reconheça nelas atitudes que lhe são comuns. O Quadro 2, abaixo, seguindo a estrutura do quadro 1, é resultado de uma análise descritiva das personagens bruxas dos livros *A bruxinha e o dragão* (2013), *Trudi e Kiki* (2010), *Josefina, a bruxinha atrapalhada* (1997), *A bruxinha curiosa* (1992) e *A bruxinha que era boa* (1983), caracterizando-as em seus aspectos físicos, psicológicos e apresentando o final de cada uma.

Quadro 2: Descrição das personagens bruxas dos livros contemporâneos

LIVROS	PERSONAGENS PRINCIPAIS	CARACTERÍSTICAS FÍSICAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	FINAL DAS PERSONAGENS
<i>A bruxinha e o dragão</i> (2013)	Bruxinha e seu pai feiticeiro	Baixinha, cabelos curtos, nariz pontudo, usava chapéu, roupas escuras e tinha um dragão.	Corajosa, esperta e amável	A bruxinha se torna um dragão e voa livre.
<i>Trudi e Kiki</i> (2010)	Trudi (bruxa) Kiki (não bruxa)	Mesma altura, ruivas, com corte Chanel. Trudi usava chapéu e roupas escuras.	Trudi (gulosa, distraída) Kiki (fashion, teimosa)	Depois da confusão, as filhas foram destrocadas, voltaram para casa e tornaram-se amigas.
<i>Josefina, a bruxinha atrapalhada</i> (1997)	Josefina bruxinha	Baixinha, loira; usava chapéu e uma vassoura.	Distraída, bondosa e com senso de justiça	Depois de salvar a floresta, voltou para casa com seus amigos.
<i>A bruxinha curiosa</i> (1992)	Nita bruxinha	Nariz pontudo, cabelos loiros, baixinha. Usava chapéu, uma vassoura e tinha um gato preto.	Curiosa, desastrada e divertida	Com a ajuda da bruxa consertadora, conserta sua vassoura e volta a voar pela cidade.
<i>A bruxinha que era boa</i> (1983)	Ângela bruxinha	Nariz pontudo, alta e gordinha. Usava chapéu, uma vassoura e roupas escuras.	Bondosa, amável e distraída	Depois de trancar toda a maldade das bruxas na torre do piche, devolveu a floresta para as fadas e os animais.

Fonte: Dados da pesquisa, compilados a partir dos livros selecionados, 2019.

Em relação aos livros, percebemos no Quadro 2 que são bem típicas as descrições físicas das personagens bruxas. A grande maioria possui narizes pontudos, usam vestimentas escuras, têm um gato preto ou colorido, ou um dragão como animais de estimação, além da vassoura e o chapéu como elementos indispensáveis a todas.

Em *Trudi e Kiki* há um fator muito interessante, que é a relação de amizade entre a bruxinha Trudi e a menina Kiki, apesar de serem de povoados diferentes e de Kiki não ser uma bruxa:

Elas tinham gostos e desgostos parecidos. Gostavam de pintar as unhas com cores chocantes, adoravam brincar de mímica com o pai, amavam ouvir a mãe contar histórias. Detestavam ter que apagar a luz na hora de dormir e odiavam roupa que pinicava. As duas tinham a

---

mesma idade e a mesma altura. Ambas eram ruivas e usavam o mesmo corte de cabelo: Chanel (FURNARI, 2010, p. 5).

A descrição dos gostos e desgostos das meninas faz-nos pensar na humanidade da bruxa, que foi perdida nas histórias dos irmãos Grimm. Soma-se a isso o fato de elas buscarem cada vez mais usar seus poderes para o bem. A bruxinha Josefina, em *Josefina, a bruxinha atrapalhada*, Ângela, em *A bruxa que era boa*, e Nita, em *A bruxinha curiosa* são distraídas, dóceis e atrapalhadas. A bruxa Josefina, cansada de ver o gênio do bosque atrapalhando a vida de seus amigos, procurou no velho livro de receitas mágicas um feitiço para dar uma lição no oponente. E assim, meio embananada, pronuncia as palavras mágicas que aprendeu e consegue expulsar o gênio do bosque da floresta.

A bruxinha Nita era muito curiosa; adorava voar pela cidade à noite e descobrir coisas novas. Um dia, ao encontrar uma casa com luzes acesas tarde da noite, intrometida, decide olhar. Ela chegou tão perto da janela da casa, que acabou se desequilibrando e caindo lá dentro e quebrando sua vassoura. Ao procurar por alguém que a ajudasse, Nita descobriu que lá moravam várias bruxas e cada uma tinha uma especialidade: havia a bruxa musical, a cozinheira, a adormecida e a bruxa consertadora que, gentilmente, conserta a vassoura quebrada e Nita, feliz da vida, volta a voar pela cidade.

Em *A bruxinha que era boa*, além de a bruxinha Ângela usar seus poderes para o bem, o estereótipo de bruxa má é desconstruído quando apresenta na história a Escola de Aprendizado de Bruxarias, que aplicava uma punição às alunas que não passavam no teste para se tornarem bruxas más. No decorrer da história, Ângela se esforça para ser aprovada, se metendo em altas confusões pela floresta. As bruxas reprovadas eram condenadas a passar o resto da vida na Torre do Piche. Ângela, que não era boa em ser má, sempre fazia o bem aos humanos e a outras criaturas da floresta. Quando reprovada e condenada a ficar para sempre na Torre do Piche, aqueles a quem ela havia ajudado recompensaram-na colaborando na sua fuga dali. Assim, ela tranca toda a maldade das bruxas na Torre do Piche e devolve a floresta aos humanos e aos animais.

De modo geral, as histórias mostram como as bruxas são inteligentes, boas, divertidas, vivem e fazem coisas cotidianas, possuem sentimentos e buscam ajudar seus amigos. Diferente das bruxas dos Grimm, nesses livros, as personagens se destacam no papel de heroínas, como as bruxinhas Ângela e Josefina. Na história

---

da bruxinha Nita, o autor atribui às bruxas especialidades diferentes daquelas que são esperadas para mulheres como limpar, cozinhar e cuidar dos filhos. Assim, as bruxas são mulheres independentes, que podem fazer o que quiseram; elas podem ser musicistas, consertadoras, chefes de cozinha e também dorminhocas.

## O QUE DIZEM AS IMAGENS

Passemos agora a uma apreciação de imagens das bruxas presentes nos livros contemporâneos, já que a edição dos irmãos Grimm com a qual trabalhamos não traz ilustrações para os 13 contos selecionados. É possível, porém, depreender imagens sobre essas personagens, que emergem não só dos textos verbais, mas do encontro deles com o que já está constituído em nosso imaginário, consolidado ao longo de séculos por uma história que consagrou a bruxa como uma mulher má, velha, andrajosa, malcheirosa, acompanhada de seres exóticos e com hábitos noturnos. Certamente muito se deve ao movimento feminista a desconstrução dessa imagem estigmatizada, que não passou incólume à produção literária para crianças, lócus privilegiado de existência dessas personagens. (SWAIN, n.d., n.p.).

Faremos a leitura de cinco ilustrações dos livros selecionados, para contraponto com as histórias dos Grimm, tomando como ferramenta teórica o conceito de multimodalidade. Rojane Roxo (2014, n.p.) diz que a multimodalidade é uma multiplicidade de semioses ou modos de significar que recorrem a “possibilidades hipertextuais, multimidiáticas e hipermidiáticas” exigindo, no ato de leitura, que o texto seja posto em “relação com um conjunto de signos de outras modalidades de linguagem (...) que o cercam, ou intercalam, ou impregnam.” Brian Street (2014, n.p.), por sua vez, diz que “[e]ssa diversidade de modos de comunicação foi incorporada tanto pelos meios de comunicação mais tradicionais, como livros e jornais, quanto pelos mais modernos, como computadores, celulares, televisão, entre outros”. Nosso foco será, portanto, o livro, meio de comunicação mais tradicional, no qual há muitas formas de aplicar a multimodalidade.

Convém ainda esclarecer que tais livros se encaixam nas categorias livro ilustrado e livro verbovisual. Para Luís Camargo (2014, n.p.), temos o primeiro quando a história é predominantemente narrada pelo texto, servindo as ilustrações para pontuá-lo; temos o segundo quando a história é narrada pelo texto e pelas ilustra-

---

ções, uma espécie de texto híbrido, que acolhe duas linguagens de forma complementar. Somemos a essas considerações as reflexões de Celia Abicalil Belmiro sobre o livro de imagens, naquilo que nos interessa: os códigos imagéticos. Para a autora, esses códigos “(como as cores, o traço, o volume, a posição dos objetos na página, entre outros) dão destaque à narrativa (...)”. Essa imagem não é usada como “uma referência da existência dos objetos, mas semanticamente enriquecida para dar às condições de leitura um tempo de reflexão, um espaço de maturação de sentidos.” (BELMIRO, 2014, n.p.). Feitas essas breves considerações, passemos à análise das ilustrações de *A bruxinha e o dragão* (2013); *Trudi e Kiki* (2010); *O gênio do bosque* (1997); *A bruxinha curiosa* (1992) e *A bruxinha que era boa* (1983).

Figura 1: Ilustração do livro *A bruxinha e o dragão*



Fonte: *A bruxinha e o dragão*, 2013, p. 50.

Em *A bruxinha e o dragão* temos a batalha de um pai para atender aos caprichos da filha, que deseja um animal de estimação. Como nada a agradasse, ele acaba por se transformar num dragão que se torna o grande companheiro da criança. A ilustração acima, de página inteira, apresenta a bruxa, provavelmente já adolescente, trajando uma túnica preto-azulada bordada com uma lua e estrelas em tom azul claro; uma fenda na frente deixa à mostra um detalhe, talvez do vestido vermelho, este estampado com estrelas amarelas. Os cabelos são longos, ruivos e adornados na cabeça por um chapéu em formato de cone, com abas largas, no mesmo tom e com detalhes do vestido; decora esse chapéu uma faixa verde. O rosto traz um sor-

riso largo, nariz grande e afilado. O traje escuro e o nariz mantêm conexão direta com a ideia de bruxa que se consagrou no nosso imaginário. Porém, os detalhes que enfeitam a túnica, o vestido e o chapéu iluminam as peças quebrando com essa concepção de que a cor preta, como símbolo de algo sombrio, remete ao mundo misterioso das bruxas. Há também a possibilidade de se ler essas estrelas e luas como ícones próprios da noite, hora privilegiada pelas bruxas para realizarem suas práticas misteriosas, conforme diz a tradição.

Figura 2: Ilustração do livro *Trudi e Kiki*



Fonte: *Trudi e Kiki*, 2010, p. 26.

A ilustração destacada de *Trudi e Kiki* refere-se ao momento no qual as meninas são trocadas durante a confusão da festa de Halloween, onde as fantasias, por excelência, são de bruxas. O modo como a ilustração se organiza no espaço da página lembra o processo comum das revistas em quadrinhos, em que cada quadro ou um conjunto de quadros corresponde a uma cena. Nesse caso há quatro quadros

---

agrupados de dois em dois, dentro dos quais há balões para a fala de cada uma. O traço com que os balões delimitam a fala das personagens revela o espanto da mãe e o medo da bruxinha. No balão correspondente à fala da mãe há uma língua distinta daquela que aparece no balão de Trudi. Uma fala buruxês e a outra biribês. A despeito de essas línguas literariamente inventadas poderem ser, em certa medida decifradas, elas funcionam mais como um recurso multimodal, de composição da imagem, pois logo abaixo há a tradução para o português. Na conjugação do texto verbal com o visual, o efeito que se observa é o de que o verbal, com um grafismo peculiar a cada situação, está a serviço da ilustração, compondo-a. Quando ocorre a leitura do diálogo travado entre elas, o leitor já produziu algum sentido porque, semanticamente, as imagens da mãe espantada e a da bruxinha chorando produzem alguma significação, cooperando para que os efeitos de sentido se manifestem. O texto verbal, portanto, quando lido, reafirma os sentidos do texto verbovisual que lhe antecede, com a diferença de que os textos nos balões têm uma carga dramática produzida pelos recursos ali empregados, que não se manifestam no texto escrito. O não entendimento de que línguas são aquelas, por parte do leitor, expressa o drama do não reconhecimento da mãe pela filha e da filha pela mãe. A hipótese de que a criança está inchada e que fala entranho porque foi picada por abelha é expressiva da proximidade existente entre bruxas e não-bruxas. O corpo é alterado a partir do contato com um ente externo, provocando alergia; se ela tomar o antialérgico os efeitos desaparecerão e o corpo da menina, na perspectiva materna, voltará à sua forma original. Em diálogo com o que discutimos acima, podemos dizer que, em *Trudi e Kiki*, há um ideal de bruxa aproveitado pela tradição porque comem coisas estranhas: o prato favorito da bruxinha é lagartixa; ela e a mãe voam num cabo de vassoura, usam roupas específicas que, no mundo dos humanos, são fantasias. Então, para a mãe que indaga a filha sobre sua possível doença, a capa preta com gorro não é uma vestimenta do cotidiano, mas uma indumentária que foi usada para aquela ocasião específica do Halloween. É importante também frisar o medo como uma característica comum a crianças em situações adversas, como é o caso de Trudi, humanizando-a.



Figura 3: Ilustração do livro *Josefina, a bruxinha atrapalhada*



Fonte: *Josefina, a bruxinha atrapalhada*, 1997, p. 3.

*O gênio do bosque* é uma historinha da coleção *Josefina, a bruxinha atrapalhada*. Na cena acima temos uma bruxa em pleno voo sobre uma floresta densa, com uma casa na clareira. A composição visual da personagem é constituída de cores frias e quentes em que o azul-violeta da blusa e do sapato está em posição de complementaridade com o amarelo do cabelo e da vassoura; o verde do paletó complementa o vermelho do short, do detalhe do sapato e do chapéu de aba curta, em formato de cone, com estrelas num tom de vermelho mais escuro. Contudo, ao invés de apontar para o alto, esse chapéu tem um caimento para trás fazendo lembrar um gorro, com uma fita azul e verde a adorná-lo. Sob as sobrancelhas arqueadas, os olhos com expressão de espanto e curiosidade, decorados por um par de óculos sem aro, estão com a atenção voltada para baixo, em direção à casa da tia. A boca acompanha o movimento da face. O corpo, de modo geral, guarda certa lembrança com o de uma criança bem pequena: rosto redondo e pernas roliças. Atrás de si, a personagem tem seu amigo fiel, um morcego, também espantado. Diferente das personagens vistas até agora, Josefina se veste como criança; é uma criança e sobrevoa os ares durante o dia; seu oponente é o traquina Gênio do bosque, que arma várias emboscadas para as personagens a quem ela socorre e para a protagonista também.

Figura 4: Ilustração do livro *A bruxinha curiosa*



Fonte: *A bruxinha curiosa*, 2009, p. 12-13.

A ilustração destacada, de *A bruxinha curiosa*, foi produzida em página dupla e corresponde ao momento no qual ela se encontra com a bruxa musicista. O tom de cor predominante é o pastel que, na paleta de cores, tem alto valor, baixa saturação e traduz calma. Na página da esquerda o leitor vê a bruxinha descendo a escada, com sua vassoura quebrada, onde há um gato à espreita de um rato; ela está vestida de preto com blusa e calça listradas de branco e laranja, uma bota de salto. Na cabeça um chapéu preto em formato de cone, cabelos ruivos, expressão facial sorridente e nariz pontiagudo. O ambiente é composto de uma cadeira, uma poltrona onde estão um clarinete, na cabeceira, e um gato dividindo o acento com uma maçã mordida. Do teto pende uma planta, ao lado da qual há uma pilastra de madeira a sustentar o teto, na qual um gato parece descansar. Na extrema direita da página, o leitor pode ver um pedaço do sofá estampado com notas musicais, de onde também pode ver parte do corpo da bruxa. Na página da direita há dois portarretratos dando continuidade àqueles vistos na página da esquerda. Eles funcionam como uma espécie de árvore genealógica da bruxa musicista; são bruxas também, com exceção do primeiro, de uma meia lua com nariz proeminente; há uma diferença marcante entre elas: usam chapéus com modelos distintos. A bruxa, em cima do sofá, está vestida com uma túnica preta, mesclada sutilmente de branco, com a barra branca picotada em V e calça meias. Na mão ela segura uma tuba antiga; o rosto, meio sorridente, voltado para trás, indica o momento em que se surpreende com a chegada inesperada da bruxinha Nita. À frente da moradora da casa há um

pedestal com uma partitura; à direita, num piso um pouco mais elevado, há um piano, em cima do qual vemos uma baqueta para reger, uma corneta e uma partitura. No banco defronte ao piano, um gato parece fazer a cesta. Do teto pende um lustre com quatro velas sustentando um triângulo onde pousa um corvo, ave que é considerada pela tradição literária como sinal de mau agouro. Esse conjunto de informações favorece a percepção de dois mundos misturados: o da bruxa – gatos, corvos, indumentária, forma física; e o mundo da artista, repleto de instrumentos musicais. Há aqui, portanto, a desconstrução de que as mulheres ou as bruxas são seres destinados a um padrão de comportamento singular e limitado; elas podem ser o que quiserem e o que puderem ser.

Figura 5: Ilustração do livro *A bruxinha que era boa*



Fonte: *A bruxinha que era boa*, 1983, p. 10.

Na peça *A bruxinha que era boa*, a noite deu lugar ao dia. Numa torre inclinada está presa a bruxinha que não passou no teste de praticar maldades. Correndo na direção contrária à torre, vemos Fredegunda, que foi convencida por Ângela a lhe buscar água, que era um ardil para permitir a aproximação de Pedrinho, amigo que viria para salvá-la. O traje delas é preto; os chapéus em forma de cone, e pretos também, se assemelham à vestimenta da personagem dos livros anteriores, exceção seja feita a Josefina, confirmando uma espécie de convenção consagrada do que deve ser o traje de uma bruxa. Os cabelos são loiros e os narizes proeminentes. A vassoura, que faz parte dessa composição, está, entretanto, sendo pilotada pelo garoto cujo

---

tom de pele, cabelo e nariz se assemelham aos das bruxinhas que compõem a cena. Ele, porém, não é um bruxo. Apesar de, do ponto de vista visual, permanecer essa composição tradicional, a relação de amizade entre a bruxinha e o menino, a troca de posição – ele está na vassoura e ela aprisionada na torre –, contribui para a desconstrução desse perfil de que as bruxas são más e que aprisionam crianças. Essa imagem demonstra uma ruptura na visão dicotômica de mundo, em que mal e bem ocupam posições distintas. Claro que na relação entre Fredegunda e Ângela está evidente uma polarização entre o bem e o mal, mas o argumento de Ângela de que estava com sede e de que não poderia morrer, pois provocaria a ira do bruxo, é convincente, tanto que na cena a personagem aparece numa posição dinâmica, produzindo a ideia de que está correndo em busca de água, pois uma das mãos, fechada, aparece à frente do corpo, e a outra, espalmada, está lançada para trás. Mas seu gesto de bondade, digamos assim, tem a ver com a necessária permanência da vida da bruxinha presa para manutenção da ordem no mundo das bruxas que iam para a escola para aprender a praticar maldades. Contudo, entre Ângela e Pedrinho a relação é de fraternidade e, se assim podemos dizer, de superioridade do menino que vai salvar a bruxa sem poderes para a prática do mal, mas solidária com aqueles que lhe aparecem na vida. Chama-nos a atenção outro detalhe relevante, que é a intertextualidade com o conto “Rapunzel”, com a diferença de que não são as tranças que a bruxinha joga para que o príncipe suba; o menino usa algo que é também dela, no caso a vassoura. Há, portanto, uma situação de passividade, mas também de pro-atividade, pois é resgatada pelo amigo porque suas boas ações promoveram outras boas ações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diferença de comportamento entre as bruxas citadas nos contos do Quadro 1 e nos livros do Quadro 2 está relacionada ao contexto histórico e social estabelecido na época de produção das narrativas. O livro dos Irmãos Grimm recuperou relatos orais, construídos com base na composição de uma sociedade medieval, cristã e patriarcal, refletindo diretamente na forma como as bruxas eram descritas e o porquê de serem associadas às mulheres. Já nos livros infantis, apresentados no Quadro 2, a época de produção das histórias é a partir do século XX, tendo a maioria sido es-

---

crita por mulheres, havendo, portanto, o cuidado de pensar em desconstruir o papel desempenhado por essa personagem na literatura.

É importante ressaltar que as características tradicionais das bruxas são mantidas nas narrativas, como as vestimentas escuras, os animais de estimação, corvos, dragões, morcegos e gatos, e os acessórios como vassoura, varinha, chapéu, cajado etc. A diferença é que as bruxas contemporâneas são descritas fisicamente com feições mais humanas, afastando-se das feições espantosas e horrendas de outrora. E, além disso, diferente das bruxas do Quadro 1, as bruxinhas do Quadro 2 são crianças e seus comportamentos são descritos de forma lúdica, enfatizando a ingenuidade e a diversão como características próprias da infância. Além de essas produções contemporâneas destinarem-se a crianças, a presença do diminutivo “inha”, em “bruxinha”, parece retirar o peso semântico que o termo carrega ao longo de sua existência, afastando-se daquela concepção de bruxa que foi constituída pelo patriarcado. Portanto, através dessas características, elas evidenciam outra faceta da personagem bruxa, sem perder, assim como nos contos dos Irmãos Grimm, os elementos que as caracterizam fisicamente como bruxas, mas retirando o peso que essa aparência teve ao longo de séculos.

Como dito neste trabalho, a personagem bruxa sempre esteve associada à mulher. As narrativas abordam essa questão propondo uma reflexão sobre o cronotopo da bruxa nas histórias apresentadas. As ideias feministas foram fundamentais para compreendermos a reconfiguração dessas personagens na literatura e sua função social, desde a Idade Média até a contemporaneidade. Nesse sentido, representar as personagens bruxas como mulheres independentes, livres, humanas e capazes de fazer e ser o que quiserem propõe uma reflexão a respeito da bruxa que amedronta as crianças para educá-las e da bruxa que é exemplo para garantir a subserviência das mulheres em uma sociedade machista, em contraposição a bruxas que rompem com discursos cristalizados, responsáveis por justificar sua associação com a mulher na literatura durante muitos séculos.

---

## Referências

- ALPHEN, Jean-Claude R. *A bruxinha e o dragão*. São Paulo: Editora Pearson Education do Brasil, 2013.
- AMERICO, Anna Carolyn Franco; BELMIRO, Celia Abicalil. A representação da personagem bruxa nos livros de literatura infantil contemporâneos. In: *Anais do XII jogo do livro e II seminário Latino-Americano: Palavras em Deriva*. Belo Horizonte, 2018.
- ANJOS, Crislayne Fátima dos. O Malleus Maleficarum e o pensamento inquisitorial: o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição suas conexões com o cotidiano e cultura de uma época (século XV). *Revista Mosaico*, v. 7, nº 11, Out., p. 207-219, 2016.
- BAETEN, Lieve. *A bruxinha curiosa*. 2. ed. Trad. Gilda de Aquino. São Paulo: Editora de Livros, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. In: *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993. Coleção Linguagem e cultura, 18. p. 275-281.
- BELMIRO, Celia. Livro de Imagens. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/livro-de-imagens>. Acesso em: 15/08/2020.
- CAMBEIRO, Delia; MOURA, Magali. Magias, encantamento e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo. In: *Anais do simpósio 200 anos dos contos maravilhosos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro, 2013.
- CAMARGO, Luís. Ilustração em livros de literatura infantil. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/ilustracao-em-livros-de-literatura-infantil>. Acesso em: 15/08/2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FURNARI, Eva. *Trudi e Kiki*. São Paulo: Editora Moderna, 2010.
- GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815* [tomos 1 e 2]. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2012.

- 
- IMPALA. *O gênio do bosque: Josefina a bruxinha atrapalhada*. São Paulo: Editora Brasil, 1997.
- KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras – 1487-1505*. 17. ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2004.
- MACHADO, Maria Clara. *A bruxinha que era boa*. São Paulo: Editora Abril, 1983.
- OLIVEIRA, Lívia Maria de. Quem deve temer bruxas e madrastas? Relendo o discurso masculino nos contos de fadas. In: *Cena IV Colóquio de Estudos em Narrativa: a ficcionalização do medo na narrativa*, p. 1-7, Uberlândia, 2015.
- RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. 2. ed. Trad. Álvaro Cabral e William Lagos. São Paulo: Editora Goya, 2019. [e-book].
- ROJO, Roxane. Textos multimodais. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/textos-multimodais>. Acesso em: 15/08/2020.
- SANTANA, Patrícia Maria dos Santos. E a bruxa viveu feliz para sempre: Lya Luft desconstruindo um mito feminino em seus livros infantis. *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*. Nilópolis, v. 2, n. 4, jan./abr., p. 159- 172, 2011.
- STREET, Brian V. Multimodalidade. Disponível em: <http://www.ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/multimodalidade>. . Acesso em: 15/08/2020.
- SWAIN, Tânia Navarro. De deusa a bruxa: uma história de silêncio. Disponível em: <http://www.tanianavarrowswain.com.br/brasil/deusa.htm>. Acesso em: 01/10/2018.

### **Sobre as autoras**

Telma Borges possui graduação em Letras (1994), mestrado em Teoria da Literatura (Uma arqueologia para Cesário Verde – 2000) e doutorado em Literatura Comparada (A escrita bastarda de Salman Rushdie – 2006) pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio sanduíche na Universidade Nova de Lisboa. É autora do livro *A escrita bastarda de Salman Rushdie*, publicado em 2011 pela Annablume, resultado de seu doutorado. Atualmente é professora do Departamento de Métodos e Técnicas da Faculdade de Educação da UFMG. Integra o Centro de Alfabetização e Leitura – CEALE e o Grupo de Estudo e Pesquisa do Letramento Literário – GPELL.

---

Coordena o projeto de pesquisa “Performances do narrador e narrativas contemporâneas: perspectivas e ensino” e o projeto de extensão Oficinas de formação de mediadores e promotores de leitura literária, que integra o Programa de Extensão Bebeteca: uma biblioteca para a primeira infância. Tem vários artigos publicados em periódicos e capítulos de livros. Organizou o livro *Ser Tao João*, editado em 2011 pela editora Annablume e *Pesquisa em Literatura e Criação Literária II – a travessia dos sentidos* em 2017. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Literatura, Literatura infantil e juvenil, Literatura brasileira, Literatura portuguesa, Teoria literária e Literatura comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Letramento Literário, Guimarães Rosa, Salman Rushdie, Literatura Brasileira contemporânea: Conceição Evaristo, Milton Hatoum e Ronaldo Correia de Brito, Memória, Identidade, Relações Étnico-Raciais na Literatura, Gênero e Alteridade.

Natália Rocha possui graduação em Letras Português na Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Realizou a pesquisa de iniciação científica voluntária (ICV) em 2018 com o projeto “Bruxas e bruxarias na literatura infantil dos irmãos Grimm”, coordenado pela professora dra. Telma Borges e, em 2019, no projeto Narrações da Infância na Literatura Luso-Brasileira de Autoria Feminina: Ana de Castro Osório e Alexina de Magalhães Pinto, coordenado pela professora dra. Rita de Cassia Dionísio Santos. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID) de 2017 a 2019.



An abstract painting by Paulo Bruscky, featuring bold, expressive brushstrokes and a vibrant color palette. The composition is dominated by large, irregular shapes in shades of blue, green, yellow, pink, and orange, set against a dark grey background. The style is reminiscent of mid-20th-century abstract art, with a focus on color and form. The text is overlaid on the left side of the painting.

# PARTE TERCEIRA:

REFLEXÕES SOBRE  
AS MÚLTIPLAS  
(CON)FIGURAÇÕES  
DA IMAGEM E DA  
VERBOVISUALIDADE  
POÉTICAS

*Paulo Bruscky*

---

# Carta ao Senhor Melot: O sofrimento da imagem

**Odilon Moraes**

(...) bons livros ilustrados como um todo são uma experiência mais rica do que apenas a simples soma de suas partes.<sup>101</sup>

*Perry Nodelman*

Caro Senhor Melot,

Sei que não acompanha de perto o universo da literatura infantil, onde se encontra a maioria dos estudos sobre o livro ilustrado, mas tenho muito a agradecer-lhe pela contribuição que seus conhecimentos teóricos a respeito do livro e também da ilustração prestaram a meu caminho dentro desse território. O próprio subtítulo dessa carta já aponta para uma de suas máximas de que tratarei mais à frente.

Prefiro começar citando seu quase aforismo “o livro nasceu da dobra” (MELOT, 2015, p. 19), presente em mais de um de seus textos. Acredito que a beleza desta afirmação esteja no fato de ela poder ser tomada tanto pelos seus aspectos materiais e objetivos (um caderno que compõe os livros não passa realmente de folhas dobradas) quanto como metáfora de uma magia que o códice contém. A magia de fazer com que pedaços de papel que se apresentam para nós em suas dimensões espaciais (superfície das páginas), ao serem dobrados ao meio, ganhem a qualidade de fragmentos temporais. Como o senhor bem explicou:

A dobra que as (superfícies) divide sem as separar permite, com um só movimento, se passar de um ao outro lado, de pensar a descontinuidade na continuidade e o contínuo no descontínuo (MELOT, 2012, p. 51).

Disso decorreria que o livro, embora tenha “seu lugar no espaço, instaura sua leitura na duração” (MELOT, 2012, p. 137), isto é, ele é percebido na horizontalidade

---

101 Tradução nossa. Trecho original: “ (...) *good picture books as a whole are a richer experience than just the simple sum of their parts*” (NODELMAN, 1988, p. 199).

---

do tempo. Através da fragmentação das páginas, a sequência temporal se instaura no objeto.

Seguindo nos rastros de seu pensamento, e já me desculpando pelas possíveis falhas de interpretação de uma leitura pessoal, concluímos que esse objeto fragmentado em páginas, que simulam o acontecimento do tempo, acomodou com grande presteza a escrita linear. A palavra tornou-se então o inquilino perfeito para habitar essa casa. Há uma linearidade da narrativa que acompanha a linha temporal construída pelo objeto.

Precisei falar sobre sua concepção de livro e suas características para chegar à situação da imagem em relação a ele. “Se o livro é um percurso, a imagem é um obstáculo (ou uma área de repouso) na marcha regular do leitor” (MELOT, 2012, p. 139), escreveu o senhor. O que seria então da ilustração, que nada mais é do que a imagem que mora dentro do livro? Seria a história da ilustração de livros a história desses obstáculos?

Mas obstáculos bem podem ser também repousos, paradas, respiros dentro de uma massa visual ou de um fluxo temporal. Seu conterrâneo Odilon Redon, no século XIX, trouxe uma grande contribuição para o pensamento sobre ilustração, chamando essas paradas de “interpretação” e tirando-lhes, assim, o caráter de simples tradução de um texto verbal. Ao chamá-la de interpretação, Redon aproximou a ilustração de qualquer outra forma de arte, como a pintura tradicional, que também podia nascer da interpretação de textos bíblicos, mitológicos ou históricos. Embora essa concepção diferente fortalecesse a ideia de autoria de uma obra de ilustração, em nada tocava no paradoxo da imagem ir contra a própria natureza do livro, do percurso, da obra que se move no tempo (MOLINO; KOSSOVITCH, 2006).

“A imagem entra no livro na bagagem da escrita” (MELOT, 2012, p. 80) e irá permanecer nele organizando suas paradas e interpretando seus conteúdos durante muito tempo. Com isso, “a imagem sofre dentro do livro. Fica constrangida na página e submetida ao ritmo ininterrupto da leitura que não é o seu” (MELOT, 2015, p. 52). Sofre, pois “quer ela o queira, quer não, ela se encontra integrada na sua temporalidade” (MELOT, 2012, p. 141). Temporalidade essa que não lhe pertence. Eu poderia mesmo dizer que a imagem, pela sua natureza, imploraria para pararmos e descansarmos nela, enquanto o livro, juntamente com a palavra, diriam em uníssono: “anda!” A duração da existência da ilustração dentro do livro não é maior do que o tempo de um passar de página. É necessário que ela termine para que outra imagem possa começar a existir. Eis então que chego, senhor Melot, ao assunto para

---

o qual o pouco que escrevi até agora deve fazer sentido. Se o livro nasceu da dobra, o livro ilustrado nasceu do sofrimento da imagem.

Essa imagem, como um Prometeu acorrentado ao livro e condenado à duração, decidiu aliar-se ao tempo ao invés de ser um obstáculo ao seu fluxo. Para isso, como no cinema, ela fragmentou-se para assumir outro papel: o de narrar através da sequência. Ao invés de trabalhar como barreira à linearidade da escrita, a imagem passa a trabalhar a favor dela. Aqui caímos, acredito eu, no território do livro ilustrado e é nele, senhor Melot, que sinto que seu conhecimento ganha tanto valor. Vem do próprio objeto, ao acomodar a imagem, e da natureza conflituosa entre os dois, o combustível dessa transformação.

Vejo que essa reconfiguração no papel da imagem dentro do livro significou uma nova forma de pensar a narrativa. Por conta dela, passamos a ter uma escrita com dois pontos de vista que se atravessam, compõem e conversam entre si. Se antes as imagens traduziam ou interpretavam os textos, funcionando também como repousos da narrativa, agora elas têm seu próprio fluxo e duração.

Em livros com narrativas construídas só com ilustrações, isso fica muito evidente. Vemos que as imagens se organizam de maneira diferente de quando representavam um recorte na história, como nos quadros e fotografias. Agora, se vistas separadamente, ou fora da ordem do livro, elas se apresentam muitas vezes incompletas e desequilibradas. Planejadamente incompletas e desequilibradas, pois o equilíbrio e a harmonia passam a ser buscados no todo, e não no fragmento. Assim como uma palavra ou uma frase só tem seu significado explicitado no contexto, a imagem passa também a ter seu próprio encadeamento. Uma ilustração só pode ser entendida completamente se tivermos acesso às imagens que a precedem assim como às que irão sucedê-la. Não podemos enxergar o todo nas partes.

Lembro-me de certa vez em que entrevistei o Professor Perry Nodelman e ele me contou que havia ficado tão acostumado com o mecanismo da leitura de imagens sequenciais no livro ilustrado que, quando eventualmente ia até uma exposição de quadros, tinha o ímpeto de olhar para uma obra e desviar rapidamente o olhar para outra, tentando descobrir a narrativa que elas criavam.

Este episódio narrado contém dois pontos interessantes. O primeiro é em relação à duração. Certamente há um tempo entre olhar uma imagem e passar à outra, para que se configure a sequência. Como escreveu certa vez o próprio Perry Nodelman, “em bons livros ilustrados as imagens estão sempre em trajetória<sup>102</sup>” (NODELMAN,

---

102 Tradução nossa. Trecho original: “*In good picture books, the pictures are always on the trajectory*”.

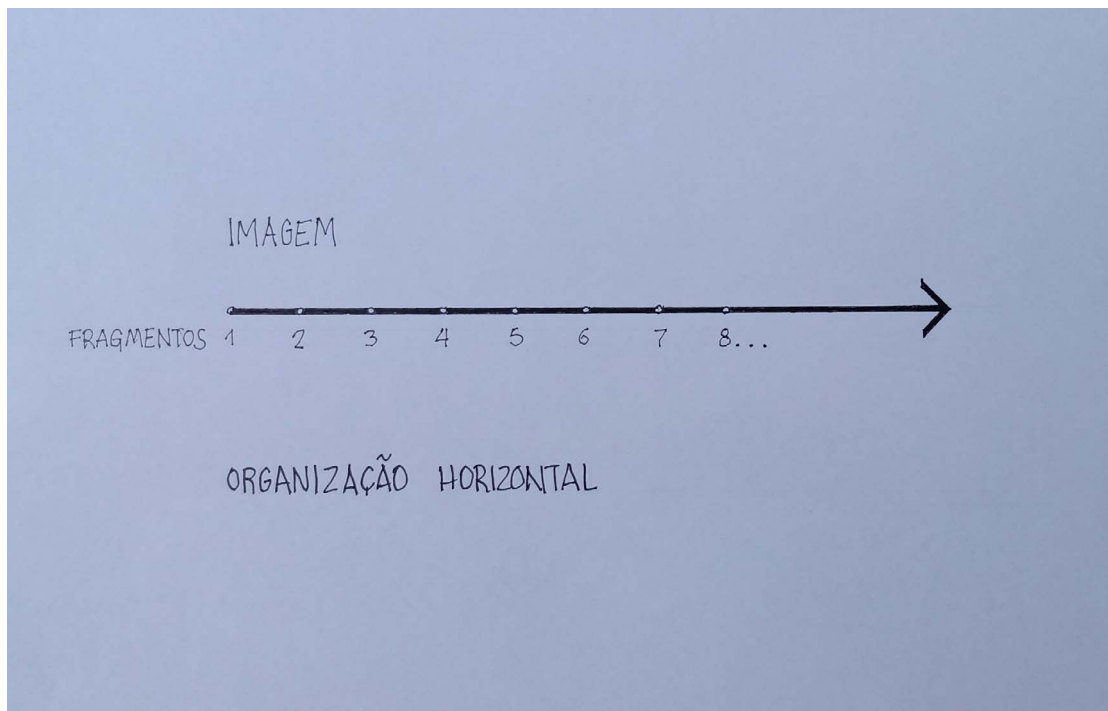
---

1988, p. 248), isto é, em um livro ilustrado você passa pela imagem, não fica nela, assim como acontece com as palavras. Há um ritmo que liga um segmento ao outro. Este tempo é organizado dentro do livro através das características físicas do objeto: seu formato, o tamanho das páginas, o modo de encadernação, o que será colocado à direita e à esquerda em uma página dupla. Enfim, é o espaço que determinará a quebra dos fragmentos, a extensão e o encadeamento de cada um deles e, portanto, o ritmo da narrativa. No corpo do livro, como pude entender com seus escritos, se dá uma conversa permanente entre tempo e espaço e isso se passará também com a imagem contida nele.

Um segundo ponto no episódio que, a meu ver, insere outra complexidade em relação às imagens de um livro ilustrado, é a de que há sempre entre dois fragmentos um *gap* a ser preenchido pelo leitor. Há algo que acontece no intervalo do que se vê. Se temos a imagem de um garoto em uma parada de ônibus, por exemplo e, em seguida, outra imagem dele sentado dentro do veículo, concluímos que ele tomou o ônibus - e isso incluirá ter acenado, o motorista ter parado e aberto a porta e ele ter escolhido o seu acento. Em nenhuma das duas imagens isso é mostrado, mas somos levados a concluí-lo para dar sentido à sequência. Assim, Nodelman buscava uma linha narrativa que fizesse sentido entre os dois quadros. A sequência de imagens é sempre construída com o que se vê e o que não se vê. Da mesma maneira como a linguagem de palavras joga com o dito e o não dito, as sequências de imagem nar-ram pelo que ilustram e pelo que não ilustram.

Há nos livros ilustrados, portanto, uma organização horizontal entre as imagens, uma linha narrativa ou de sentido, assim como ocorre com as palavras. A história passa a ser construída a partir de fragmentos que escondem-se ou revelam-se conforme a necessidade da própria narrativa. Por essa razão, o livro só de imagens é o embrião do livro ilustrado. Vemos nele toda a potência, assim como os limites, da imagem como instrumento de escrita.

Figura 1: Esquema da organização horizontal

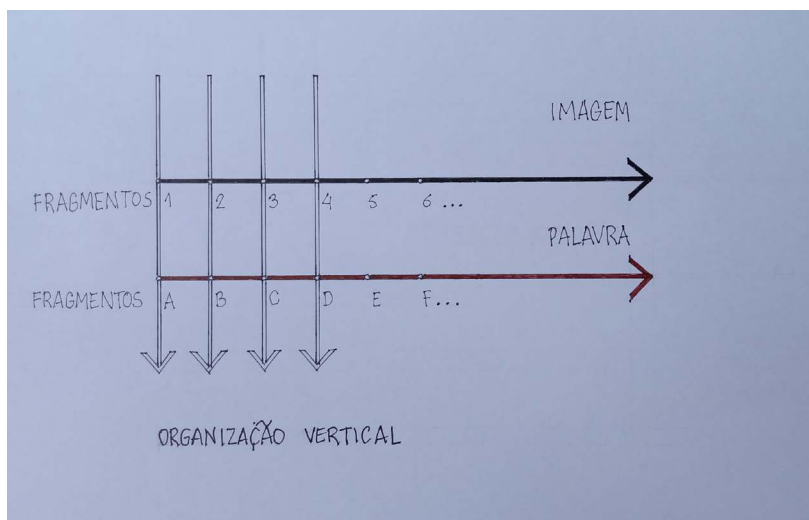


Fonte: Elaboração própria.

No livro *Ida e Volta*, de Juarez Machado (1976), podemos perceber com clareza esse eixo linear horizontal construído pela sequência de ilustrações. Se esta fosse alterada, com a troca das páginas de lugar, perderíamos completamente o fio da narrativa e, conseqüentemente, o sentido da história. Há uma sucessão de imagens que nos mostram, através de pegadas marcadas no chão, algo que já aconteceu (alguém tomou café, alguém dançou, alguém quebrou a janela...). Curiosamente, é uma narrativa que, embora sem palavras, percebemos ocorrer sempre no passado. Tudo o que vemos são vestígios do que foi. Quando chegamos no final do livro, somos surpreendidos ao sermos reconduzidos para o início da história. Dessa circularidade vem o próprio título da obra.

Mas a grande parte dos livros ilustrados conta também com palavras. E toda narrativa híbrida passa a ter dois pontos de vista distintos. No caso do livro ilustrado, um dos pontos de vista é dado pela palavra e o outro pela imagem. Essas vozes tendem a se entrelaçar na construção de um terceiro sentido, que será o da história. Isso passa a ocorrer quando a imagem se fragmenta ao longo das páginas e começa a dividir com as palavras a construção do sentido em cada encontro.

Figura 2: Esquema da organização vertical e horizontal



Fonte: Elaboração própria.

Além da organização horizontal dos fragmentos de imagens, bem como a dos fragmentos de palavras, surge uma organização vertical. Esta talvez seja a marca mais percebida por muitos que discutem este tipo de obra. Essa verticalidade se dá no momento, isto é, na página, em que a imagem e a palavra se cruzam. Nesse encontro, ambas se modificam. Na primeira página do livro *O Anjo da Guarda do Vovô*, de Jutta Bauer (2003), por exemplo, lê-se a frase “Vovô gostava de contar histórias”. Essa afirmação, sem a companhia de uma imagem, precisaria de uma continuidade verbal para que pudéssemos entender seu contexto. No entanto, a ilustração mostra algo que se assemelha a um quarto de hospital onde, através de uma porta entreaberta, vemos uma criança adentrar timidamente. Essa imagem qualifica e situa as palavras, modificando-as. Não é um avô qualquer. É um avô que se encontra no hospital. O mesmo ocorre no sentido inverso. Só através das palavras sabemos que a criança que acaba de chegar é seu neto, e é ele quem inicia a narração do livro. O sentido daquele fragmento vertical da história só é compreendido com o cruzamento das palavras e das imagens. Fosse uma delas suprimidas, não teríamos o mesmo efeito de sentido.

Essa organização vertical de palavras e imagens tornou-se o coração da poética do livro ilustrado, o que levou críticos a se dedicarem ao seu estudo a partir dos anos 1980. No livro *How Picturebooks Work*, de 2006, Maria Nikolajeva e Carol Scott chegam a elaborar uma espécie de taxonomia das interações possíveis entre palavras e imagens nesse tipo de obra. Elas vão do grau zero, a que chamam de *simetria* (quando palavras e imagens dizem a mesma coisa), até o seu extremo oposto, como

---

grau máximo de dissonância, que denominam *contradição* (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2001, p. 38).

Outro autor, Joseph Schwarcz, ainda em 1982, já havia chamado atenção para as relações possíveis entre palavra e imagem dentro de um livro. Mesmo não mencionando o termo livro ilustrado, Schwarcz propõe em sua obra *Ways of the Illustrators* um termômetro para medir esses tipos de cooperação entre elas. O autor se utiliza de termos como congruência, elaboração, especificação, amplificação, extensão, complementação, alternância, desvio, contraponto (SCHWARCZ, 1982).

David Lewis atenta para o fato de que cada imagem será sempre alterada pela palavra que a acompanha, assim como cada palavra será alterada pela imagem, pois uma se torna, nesse eixo, o contexto da outra. Segundo David Lewis:

As palavras nunca são somente palavras, mas palavras-influenciadas-por-imagens. Da mesma forma, as imagens nunca são somente imagens, mas imagens-influenciadas-por-palavras <sup>103</sup>(LEWIS, 2001, p. 74).

O autor propõe uma analogia entre o livro ilustrado e um ecossistema onde a página dupla desempenha o papel de meio ambiente. Dentro dele, encontraríamos organismos como palavras e imagens em suas relações particulares (LEWIS, 2001).

No entanto, uma coisa importante é saber que a proximidade, ou distância, entre o enunciado pela palavra e o mostrado pela imagem, ou seja, o que chamei de eixo vertical, se altera ao longo do livro, criando um fluxo único formado por ritmos distintos. Gosto de pensar nos rastros de pneu de uma bicicleta na areia dura como uma metáfora visual desse movimento entre palavras e imagens ao longo de um livro. A trilha deixada pela roda dianteira não será a mesma deixada pela roda traseira. Em alguns momentos elas se aproximam tanto que chegam até a se cruzar; em outros, distanciam-se a ponto de acharmos que o condutor da bicicleta quase foi ao chão. Assim se dá a relação entre imagem e palavra dentro de um livro ilustrado. Se olharmos a trilha dos pneus a uma certa distância, percebê-la-emos como uma trajetória, com início e fim, e também que ambas as rodas, tal qual palavras e imagens, e a dança traçada por elas, conduzem ao mesmo lugar, o desfecho da trajetória.

Portanto, senhor Melot, a riqueza de um livro ilustrado se encontra nessa dança de palavras e imagens. Ela consiste no fato de que todo fragmento de palavra e

---

103 Tradução nossa. Trecho original: “*Words are never just words, they are always words-as-influenced-by-pictures. Similarly, the pictures are never just pictures, they are pictures-influenced-by-words*”.



---

imagem depende de sua sequência horizontal, assim como de seu contexto vertical. E tudo isso só é possível graças ao palco onde essa dança acontece: o livro.

A esta altura, o senhor perguntar-se-á: mas por que ele me escreve?

Escrevo porque, sendo amante do livro como o senhor, encontrei nesse objeto com suas folhas dobradas ao meio, seus textos fragmentados, e na profunda dor da imagem ao encontrar-se dentro dele, a mitologia perfeita para compreender o nascimento do livro ilustrado. O livro ilustrado é portanto um filho direto do livro e da ilustração, essa “forma bastarda” (MELOT, 2015, p. 52) que irá se desdobrar para transformar a narrativa dentro dele.

A dança de Caldecott, à qual Maurice Sendak se referiu no livro *Caldecott & Co.* (1988) ao atribuir-lhe a autoria desse tipo de obra, é fruto do perfeito enlace entre as sequências de palavras e de imagens e só pôde acontecer por conta da fragmentação das páginas do livro. “As ilustrações preenchem o que as palavras deixam de fora e as palavras preenchem o que as imagens deixam de fora – ambas intimamente entrelaçadas, cada uma realçada pela outra”<sup>104</sup> (MEYER, 1983, p. 104): assim trabalhava Caldecott ainda no século XIX. A partir disso, as histórias do livro e da ilustração se abriram para um novo e complexo território. E esse território de uma nova linguagem, ou gênero de escrita, para alguns, trouxe o livro para dentro da narrativa.

Quando observamos um livro chamado *...E o que Veio Antes*, de Carolina Moreyra e Márcia Misawa (2017), que trata de uma maneira poética o entendimento sobre o tempo e a origem do mundo, abrir-se no sentido contrário ao adotado comumente e induzindo o leitor a caminhar em direção ao passado, fica evidente a participação do objeto na sustentação da narrativa. A cada movimento de páginas (para trás) voltamos também no tempo narrativo, começando no hoje e chegando até a formação do universo com o Big Bang.

---

104 Tradução nossa. Trecho original: “*The illustrations fill in what the words leave out, and the words fill in what the pictures leave out - both closely interwoven, each enhanced by the other*”.

Figuras 3, 4, 5 e 6: Livro *...e o que veio antes*, de Carolina Moreyra e Márcia Misawa, Babayaga



Fonte: MOREYRA; MISAWA, 2017.

---

Outro exemplo aparentemente simples é o do livro *Morcego Bobo*, de Jeanne Willis e Tony Ross (2007), onde somos forçados a virar o livro de cabeça para baixo para que possamos compreender o ponto de vista do personagem principal, o morcego, e então constatar que o que ele falara fazia sentido a partir do seu olhar. Estes exemplos mostram a potência que esse tipo de narrativa pode ganhar quando palavras e imagens se aliam às qualidades do objeto que deixa de ser só palco e passa também a participar do evento da dança.

No livro *Hora de sair da banheira, Shirley*, de John Burningham (2011), o autor se utiliza da página dupla e sua dobra ao meio para separar (ou seria juntar?) dois pontos de vista diferentes sobre o mesmo acontecimento. O ponto de vista da mãe se situa nas páginas pares do livro, à esquerda da dobra, e é construído com palavras e imagens quase monocromáticas. Nas páginas ímpares, à direita, acompanhamos uma narrativa silenciosa, só com imagens coloridas que correspondem ao universo criado pela criança durante uma simples sessão de banho. Enquanto a mãe não para de cobrá-la sobre coisas relativas ao cotidiano, do outro lado, a menina participa de uma grande aventura, onde chega a desafiar um rei e uma rainha a brincarem dentro da água montados em patinhos infláveis.

Essa participação efetiva do objeto pode se dar inclusive em livros só de imagens, como nos casos de *Bárbaro*, de Renato Moriconi (2013) e *Onda*, de Suzy Lee (2017). No primeiro, temos um objeto em formato acentuadamente vertical. Seu personagem a cavalo move-se a cada intervalo de páginas duplas, ora para o topo, ora para os pés da página, enfrentando os mais terríveis perigos como dragões, ciclopes, harpias, etc. Ao final, temos uma imagem revelando o segredo dessa aventura do bárbaro. Este não passara, na verdade, da imaginação de uma criança que estivera o tempo todo brincando em um carrossel. O formato do livro, um pouco estranho em um primeiro momento, revela seu verdadeiro significado ao final da história. Foi ele quem possibilitou o movimento para cima e para baixo da criança em seu cavalo.

Figuras 7, 8, 9, 10, 11 e 12: Páginas duplas do livro *Bárbaro*,  
de Renato Moriconi, Companhia das Letrinhas

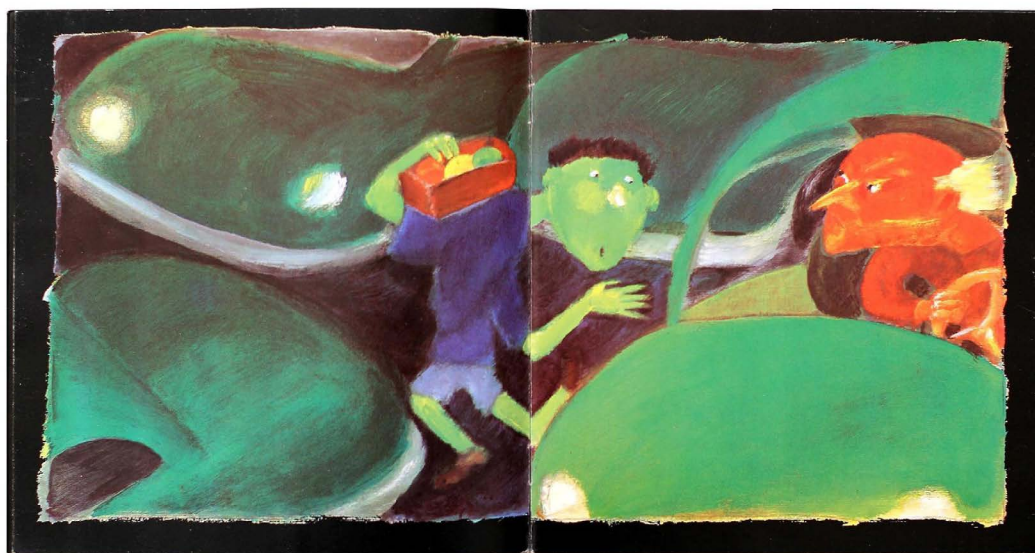


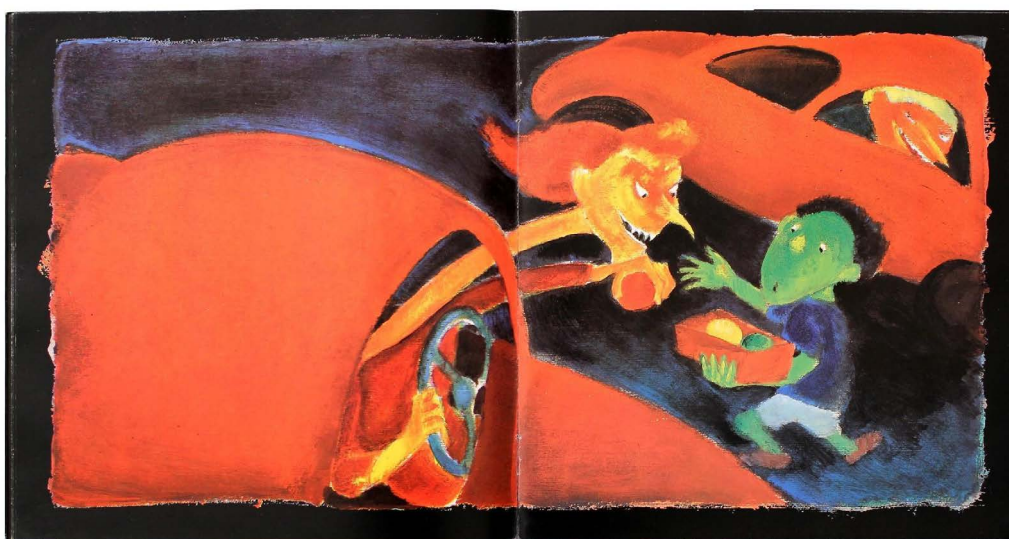
Fonte das imagens: Maurício Paraguassú.

No caso do outro livro, *Onda*, trata-se de uma ocorrência ainda mais extrema da participação do objeto pois a própria dobra (sim, de onde nascem os livros), é vista na narrativa ora como barreira entre dois mundos, ora como possibilidade de encontro entre os dois personagens, a menina e o mar. Enquanto barreira, a costura protege a menina das violentas ondas do mar. Mas a curiosidade da personagem fará com que, ao meio da história, essa barreira se abra para um encontro inesperado dos elementos da página esquerda com os da página direita.

Caso interessante é o de alguns livros de Ângela Lago, onde o objeto participa de uma maneira diferente dentro da história. Como em uma anamorfose, aquelas imagens que obrigam o espectador a se instalar em um determinado ponto espacial para que a obra aconteça, a autora joga com o ângulo de abertura das páginas para criar sentido. *Cena de Rua* (1994), por exemplo, é uma narrativa sem palavras que mostra uma criança pobre pedindo esmolas em um semáforo. De maneira sensível, a autora usa esse efeito da abertura de páginas para construir o lugar do personagem espremido pelos carros. Assim, ela incorpora o movimento do próprio livro como um dos pilares da narrativa.

Figuras 13, 14, 15 e 16: Páginas duplas do livro *Cena de rua*, de Ângela Lago, Editora RHJ





Fonte das imagens: Maurício Paraguassú.

---

Nestes casos citados, bem como em muitos outros livros ilustrados, o suporte representa a própria condição de existência da narrativa. A história precisa do livro, não só para acontecer, mas também para agir dentro dela.

Poderíamos prosseguir aqui com casos de maior interferência no corpo do objeto, como buracos, recortes, abas e dobras, aproximando-nos do que se denominaria livro objeto (ou até mesmo livro de artista), mas isso deixo para outra carta. Aqui quero somente apontar para o senhor que foi partindo de seus estudos que pude compreender a importância fundamental desse objeto livro na forma narrativa do livro ilustrado, uma narrativa que carrega em seu DNA a dobra, que certa vez transformou um pedaço de papel em sequência temporal.

Escrevo, por fim, porque, como autor e amante de livros ilustrados, fiz deles minha casa. É por onde transito dias a fio cruzando e descruzando imagens e palavras dentro do livro. E posso dizer que suas palavras há muito me tocaram e ecoam ainda como um sussurro de notícias longínquas da família. Me senti no dever de respondê-las.

Com respeito, meus agradecimentos,

Odilon Moraes

---

## Referências

### Ficção

- BAUER, Jutta. *O anjo da guarda do vovô*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003
- BURNINGHAM, John. *Hora de sair da banheira, Shirley!*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- LAGO, Ângela. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- LEE, Suzy. *Onda*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2017.
- MACHADO, Juarez. *Ida e volta*. Rio de Janeiro: Agir, 1976.
- MOREYRA, Carolina; MISAWA, Márcia. São Paulo: BabaYaga, 2017.
- MORICONI, Renato. *Bárbaro*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.
- WILLIS, Jeanne; ROSS, Tony. *O morcego bobo*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

### Não ficção

- LEWIS, David. *Reading contemporary picturebooks: picturing text*. Oxon: Routledge, 2001.
- MELOT, Michel. *Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MELOT, Michel. *The art of illustration*. Genebra: Edition D'Art Albert Skira, 1984.
- MELOT, Michel. *Uma breve história... da imagem*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, 2015.
- MEYER, Susan E. *A treasury of the great children's book illustrators*. New York: Harry and Abram, Inc, 1983.
- MOLINO, Denis Donizeti Bruza; KOSSOVITCH, Leon. *Interpretação e ilustração: obra gráfica e reflexão artística de Odilon Redon*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



---

NODELMAN, Perry. *Words about pictures: the narrative art of picture books*. Athens: The University of Georgia Press, 1988.

NODELMAN, Perry. Perry Nodelman e Odilon Moraes: uma conversa sobre o livro ilustrado. *Site Lugar de Ler*. Disponível em: [www.lugardeler.com/perry-nodelman](http://www.lugardeler.com/perry-nodelman). Acesso em 22/02/2021.

SENDAK, Maurice. *Caldecott & Co*. New York: Michael di Cápua Books, 1988.

## Sobre o autor

Odilon Moraes é graduado em arquitetura pela FAU-USP e autor de vários livros para crianças, entre eles, *A princesinha medrosa*, *Pedro e Lua* e *Rosa*, ganhadores do prêmio de Melhor Livro do Ano para Crianças da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), em 2004, 2017 e 2012, respectivamente. Seu livro *Traço e Prosa* recebeu o prêmio Melhor Livro Teórico do Ano também pela FNLIJ. Possui vários livros com o selo White Raven da Biblioteca Internacional do Livro para Crianças de Munique. No ano de 2014, entrou para a lista de honra do International Book Board for Youth (IBBY). Desde 2005 ministra palestras e oficinas no Instituto Tomie Ohtake, na Fundação Lasar Segall, no Instituto Europeu de Design e no SESC . É professor nos cursos de pós-graduação da Casa Tombada e do Instituto Vera Cruz.

---

# Diferentes tipos de imagens para diferentes tipos de texto

**Ricardo Azevedo**

São obviamente complexas as relações entre texto e imagem e, para estudá-las, certamente é possível adotar múltiplas abordagens. A ideia deste capítulo é tratar do tema a partir da identificação de alguns tipos de textos e imagens. Evidentemente, não se pretende aqui esgotar o assunto, que é amplo, mas sim apontar alguns caminhos de discussão.

Como sabemos, a invenção da imprensa tipográfica, ocorrida por volta de 1450, constituiu uma das principais alavancas do desenvolvimento científico e técnico que marcou o início da Idade Moderna e acabou, mais tarde, gerando ambiente e condições para que a Revolução Industrial pudesse acontecer. As repercussões da invenção da imprensa chegam, na verdade, até os dias de hoje. Fazemos parte, sem dúvida, de uma cultura profundamente impregnada por palavras e imagens impressas.

Antes de Gutenberg, a reprodução de textos e imagens era feita por intermédio de cópias manuais. Isto significava: 1) tiragens insignificantes, o que tornava o conhecimento inacessível à grande maioria de pessoas, e 2) grande imprecisão do material reproduzido que, por ser copiado manualmente por diferentes pessoas, costumava apresentar erros, distorções e diferenças importantes de uma cópia para outra.

Com a invenção dos caracteres móveis e da tipografia, foi finalmente possível reproduzir, de forma ilimitada, textos e imagens idênticos. Em vários pontos do mundo, diferentes pessoas puderam comparar e discutir informações exatamente iguais, agora fixadas pelos processos de impressão. Desde então, além de obras religiosas e de ficção, estas últimas em geral pouco ilustradas, proliferaram livros descrevendo experiências e teorias científicas, manuais técnicos de todo tipo, pesquisas em diferentes ramos do conhecimento, relatos de viagens, modelos e programas de tecnologia para indústria, arquitetura, engenharia, medicina, transporte etc.

Nestas obras, as ilustrações apresentavam, como principais características, a objetividade, a univocidade e o caráter descritivo e documental. Naturalmente, falar

---

em “objetividade” implica falar em critérios construídos socialmente. W. M. Ivins Jr. (1975) conta que muitos dos primeiros livros impressos eram narrativas de viagens. E que era comum encontrar, num mesmo livro, a mesma imagem para retratar, por exemplo, dois castelos diferentes, um na Itália e outro na Alemanha. A noção de “precisão” é algo que vem sendo construído ao longo do tempo e se aprimora com o desenvolvimento científico.

O surgimento, no século XVII, dos primeiros jornais periódicos só fez ampliar tal processo. Os desenhos estampados nos noticiários buscavam também, fundamentalmente, descrever e documentar: mostravam como havia sido a chegada de tal rei a tal país; o incêndio ocorrido em determinada cidade; os últimos inventos; guerras e batalhas; a assinatura de algum tratado; retratos de figuras públicas etc.

De meados do século XV até o fim do século XIX (época da invenção da fotografia), portanto durante cerca de quatro séculos, foi, pouco a pouco, sendo construída a sólida, embora nem sempre reconhecida, tradição de tratar desenhos impressos como sendo sempre, invariavelmente, objetivos, unívocos, informativos, descritivos e documentais. Tal tradição vigora até os dias de hoje.

É muito comum encontrar pessoas que associam, automaticamente, imagens impressas a informações, ou que imaginam que a função das imagens, quando apresentadas ao lado de um texto, é sempre esclarecer, informar, documentar, corroborar, dizer através de imagens exatamente o que o texto diz através de palavras. Em certos casos, isso pode ser verdade. Em outros, definitivamente, não. Veja-se, por exemplo, o texto abaixo:

Os quatro tenentes e dois sargentos envolvidos na morte de 19 sem-terra em Eldorado do Carajás (PA) afirmaram ontem, durante a 4ª sessão do julgamento do caso, que atiraram para cima durante o confronto e não sabem quem seriam os responsáveis pelos homicídios (TENENTES..., 2002, p. A15).

Trata-se de um típico texto jornalístico. Refere-se a um lamentável episódio, de interesse público, ocorrido realmente. Se tivesse sido apresentado ao lado de imagens – no caso, não o foi – demandaria que estas fossem, em princípio, descritivas e documentais. As alternativas para ilustrar a matéria poderiam ser, por exemplo, fotos tiradas durante o massacre ocorrido em Eldorado, fotos de pessoas envolvidas, fotos da sessão de julgamento e coisas assim, ligadas sempre diretamente ao evento real noticiado.

---

O mesmo ocorre com o seguinte texto:

A grande marca deixada pelos paulistas na vida colonial do século XVII foram as bandeiras. Expedições que reuniam às vezes milhares de índios lançaram-se pelo sertão, aí passando meses e às vezes anos, em busca de indígenas a serem escravizados e metais preciosos. (...) A grande bandeira de Manuel Preto e Raposo Tavares que atacou a região de Guáira em 1629, por exemplo, era composta de 69 brancos, 900 mamelucos e 2000 indígenas (FAUSTO, 2019, p. 94).

É um texto didático e informativo sobre a história do Brasil. No livro, o trecho vem acompanhado de um mapa mostrando trajetos de várias expedições bandeirantes. Para ilustrá-lo poderiam também, eventualmente, ter sido utilizadas imagens com figuras de bandeirantes; uma vila colonial; índios e mamelucos; armas e apetrechos usados na época etc. Trata-se, da mesma forma, de imagens informativas, unívocas, descritivas e documentais.

Livros didáticos, em princípio, caracterizam-se por apresentar textos impessoais e objetivos, abordando fatos e eventos pretensamente acontecidos, assim como informações científicas ou técnicas consideradas verdadeiras, tudo isso vinculado a programas educacionais. Textos didáticos são utilitários, criados com o intuito de transmitir conhecimento e, note-se, de maneira a que todos os leitores, ao final da leitura, cheguem a uma mesma, específica e única interpretação.

As imagens de uma laranja, o Pão de Açúcar, uma girafa ou um pulmão, quando presentes em livros didáticos, devem apresentar certas características invariáveis e convencionais para que possam ser identificadas imediatamente. A linguagem e o estilo pessoal do artista; neste caso, precisam ser reprimidos para que o objeto que se pretende mostrar seja retratado da forma mais objetiva e pragmática possível. Trata-se da chamada imagem “realista” ou “fotográfica”. Em tese, nesta situação, desenhos feitos por artistas do mesmo nível técnico, utilizando recursos similares, ficarão muito parecidos. Afinal, uma laranja de tal tipo é sempre uma laranja de tal tipo; o Pão de Açúcar é sempre o Pão de Açúcar e uma girafa de tal espécie é sempre uma girafa de tal espécie. O mesmo pode-se dizer do pulmão humano. Qualquer um dos elementos citados, se for visto por um ângulo inesperado e inusitado, corre o risco de ficar descaracterizado. Imagine-se uma girafa vista de cima, perpendicularmente, ou o Pão de Açúcar retratado por um ângulo lateral, não convencional. Ambas as imagens poderiam até ficar interessantes, mas não seriam apropriadas para um livro de Ciências ou Geografia.

---

Em livros de literatura destinados a pessoas ainda em fase de alfabetização, crianças ou adultos, as imagens costumam ter função semelhante. Tendem e precisam ser objetivas, descritivas e documentais de forma a ajudarem o leitor a compreender e decifrar, a iluminar o texto que tem em mãos. Lendo um pouco e olhando um pouco, o leitor aprendiz acaba por compreender os assuntos tratados pelo texto.

Que função, porém, teriam as imagens, quando o leitor, seja qual for sua idade, já domina completamente a leitura? Se fosse um texto didático, sua função, como vimos, continuaria sendo a mesma: descrever e documentar o que foi dito através de palavras. Mas e se o texto for poético?

Sem a pretensão de definir o que seja a literatura, é preciso dizer duas palavras sobre algumas características do discurso literário. Em primeiro lugar, o texto literário é sempre e sempre fictício. Mesmo tratando de fatos que eventualmente tenham ocorrido – caso, por exemplo, de um romance histórico –, o faz através da ficção, inventando cenas, personagens, diálogos, monólogos interiores etc. Outro ponto importante: a literatura prima pela preocupação com a linguagem em si mesma. Trata-se do que se convencionou rotular de “função poética da linguagem”. Enquanto nos textos informativos e didáticos o discurso precisa ser claro, objetivo, impessoal, referencial e unívoco, no texto literário, ao contrário, ele pode inventar palavras; pode criar ritmos inesperados e explorar as sonoridades entre palavras; pode brincar com trocadilhos e duplos sentidos; pode recorrer a metáforas, metonímias, sinédoques e ironias; pode ser simbólico; pode ser propositalmente ambíguo e até mesmo obscuro. Se todo o texto informativo pretende que muitos leitores cheguem a uma mesma e única interpretação, o texto literário tende à plurissignificação e à conotação: almeja que diferentes leitores possam chegar a diferentes interpretações. Pode-se dizer que quanto mais amplas forem as possibilidades de leitura oferecidas por um texto literário, maior será sua qualidade. Vejamos alguns exemplos, bastante variados:

E por causa de uma discussão sobre coisas de zepelim e assentador de moça, o anão Azevedinho Codó levou, de um certo Chico Pereira, pescoção de tal modo peçonhento que atravessou de foguete toda a cidade de Guarus e sumiu para o lado do Piauí numa poeirinha de não ser mais visto. No meio da semana, o delegado Xexé Barroso, encarregado de desvendar o paradeiro de Azevedinho, recebeu do seu colega do Palmeiral do Livramento o seguinte telegrama: “Passou pela rua do Comércio um nanico voando de passarinho, que só pode ser o procurado Azevedinho Codó. No meu fraco pensar, o pescoção ministrado ainda tem carvão para mais dois dias, pelo que telegrafei para Lagoi-

---

nhas de modo que a autoridade competente espere o indigitado anão no campo de pouso, onde deve chegar no vento das quatro horas da tarde se não sofrer atraso no pescoção. Só quero saber se a gente devolve Azevedinho Codó via manual ou pela estrada de rodagem (CARVALHO, 1974, p. 38).

Ou este:

O primeiro dia de aula é o dia que eu gosto mais em segundo lugar. O que eu mais gosto em primeiro é o último, porque no dia seguinte chegam as férias.

Os dois são os melhores dias na escola porque a gente nem tem aula. No primeiro dia não dá para ter aula porque o nosso corpo está na escola, mas a nossa cabeça ainda está nas férias. E no último, também não dá pra ter aula porque o nosso corpo está na escola, mas a nossa cabeça já está nas férias.

Era o primeiro dia e era para ser aula de português mas não era porque todo mundo estava contando das férias. E como todo mundo queria contar mais do que ouvir, o barulho na classe estava mesmo ensurdecador (GRIBEL, 1999, p. 7-8).

Ou esta parlenda infantil:

Mis clof tara tara  
Tiro liro clem clem  
Clof tara tara tiro  
Lofum fum o sungue  
Is sungue is sungue  
Tiro liro liro  
Cata parium be  
(HEYLEN, 1991, p. 40)

Ou este poema:

a onda anda  
aonde anda  
a onda?  
a onda ainda  
ainda onda  
ainda anda  
aonde?

---

aonde?  
a onda a onda  
(BANDEIRA, 1966, p. 286)

Ou um trecho deste poema:

Minha mão está suja.  
Preciso cortá-la.  
Não adianta lavar.  
A água está podre.  
Nem ensaboar.  
O sabão é ruim.  
A mão está suja,  
suja há muitos anos.

A princípio oculta  
no bolso da calça,  
quem o saberia?  
Gente me chamava  
na ponta do gesto.  
Eu seguia, duro.  
A mão escondida  
no corpo espalhava  
seu escuro rastro.  
(...)

Inútil reter  
a ignóbil mão suja  
posta sobre a mesa.  
Depressa, cortá-la,  
fazê-la em pedaços  
e jogá-la ao mar!

Com o tempo, a esperança  
e seus maquinismos,  
outra mão virá  
pura – transparente –  
colar-se a meu braço.  
(ANDRADE, 1962, p. 18-20)

---

Ou ainda:

Fada Sempre-Viva mora numa casa que também é fada: é um ca-sa-fada com janelas encantadas. As janelas abrem-se sobre paisagens que imaginamos. A janela daqui mostra um lugar cheio de borboletas. A janela dali mostra um céu estrelado, com lua, dragão e astronauta. A janela do meio mostra o pensamento. E como o pensamento é coisa de repente, a janela abre para o branco. Quem olhar por ela pensa o que quer (ORTHOFF, 1994, p. 4-5).

E, para terminar:

Era uma casa  
Muito engraçada  
Não tinha teto  
Não tinha nada  
Ninguém podia  
Entrar nela não  
Porque na casa  
Não tinha chão  
Ninguém podia  
Dormir na rede  
Porque na casa  
Não tinha parede  
Ninguém podia  
Fazer pipi  
Porque penico  
Não tinha ali  
Mas era feita  
Com muito esmero  
Na rua dos Bobos  
Número Zero  
(MORAES, 1980, p. 74)

Em que pesem as diferenças entre os textos citados acima, uma coisa é certa: nenhum deles é didático ou pretende passar lições, prescrever ou informar. Todos referem-se a fatos inventados ou tratam os fatos da realidade de forma imaginosa e arbitrária. Todos são, portanto, ficção. Todos são marcados por uma voz subjetiva e singular, logo não podem ser considerados nem pretendem ser discursos “claros”, “unívocos” e “objetivos”. Todos apresentam grande liberdade com o uso da linguagem.



---

Todos, uns mais e outros menos, são, num certo sentido, ambíguos e plurissignificativos, ou seja, possibilitam diversas leituras, sensações e interpretações. Muitos, além de tudo isso, são claramente metafóricos.

Caso qualquer um destes textos fosse ilustrado, seria inadequado recorrer a imagens documentais. Documentar o quê? Não restaria outra saída ao ilustrador senão apelar a imagens de um outro tipo: subjetivas, metafóricas, poéticas, arbitrárias, fantasiosas, simbólicas, analógicas e ambíguas. Imagens compatíveis, diga-se de passagem, com os textos que pretendem ilustrar (e com o qual pretendem dialogar!).

Diante de um texto poético, portanto plurissignificativo, não há uma convenção na qual o ilustrador possa se apoiar. Resta a ele apenas um caminho: inventar arbitrariamente uma possibilidade de interpretação visual. Outro artista fatalmente daria ao mesmo texto outro recorte, talvez completamente diferente. De qualquer forma, é preciso dizer, dois trabalhos opostos, criados a partir de um mesmo texto de ficção, podem representar soluções absolutamente pertinentes e interessantes.

O assunto das relações texto e imagem foi tratado aqui de forma bastante esquemática e genérica. Há textos literários, por exemplo uma novela realista ou histórica, que, em tese, exigiriam o uso de imagens descritivas e documentais. Uma notícia de jornal pode também ser ilustrada por uma imagem analógica e relativamente arbitrária como, por exemplo, uma caricatura ou uma charge. Por outro lado, fique claro, as fronteiras entre os vários tipos de textos e imagens são quase sempre pouco nítidas e imprecisas.

Concluindo: enquanto as imagens que pretendem ilustrar textos didáticos, informativos e prescritivos reafirmam, descrevem e corroboram o que o texto já disse, imagens que se dispõem a ilustrar textos de ficção e linguagem poética – a literatura – são obrigadas a criar uma espécie de ficção visual, totalmente subjetiva e cheia de elementos arbitrários, ampliando assim, conseqüentemente, o universo significativo do texto.

Este talvez seja o grande desafio e o encanto do trabalho do ilustrador quando desenvolve seu trabalho a partir de um texto de ficção.

Tirando as exceções de praxe, pior idéia do que tratar de forma subjetiva, analógica, ambígua, poética, fantasiosa e arbitrária textos didáticos ou documentais, só mesmo a de tratar de forma objetiva, lógica, unívoca, descritiva, literal e documental textos poéticos e ficcionais.

---

## Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1962.

AZEVEDO, Ricardo. “Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro”. In: SERRA, Elizabeth D. *30 anos de literatura para crianças e jovens*. Campinas: Mercado de Letras, 1998, p. 105-112.

AZEVEDO, Ricardo. “Pensando em ilustrações de livros”. In: ALVES, Maria Leila (Org.). *Ideias – Linguagens e linguagens*. São Paulo: Fundação Para o Desenvolvimento da Educação, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Estrêla da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

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

CARVALHO, José Cândido de. “Anão no vento das quatro horas da tarde”. In: *Por que Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971, p. 38.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2019.

GRIBEL, Christiane. *Minhas férias, pula uma linha, parágrafo*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1999.

HEYLEN, Jacqueline. *Parlenda, riqueza folclórica*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1991.

IVINS Jr., W. M. *Análisis de la imagen prefotográfica*. Tradução de Justo G. Beramendi. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1975.

MORAES, Vinicius. *A arca de Noé*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ORTHOE, Sylvia. *A Fada Sempre-Viva e a Galinha-Fada*. São Paulo: FTD, 1994.

TENENTES e sargentos dizem ter atirado para cima em conflito com sem-terra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. A15, 5 junho 2002.

## Sobre o autor

Ricardo Azevedo é escritor e ilustrador com muitos livros publicados, inclusive no exterior. Bacharel em Comunicação Visual pela Faculdade de Artes Plásticas da FAAP (São Paulo), mestre e doutor em Letras pela USP.

Site: [www.ricardoazevedo.com.br](http://www.ricardoazevedo.com.br)

Facebook: [facebook.com/rjdazevedo](https://facebook.com/rjdazevedo)

---

# Processos mentais, semióticos e cognitivos na construção do livro *A foca famosa*

Thaís Helena Falcão Botelho

## INTRODUÇÃO

É sabida a importância da linguagem para a humanidade, já que permite “materializar o pensamento em palavras, criando estruturas que são objetos próprios de percepção, manipulação e (mais) pensamento” (CLARK, 2006, p. 370, tradução nossa). Os processos para sua aprendizagem se dão desde a infância, já que “alavanca o valor de aquisição de novos conhecimentos e habilidades” (PINKER, 2010, p. 11). Não é de hoje que linguagens diversificadas, além da verbal, têm apresentando sua relevância nos processos cognitivos, fato que pode ser observado no próprio livro de literatura infantil.

Nos livros de literatura destinados a crianças, temos a poderosa união das forças comunicativas verbais e visuais, em enriquecimento mútuo, oferecendo ao leitor mensagens que, ainda que não inteiramente decodificadas por meios cognitivos em processo de amadurecimento, carregam forte carga simbólica e podem despertar uma experiência estética de grande poder mobilizador (MENDES, 2009, p. 3).

No entanto, é possível constatar que boa parte da potência desse bem simbólico se dá nos processos cognitivos da sua própria produção. Exatamente no agenciamento e na forma como ocorre a participação de distintas mentes para a criação do livro infantil. Esse entendimento ocorre a partir de algumas premissas que serão descritas a seguir.

---

## PREMISSAS

Para Charles Sanders Peirce, “a mente é semiose” (QUEIRÓZ, 2018, p. 46), entendendo que a “mente tem a natureza do ‘signo em ação’” (CP 5.313-14, *apud* QUEIRÓZ, 2018, p. 46).

Para Peirce, a mente é dialogicamente semiótica, materialmente incorporada, e a cognição equivale à manipulação e ao desenvolvimento de artefatos semióticos disponíveis, tais como ferramentas de escrita, instrumentos de observação, notações formais, línguas naturais (SKAGESTAD, 2004; RANSELL, 2007 *apud* QUEIRÓZ, 2018, p. 46).

Como visto, para Peirce, “a cognição equivale à manipulação e ao desenvolvimento de artefatos semióticos” e estes podem ter uma “enorme variedade de padrões morfológicos” (CP 5.313-14 *apud* QUEIRÓZ, 2018, p. 46). No caso da construção do livro infantil, pode-se ter a manipulação do autor de algum artefato para a escrita, a manipulação do ilustrador para a produção da arte para o livro literário infantil. Em suma, processos semióticos que se utilizam de signos com linguagens com distintas morfologias. Observa-se, então, no processo editorial do livro de literatura infantil, na composição de sua equipe, um nicho cognitivo compartilhado, construído com a participação de seus vários agentes para sua materialização.

De acordo com Edwin Hutchins, pode-se encontrar “propriedades semelhantes à mente em grupos sociais” (HUTCHINS, 2000, p. 1, tradução nossa). Conforme Hutchins, “para explicar a inteligência, precisamos considerar um grande sistema de especialistas ou agências que podem estar reunidos em várias configurações para fazer uma coisa” (HUTCHINS, 2000, p. 4). No trabalho conjunto de uma equipe editorial, pode ser verificado que “os processos cognitivos não estão (todos) na cabeça” (CLARK; CHALMERS, 1998, p. 2, tradução nossa) de um indivíduo. Pode-se observar esse grupo, de acordo com Peirce, como uma mente “distribuída e situada” (QUEIROZ, 2018, p. 46). Em suma, uma mente que agrega vários agentes, que se conectam através de fluxos, de taxonomias comuns, que organizam processos semióticos, com signos que atuam com distintas morfologias para a construção de um único artefato cognitivo, como é o caso do livro *A foca famosa* (JUNQUEIRA, 1983). Esse processo de “cognição distribuída” (HUTCHINS, 2000, p. 7, tradução nossa) será observado através de agentes-chave para a corporificação dessa obra.

---

## PROCESSOS EDITORIAIS - PROCESSOS MENTAIS

Na edição e produção do livro infantil, o trabalho editorial se organiza de forma que se possibilite a cooperação de mentes diversas, que participem com distintas linguagens, não só signos de natureza verbal, seja oral ou escrita, mas também que sejam plásticas, organizadas através de fluxos, estruturas e divisão de trabalho. O fluxo organizado e o apoio material e diagramático deste processo é que criam um ambiente produtivo de semioses que possibilitam a entrega do livro nas mãos de um futuro leitor.

O livro infantil pode ser uma sedutora porta, um poderoso objeto estético, para se começar a palmilhar uma cultura que também se estrutura através das linguagens e na diversidade da morfologia de seus signos. Existem projetos de livros infantis que já nasceram com essa proposta inicial, isto é, foram elaborados exatamente pensando nas crianças em seus diferentes estágios de aprendizagem, como os de alfabetização.

Um conhecido exemplo disso é a Coleção Estrelinha, lançada pela Editora Ática nos anos 1980, com o intuito de atender ao leitor que estava começando a aprender a ler. Seu sucesso perdura até os dias de hoje, fato observável pelas suas inúmeras reedições e pelas milhares de visualizações que suas obras têm no *YouTube*, através de vídeos feitos por contadores de histórias.

Para uma melhor compreensão desse nicho cognitivo editorial, onde sua potência nasce no processo de sua elaboração – enfim na sua estruturação –, numa “organização social que pode ser lida como uma espécie de arquitetura de cognição no nível da comunidade” (HUTCHINS, 2000, p. 2, tradução nossa), serão analisados alguns agentes chave da produção editorial do livro de literatura infantil, tomando como exemplo o livro *A foca famosa*, de Sonia Junqueira, da Coleção Estrelinha, lançado em 1983.

Neste caso, serão abordadas as seguintes taxonomias, que indicam pontos e agentes-chave desse processo editorial:

- Editor responsável e editor de arte – Projeto editorial e gráfico;
- Autor;
- Leitor crítico;
- Editor de arte – Diagramador – Ilustrador.

---

É importante destacar que alguns dados foram obtidos pela autora deste capítulo através de uma entrevista com a própria Sonia Junqueira, em outubro de 2020 (JUNQUEIRA, 2020).

## **EDITOR DE TEXTO E EDITOR DE ARTE - PROJETO EDITORIAL E GRÁFICO**

Os projetos geralmente nascem da mente do editor, ainda que circunscritos em uma realidade que envolvem no mínimo questões culturais, sociais, econômicas e tecnológicas que serão ao mesmo tempo propulsoras e influenciarão seus modos de produção.

No caso do projeto da Coleção Estrelinha, ele foi proposto pela editora Regina Mariano, responsável, nos anos 1980, pelo departamento editorial de literatura infantil da Editora Ática. “Ela tinha um projeto de livros para crianças, em três níveis de dificuldade, com textos literários” (ARAÚJO *et al.*, 2015, p. 19).

Nessa época, estava surgindo no país uma nova proposta de abordagem pedagógica em relação aos processos de alfabetização: a de se “alfabetizar letrando”. “Em outras palavras, a criança se insere no mundo da escrita tal como ele é: aprende as palavras com base em textos *reais*” (SOARES, 2018, p. 350).

Pode-se inferir que a editora estava se propondo a criar um bem simbólico que oferecesse um texto “real”, um livro de literatura acessível para o repertório de um público que estivesse no começo da aprendizagem da linguagem escrita. Testemunham-se, no caso de Regina Mariano, através de seus projetos, suas escolhas em relação a autores, ilustradores, cuidados com editoria de texto e de arte, uma mente extremamente apropriada para o cargo de editora de livros de literatura infantil. Sua capacidade estava tão alinhada com suas responsabilidades que, através de seu trabalho, certas decisões foram tão adequadas que alguns de seus autores acabaram sendo premiados através de seus projetos e ainda hoje são ícones da literatura infantil brasileira. Um dos exemplos é a própria Sonia Junqueira, que, com a Coleção Estrelinha, em 1984, recebeu o Prêmio Jannart Moutinho Ribeiro, vinculado ao Prêmio Jabuti, como Revelação de Autor Infantil de 1983. Sucesso similar observa-se com a autora e ilustradora Eva Furnari. Conforme a entrevista de Furnari para o Museu da Pessoa, seu primeiro trabalho autoral, no ambiente dos livros ilustrados infantis, foi através do projeto editorial de Regina Mariano (MUSEU DA

---

PESSOA, 2013), com a Coleção Peixe Vivo, premiada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1982.

Especificamente falando do projeto da Coleção Estrelinha, de acordo com Sonia Junqueira, ele tinha como objetivo a publicação de 18 volumes, que seriam classificados em estrelas. Uma estrela, para o caso dos livros em que os textos eram elaborados com sílabas simples; duas estrelas para os textos que pudessem ter sílabas mais complexas, mas as frases deveriam ser simples; três estrelas, por sua vez, para as frases e sílabas que poderiam ser mais complexas.

Além das diretrizes básicas norteadoras da futura criação literária, foi necessário determinar a base física, gráfica e plástica que seria o trilho que comportaria a narrativa, o espaço na qual ela estaria inserida. Conforme entrevista feita com Junqueira (JUNQUEIRA, 2020), o editor responsável pela arte na Ática era Alcy Linares. Provavelmente foi ele quem criou o projeto gráfico para a coleção, como um arquiteto que passa as diretrizes básicas para a futura corporificação da obra. O projeto gráfico é feito a partir de alguns critérios em cima de questões pedagógicas, plásticas e de dados da indústria gráfica. No mundo das páginas impressas em máquinas de offset, que era o caso da Estrelinha, só era “possível imprimir 8, 16 ou 32 páginas da publicação, frente e verso, em uma única passagem pela máquina (ARAÚJO, 2014, p. 10). Sendo assim, “a quantidade de páginas do seu livro deve ser sempre divisível por valores múltiplos de 8, 16 ou 32” (ARAÚJO, 2014, p. 11). A coleção fechou em 24 páginas mais a capa e contra capa, com acabamento grampeado em brochura.

Nesse momento, definiu-se o tamanho do livro. Não poderia ser muito pequeno, pois estamos falando de um público infantil, que iria manuseá-lo como um objeto, com uma curiosidade próxima do brinquedo. Também com a necessidade de visualização de letras com corpos maiores, mas que, ao mesmo tempo, não poluíssem, interferissem negativamente na visualização das páginas com as imagens. Cada volume teria então o formato 14 cm x 21 cm, com letras em fonte Times New Roman, em corpo maior que 14.

## **A AUTORA - ESCOLHA ACERTADA DA EDITORA**

Regina Mariano foi apresentada a Sonia Junqueira por Jiro Tadashi (ARAÚJO *et al.*, 2015, p. 19), que, na época, era editor de livros didáticos da editora Ática. Sonia

---

era uma pessoa preparada para trabalhar com uma linguagem que fosse acessível ao público que estava nos seus primeiros passos no universo da escrita. Nessa época, já tinha trabalhado, de forma criativa e pedagógica, em uma cartilha publicada pela Editora Abril. Nesse material, conforme ela comenta:

[...] ao final de cada capítulo, o texto final de leitura só tinha palavras com sílabas que o menino havia estudado. Os primeiros textos eram, em geral, uma frase, com o que a criança tinha estudado até então, duas famílias de sílabas. Era um texto só com aquilo, aí, à medida que ia aprendendo mais famílias, os textos iam ficando mais ricos. E quem fazia os textos era eu. Eu fazia os textos, tudo bonitinho, arrumadinho, e saiu a coleção (ARAÚJO *et. al.*, 2015, p. 19).

Além disso, a escolha não poderia ser a mais acertada, já que exatamente seu processo mental de criação se dá a partir da própria palavra, foco inicial do projeto. Conforme comentou na sua entrevista para este capítulo: “meu negócio é a palavra, não é nem a frase, o que me leva é a palavra. Imagine um calçamento de pedras, com buracos, que não está cheio, as palavras são as pedras, elas que me levam” (JUNQUEIRA, 2020, n.p.).

Nelly Novaes Coelho aponta uma importante característica de Sonia, que seria a

linguagem narrativa concisa e bem-humorada com que a autora centrou, em cada livro, uma situação divertida ou inesperada (com princípio, meio e fim) é facilmente compreendida pelas crianças (COELHO, 1995, p. 1035).

Em suma, através de textos curtos, com palavras simples, a autora consegue elaborar uma história divertida e com aspectos narrativos fundamentais para o leitor iniciante. Sendo assim, conforme Junqueira declarou em sua entrevista (2020), esse público com conhecimentos básicos de alfabetização se sente promovido, vitorioso, já que nesse momento é “uma glória ler um livro inteiro”, uma obra completa.

Ao que tudo indica, diante da produtividade da autora e da reação positiva da editora, na época, não haveria pessoa mais indicada para aquele projeto.

Então eu sentava e fazia seis historinhas, que já eram a Coleção Estrelinha saindo. Tinha um grau de dificuldade: uma estrelinha, duas estrelinhas, três estrelinhas. Fiz, levei para a Regina, ela adorou, e continuei fazendo (ARAÚJO *et al.*, 2015, p. 19).



---

Regina conseguiu perceber, através dos trabalhos da autora, essa capacidade de elaborar um texto simples, com começo, meio e fim, bem humorado, com palavras adequadas a um aprendiz, sem que isso se tornasse uma frase forçada, sem uma contextualização maior.

## **LEITURA PEDAGÓGICA - PROCESSOS EDITORIAIS**

É comum numa coleção, quando o autor entrega um original, além da leitura do editor, ocorrer a leitura crítica ou técnica do material. Conforme entrevista dada por Sonia Junqueira, nesse projeto ocorreu a participação de mais esse agente, que seria da leitura pedagógica. Na Coleção Estrelinha houve uma assessoria pedagógica, a qual tinha ciência do nível da capacidade leitora dos diferentes estágios de um aprendiz em processo de alfabetização. Conforme a própria Sonia comentou em sua entrevista, tornou-se necessário alterar o texto em algumas situações pontuais. Foi preciso sacrificar-se um pouco a literatura em função do sucesso da própria leitura.

## **PRODUÇÃO – EDIÇÃO DE ARTE – DIAGRAMAÇÃO – ILUSTRAÇÃO**

Após a segunda metade do século XX, a indústria gráfica no Brasil passava por avanços tecnológicos que viriam a influenciar a produção editorial e a necessidade de ilustradores profissionais para suprir essa área. Como consequência ocorreu, entre os anos 1970 e 1980, “pela primeira vez, a profissionalização e o surgimento de ilustradores, dedicados exclusivamente à ilustração de livros” (DALCIN, 2020, p. 85).

Não temos dúvida de que a história e o desenvolvimento da arte de ilustrar, ao que se refere ao aspecto técnico, formal e conceitual, estiveram sempre associados a questões tecnológica e industriais. No Brasil não foi diferente. Não se trata de uma visão automática ou fatalista. É simplesmente uma constatação. A arte de ilustrar livros passou pela xilogravura, gravura em metal, litografia, cromolitografia, offset e atualmente impressão digital, portanto, a várias etapas ligadas à tecnologia de época (OLIVEIRA, 2013, p. 25 *apud* DALCIN, 2020, p. 85).

---

É nesse ambiente de avanços tecnológicos que se ampliam as possibilidades de expressão da linguagem plástica no material impresso, tendo como consequência o desenvolvimento de uma nova cultura visual, que influenciaria a produção de revistas e livros, inclusive para crianças. É a partir dos anos 1970 no Brasil que

chega um movimento da ilustração não mais de interpretar, mas de acompanhar a narrativa em que já não é mais a qualidade do desenho que está sendo julgada, mas o quanto ele fala (MORAES, 2014, p. 27 *apud* DALCIN, 2020, p. 86).

Alcy Linares, que ficou responsável pela ilustração dos seis livros com uma estrelinha da coleção, torna-se fruto e produtor visual desse ecossistema em que se desenvolve e avança a produção editorial e gráfica no país. Com 17 anos, ele começa a trabalhar com ilustração e, com 27, já estava publicando charges e ilustrações para importantes veículos da época (MUSEU DA PESSOA, ca. 2000).

Os anos 1970 para 1980 foram marcados por processos de abertura política. Nessa época, Alcy desenvolveu seu talento como humorista gráfico. Nesse ambiente de forte presença da censura, fazia cartuns, que sintetizavam uma visão crítica e ao mesmo tempo satírica da situação política da época para publicações como Pasquim, Movimento, Estadão e Folha. “Fez o que se chama de humorismo militante. Suas armas? Um pincel na mão e ideias na cabeça que resultaram em cartuns demolidores” (GLOBAL EDITORA, 2020). Quando Alcy torna-se em uma das mentes, um dos agentes criativos e colaborativos da Coleção Estrelinha, traz para o projeto essa capacidade sintética, de com uma ilustração com poucos traços poder-se dizer muito.

A partir do texto definido, dá-se uma proposta de estruturação da obra pelo projeto gráfico, ou de como a história vai ser contada dentro do objeto, do produto que será o livro. Neste caso, ele teria que estar diagramado em 24 páginas, no formato 14 cm x 21 cm. A diagramação é um momento quando o livro está no processo denominado de produção. É quando começa a se corporificar a sua arquitetura, como se o projeto estivesse saindo da planta para virar obra. É aí que se dá a distribuição do texto ao longo das páginas.

No caso de *A foca famosa*, eram basicamente 27 frases que precisariam ser distribuídas em 24 páginas. Observa-se assim que, praticamente, seria uma frase por página. No entanto, não foi bem assim que aconteceu a distribuição nessa obra. Conforme pode-se ler no expediente da 7ª edição deste livro, o editor de arte – em suma, o responsável pelo *layout*, design da página – também foi o próprio ilustrador,

Alcy. Entende-se assim que ele foi, ao mesmo tempo, seu ilustrador e diagramador. A partir disso, pode-se inferir que a paginação tenha ocorrido de forma muito integrada com a elaboração das próprias ilustrações junto ao texto. Talvez a própria ilustração tenha definido se as imagens viriam em páginas duplas ou apenas em uma página. São ao todo 16 ilustrações, sendo que nove delas em páginas duplas, nas quais geralmente ocorrem duas frases aplicadas em um dos lados das ilustrações duplas. No entanto, é interessante notar que, das nove ilustrações em página dupla, seis delas se apresentam como uma cena com dois enquadramentos que se complementam. Isso ocorre, basicamente, quando entra em cena, além da foca Rosa, um outro personagem, Pitoco (foca macho). Pode-se ver, na figura 1, uma ilustração em página dupla das páginas 16 e 17. Alcy poderia construir a narrativa página a página. Poderia pôr Rosa pegando “o bolo lá na sala”, sozinha em seu ambiente. No entanto, em página dupla, o ilustrador coloca os personagens em ambientes diferentes mas, como há uma janela, permite que eles possam ter algum tipo de interação.

Figura 1: Páginas 16 e 17

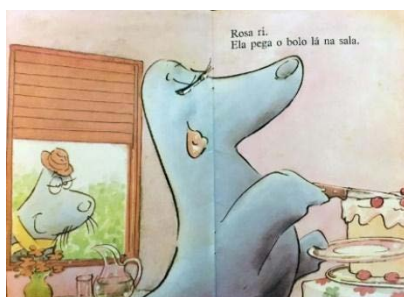


Figura 2: Páginas 18 e 19



Fonte: JUNQUEIRA; ALCY (1999).

Através dessa janela, cria-se um espaço de trocas, possibilitando um clima de flerte que vai num crescendo. O leitor consegue ver Rosa na sala e, ao mesmo tempo, o Pitoco lá fora. A Rosa está de costas, por isso os olhares dos personagens são vistos só pelo leitor, que se torna testemunho desse diálogo mudo, como fotogramas pincelados de uma cena que segue em um crescendo através de olhares e gestos, demonstrando os personagens seduzindo e seduzidos. Na figura dois, que é a da página dupla 18 e 19, Rosa serve uma limonada para Pitoco. Neste momento, ela está de frente e, então, trocam olhares apaixonados. Nessa hora, Pitoco já está com as mãos dentro da sala, através da janela.

Figura 3: Páginas 20 e 21



Figura 4: Páginas 22 e 23



Fonte: JUNQUEIRA; ALCY (1999).

Na figura três, na página dupla 20 e 21, Pitoco por fim parece não se aguentar e pede Rosa em namoro. Observa-se que Pitoco, através da janela, está praticamente com meio corpo dentro da casa. Rosa fecha as mãos e os olhos, tornando-se mais recolhida, defensiva. O leitor não sabe o que ela vai responder, o que vai acontecer. Alcy acompanha a capacidade de Sonia de criar finais surpreendentes e deixa o leitor sem saber qual será a resposta de Rosa. Através da ilustração e da diagramação, reforça-se o clímax, um suspense, que só vai ser resolvido quando o leitor for virar a página.

Na figura quatro, na página dupla seguinte (p. 22 e 23), de um gesto defensivo, recolhido e silencioso, da página anterior, Rosa expande-se, abre-se em uma palavra enfática: “Namoro!”, e em gestos receptivos: “E Rosa, toda animada, beija logo o namorado!”. Neste momento, não há mais nenhuma separação de ambiente dos personagens. Estão abraçados, envoltos por uma cor amarela e pelo laço de mesma cor que era da *foca famosa*.

Através desse projeto, observa-se que Sonia, a autora, conseguiu, mediante frases simples, desenvolver uma narrativa que prende o leitor, que testemunha o enamoramento de uma foca famosa por Pitoco, foca macho não tão famosa assim. A leitora pedagógica selecionou termos, palavras, que poderiam vir a prejudicar a fruição da leitura para o principiante na linguagem escrita. Alcy, editor de arte e ilustrador, conseguiu, através de recursos gráficos, como de ilustração e diagramação, a integração das linguagens verbais e plásticas, que juntas acabaram por criar um sentido único que se corporifica no livro. Regina Mariano, a editora e criadora do projeto, conseguiu atingir seu objetivo de criar um “projeto de livros para crianças” com “textos literários” (ARAÚJO *et al.*, 2015, p. 19). A performance da equipe não passou despercebida, já que Sonia ganhou seu primeiro prêmio na literatura com a Coleção Estrelinha.

---

## CONCLUSÕES

Através da análise de alguns agentes fundamentais para a elaboração do livro *A foca famosa*, da Coleção Estrelinha, tais como o editor responsável, editor de arte, leitor crítico e ilustrador, foram observados processos cognitivos distribuídos e integrados através de semioses que se organizaram em fluxos e suportes materiais para o desenvolvimento de um “artefato semiótico”. “As práticas culturais reúnem agentes para trabalhar conjuntos e colocar os conjuntos para trabalhar” (HUTCHINS, 2000, p. 5, tradução nossa).

No ambiente de produção de bens simbólicos, em uma cultura de mídia, nos anos 1980, foram testemunhados agentes com capacidades distintas, trabalhando em conjunto, envolvidos em processos semióticos, mentais, produtivos que se constituíram no próprio nicho editorial para a construção do livro infantil. Testemunha-se, nessa produção, uma “aprendizagem individual que é vista como a propagação de um tipo particular de padrão através de uma comunidade” (HUTCHINS, 2000, p. 5, tradução nossa). Em suma, conhecimentos específicos, muito particulares de cada um dos atores, tiveram um espaço de expressão de seus pensamentos, mentes, organizados durante o fluxo de produção desse livro. Tais pensamentos se propagaram através da manipulação de frases com signos verbais extremamente apropriados para uma obra literatura para criança em processo de alfabetização; de signos plásticos, ilustrações que conversaram de forma integrada e complementar com tais signos verbais, amplificando ou trazendo novos sentidos para eles; da diagramação, em uma página única ou dupla que permitiram ressaltar e trazer elementos de suspense, surpresas e humor para o leitor.

Foi possível, assim, observar nessa produção práticas profissionais, práticas da cultura editorial, que permitiram a reunião de capacidades únicas em processos semióticos, mentais, para performarem juntas no nicho da produção do livro infantil. Tais práticas acabaram por trazer resultados inéditos e potentes para processos cognitivos do leitor. Deste modo, conforme Hutchins aponta,

não parece possível explicar as realizações cognitivas de nossa espécie por referência ao que está dentro de nossas cabeças apenas. É preciso também que se considere os papéis cognitivos do mundo social e material (HUTCHINS, 2000, p. 10, tradução nossa).

---

## Referências

- ARAÚJO, Claudete *et. al.* *Sonia Junqueira*. Coleção Edição e Ofício. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2015. Disponível em: [issuu.com/edicaoeficio/docs/sonia\\_issuu](http://issuu.com/edicaoeficio/docs/sonia_issuu). Acesso em 29. out. 2020.
- ARAÚJO, Paulo Sérgio de. *Preparando o PDF: como preparar e fechar arquivos para impressão*. Santa Cruz do Rio Pardo, SP: Editora Viena, 2014. Disponível em: [www.graficaviena.com.br/downloads/Preparando\\_o\\_PDF\\_Final.pdf](http://www.graficaviena.com.br/downloads/Preparando_o_PDF_Final.pdf). Acesso em 29. out. 2020.
- CLARK, Andy. Language, embodiment, and the cognitive niche. *Trends in cognitive sciences*, v. 10, n. 8, p. 370-374, 2006. Disponível em: [www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1364661306001628](http://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1364661306001628). Acesso em 30 julho 2020.
- CLARK, Andy; CHALMERS, David. The extended mind. *Analysis*, v. 58, n. 1, p. 7-19, 1998. Disponível em: [www.jstor.org/stable/3328150?seq=1](http://www.jstor.org/stable/3328150?seq=1). Acesso em 29 abril 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos XIX e XX*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- DALCIN, Andrea Rodrigues. O livro ilustrado de literatura infantil no Brasil: histórias, concepções e transformações. *Linha Mestra*, n. 40, p. 80-94, 2020. Disponível em: [www.lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/337/0](http://www.lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/337/0). Acesso em 30 out. 2020.
- GLOBAL EDITORA. Alcy Linares. *Global Editora*. São Paulo. 2020. Disponível em: [globaleditora.com.br/autores/biografia/?id=1621](http://globaleditora.com.br/autores/biografia/?id=1621). Acesso em 29 out. 2020.
- HUTCHINS, Edwin. Distributed cognition. *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Elsevier Science, v. 138, 2000. Disponível em: [arl.human.cornell.edu/linked%20docs/Hutchins\\_Distributed\\_Cognition.pdf](http://arl.human.cornell.edu/linked%20docs/Hutchins_Distributed_Cognition.pdf) Acesso em 30 julho 2020.
- JUNQUEIRA, Sonia; Alcy. *A foca famosa*. 7. ed. Ática, 1999.
- JUNQUEIRA, Sonia. *Literatura Infantil: imaginação na criação, na edição e na produção para imaginação do leitor*. Entrevistador: Thaís Helena Falcão Botelho. Manuscrito não publicado, outubro de 2020.
- MENDES, Claudia. Leitura de imagens na literatura infantil: construindo sentidos por meio da experiência estética em 'Vó Nana'. In: 17º Congresso de Leitura do Brasil (COLE), 2009, Campinas. *Anais do Congresso de Leitura do Brasil*. Campinas: Unicamp/FE; ALB, 2009. Disponível em [alb.com.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais17/txtcompletos/sem05/COLE\\_2401.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_2401.pdf). Acesso em 30 out. 2020.

---

MUSEU DA PESSOA. Do homem palito à bruxinha mais amada do país! *Museu da Pessoa*. 2013. Disponível em [acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/do-homem-palito-a-bruxinha-mais-amada-do-pais-51543](http://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/do-homem-palito-a-bruxinha-mais-amada-do-pais-51543). Acesso em 30 out. 2020.

MUSEU DA PESSOA. Ilustrador desde criança: história de Alcy Linares. *Museu da Pessoa*. Ca 2000. Disponível em: [acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/ilustrador-desde-crianca-151801](http://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/ilustrador-desde-crianca-151801). Acesso em 30 out. 2020.

OLIVEIRA, Rui de. O Brasil pela imagem: a ilustração de livros e o passado colonial. *A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil*. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. Disponível em [lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/337](http://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/337). Acesso em 30 out. 2020.

PEIRCE, Charles S. *The collected papers of Charles S. Peirce*. Edição eletrônica reproduzindo Vols. I-VI [Hartshorne, C.; Weiss, P. (eds.). Cambridge: Harvard University, 1931-1935], Vols. VII-VIII [Burks, A. W. (ed.). Cambridge: Harvard University, 1958]. Charlottesville, Intellex Corporation. [Obra citada como CP, seguido pelo número do volume e número do parágrafo], 1994 (1866-1913).

PINKER, Steven. O nicho cognitivo: coevolução de inteligência, sociabilidade e linguagem. *Letras de Hoje*, v. 45, n. 3. Disponível em: [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/8117](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/8117). Acesso em 30 out. 2020.

QUEIROZ, João; ATÃ, Pedro. Externalismo, iconicidade e cognição distribuída em CS Peirce. 2018. Disponível em: [200.19.146.79/index.php/ouvirouver/article/view/42882](http://200.19.146.79/index.php/ouvirouver/article/view/42882). Acesso em 20 out. 2020.

SOARES, Magda. *Alfabetização: a questão dos métodos*. São Paulo: Contexto, 2018.

### **Sobre a autora**

Thaís Helena Falcão Botelho é formada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), Pedagoga, Mestre em Tecnologias da Inteligência e do Design Digital pela PUC-SP. Especialista em Mídia, Informação e Cultura pelo CELACC-ECA-USP. Seus estudos estão focados na produção de conteúdo para

---

aprendizagens em linguagens multimodais e hipermidiáticas. É autora na área de didáticos, com foco em STEAM e alfabetização midiática. Escreve e produz poemas e fotopoemas. Através de seu estúdio Olho do Falcão, trabalha para editoras na parte de edição, pesquisa iconográfica, produção fotográfica e licenciamentos. Foi assistente editorial de Sonia Junqueira para obras de literatura, história e meio ambiente entre os anos de 1989 e 1990.







## SOBRE OS ORGANIZADORES

### André Luiz Ming Garcia



Doutor, mestre, licenciado e bacharel em Letras (Língua e Literatura Alemã), com pós-doutoramento pela USP, onde atuou como professor doutor de Literatura Infantil e Juvenil na graduação em Letras, além de especialista em Educação pela PUCRS e pela UFSCar. Realiza pesquisas no âmbito da Literatura Comparada, focalizando obras da Literatura Infantil, e dedicando-se, sobretudo, a questões relativas a livros ilustrados, ilustrações, adaptações e reinvenções de contos de fadas e fenômenos de intertextualidade e metaficção. Autor dos livros *Livro ilustrado de conto de fadas: história, teoria e análise da tradição à contemporaneidade* (Appris, 2020), *O que é (ou o que pode ser) ensino-aprendizagem de literatura infantil* (CRV, 2021), além de organizador, conjuntamente com Maria Zilda da Cunha, de *Imagens em migrações poéticas: miradas potenciais* (USP, 2021), bem como de diversos artigos, ensaios e capítulos de livros.

### Maria Zilda da Cunha



A autora é docente na Universidade de São Paulo do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, docente e coordenadora da Área de Literatura Infantil e Juvenil; possui Pós-doutorado em Estudos Portugueses e Lusófonos no Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Portugal (2018); Pós-doutorado em Ciências, Educação e Humanidades pela UERJ (2016); Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (2002); Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Graduada em Pedagogia (1977), em Letras (1973), em Psicologia (1972), com pós-graduação em Psicopedagogia (1989) e especialização em Psicomotricidade pelo Instituto GAE (1991). Líder do grupo de Pesquisa “Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens” (CNPq), vinculado à Universidade de São Paulo. Editora executiva da Revista *Literartes*. Pesquisadora do CNPq.