

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

SILVANA GILI

LIVROS ILUSTRADOS: TEXTOS E IMAGENS

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa

FLORIANÓPOLIS
2014

SILVANA GILI

LIVROS ILUSTRADOS: TEXTOS E IMAGENS

Dissertação submetida ao Programa
de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina para
a obtenção do Grau de Mestre em Literatura.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa

FLORIANÓPOLIS
2014

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa, pelas oportunidades de aprendizagem e crescimento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, pelas aulas instigantes e por todos os desafios propostos.

À CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu minha dedicação exclusiva à esta pesquisa.

Aos participantes do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Biblioteca Comunitária Barca dos Livros, pelo companheirismo e apoio inestimáveis.

A Odilon Moraes, André Neves, Tino Freitas, Renato Moriconi e Renata Nakano, pelas contribuições generosas.

A Gizelle Kaminski Corso, Jair Zandoná e Peter O'Sagae, pelo olhar crítico e cuidadoso.

A Juliana Shiraiwa, pelo talento de tornar mais belo tudo aquilo que é visível.

A Tanira Piacentini, pela poesia.

Aos familiares e amigos que estiveram a meu lado, por tudo, sempre.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	viii
LISTA DE SIGLAS	xi
INTRODUÇÃO	17
Livro com ilustrações, livro ilustrado e livro álbum – a importância do nome	
ILUSTRAÇÕES DILATADORAS	35
Livro ilustrado e cultura popular – contexto histórico	36
Contos maravilhosos – uma visão brasileira	39
Ilustradores do século XIX	45
ILUSTRAÇÕES TRANSFORMADORAS	53
Ilustrações que dão tom às palavras	54
Transformações visíveis	63
ILUSTRAÇÕES ARDENTES	73
Mudança de tom	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXOS	
Anexo A	93
Anexo B	96
APÊNDICE A	101

LISTA DE FIGURAS

1 – capa <i>Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos</i> , Cosac Naífy, 2012	35
2 – capa de <i>João Felpudo</i> , Iluminuras, 2011	35
3 – capa de <i>As Travessuras de Juca e Chico</i> , Iluminuras, 2012	35
4 – caixa/sobrecapa dos <i>Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos</i> , Cosac Naífy, 2012.	39
5 – capa dos volumes 1 e 2 <i>Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos</i> , Cosac Naífy, 2012.	39
6 – ilustração de <i>A Gata Borralheira</i> (v.1, p.122-123)	40
7 – ilustração de <i>O Jardim de Inverno e de Verão</i> (v.1, p. 320-321)	41
8 – ilustração de <i>Os Doze Irmãos</i> (v.1, p. 63-64)	41
9 – ilustração de <i>João-Cascata e Gaspar-Cascata</i> (v.1, p. 343-343)	42
10 – ilustrações de <i>O Irmão Fuliginoso do Diabo</i> (v.2, p.95)	42
11 – ilustrações de <i>Os Seis Criados</i> (v.2, p.225)	42
12 – ilustrações de <i>Os Animais Fieis</i> (v.2, p.108)	42
13 – ilustrações de <i>Hans, meu Ouriço</i> (v.2, p.121)	42
14 – ilustrações de <i>A Fiandeira Preguiçosa</i> (p. 202; p.203)	42
15 – ilustrações de <i>A Chave Dourada</i> (p. 282)	42
16 – capa de <i>João Felpudo</i> , Iluminuras, 2011	45
17 – ilustrações de <i>A História do Malvado Frederico</i> ,	48
18 – ilustrações de <i>A Lamentável História de Paulinha e seus Fósforos</i>	48
19 – ilustrações de <i>A História do Chupa-Dedos</i>	49
20 – capa de <i>As Travessuras de Juca e Chico</i> , Iluminuras, 2012	49
21 – ilustrações de <i>As Travessuras de Juca e Chico</i> , Iluminuras, 2012	50
22 – capa de <i>O Matador</i> , Editora Leitura, 2008	53
23 – capa de <i>Tom</i> , Editora Projeto, 2012	53
24 – ilustrações de <i>Chapeuzinho Vermelho</i> com fotos de Sarah Moon	54
25 – capa de <i>O Matador</i> , Editora Leitura, 2008	55
26 – ilustrações de <i>O Matador</i> , p. 04-05	57
27 – ilustrações de <i>O Matador</i> , p. 06-07	57
28 – ilustrações de <i>O Matador</i> , p. 12-13	57
29 – sequência de ilustrações de <i>O Matador</i> , p. 18-19, 20-21 e 22-23	59
30 – sequência de ilustrações de <i>O Matador</i> , p. 24-25 e 26-27	60
31 – ilustrações de <i>O Matador</i> , p. 28-29	61
32 – ilustrações de <i>O Matador</i> , p. 30-31	62
33 – capa de <i>Tom</i> , Editora Projeto, 2012	63
34 – ilustrações de <i>Tom</i> , p. 6-7	64
35 – ilustrações de <i>Tom</i> , p. 8-9	65
36 – ilustrações de <i>Tom</i> , p. 10-11	65

37 – sequência de ilustrações de <i>Tom</i> , p. 12-13, 16-17, 18-19	66
38 – ilustrações de <i>Tom</i> , p. 14-15	67
39 – sequência de ilustrações de <i>Tom</i> , p. 20-21 até 32-33	68
40 – ilustrações de <i>Tom</i> , p. 21 e p. 36-37	69
41 – capa de <i>Os Invisíveis</i> , Casa da Palavra, 2013	
42 – sequência de ilustrações de <i>Os Invisíveis</i> , p. 8-9 até 18-19	77
43 – ilustrações de <i>Os Invisíveis</i> p. 20-21	78
44 – sequência de ilustrações de <i>Os Invisíveis</i> p. 22-23 até 28-29	79
45 – ilustrações de <i>Os Invisíveis</i> p. 30-31	80
46 – ilustrações de <i>Os Invisíveis</i> p. 32-33	80
47 – ilustrações de <i>Os Invisíveis</i> p. 34-35	81

LISTA DE SIGLAS

FNLJ – Fundação Nacional de Literatura Infantil e Juvenil	07
IBBY – International Board on Books for Young People	07
UNESCO – United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization	07
UNICEF – United Nations Children's Fundation	07
NEP Barca – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Biblioteca Comunitária Barca dos Livros	08
LIJ – Literatura Infantil e Juvenil	33

RESUMO

O objetivo desta dissertação é investigar o lugar que ocupam as ilustrações na produção atual de livros para crianças e jovens no que diz respeito ao seu papel narrativo dentro da obra e, principalmente, no que oferecem ao olhar sensível como possibilidade de leitura da imagem. Para tanto, analisarei as relações entre texto escrito e ilustração em livros editados no Brasil na atualidade, principalmente a partir dos anos 2000, atendo-me às ilustrações enquanto busco esclarecer questões poéticas, adensamentos e complexidades. A fim de refletir alguns aspectos referentes à literatura aliada às ilustrações, essa análise se dá a partir de três perspectivas diferentes. Primeiramente, considero a ilustração como elemento que amplia o texto e que se adapta a distintos contextos culturais, correntes estéticas ou ideologias, de acordo com a visão do artista que a executa. Em segundo lugar, aprofundo a noção de que a ilustração faz mais do que representar visualmente o texto escrito, considerando-a como elemento que transforma o texto original quando organizado nas páginas do livro. Para concluir, proponho que, além de ampliar e/ou transformar o texto, a ilustração pode ser vista como elemento polissêmico, gerador de imagens críticas que *tocam a realidade* sem, no entanto, se predispor a retratá-la de forma única, fechada e estanque. Quando falamos em imagem, tendemos a pensar em representações pictóricas, nas artes visuais, pintura, escultura, cinema. Mas também a literatura, e seus textos permeados de metáforas, sinédoques e metonímias, é imagem. É essa a noção que norteia este trabalho. Considerando que a ilustração ocupa formas diversas dentro de uma obra, busco entender como se dá a interação entre texto escrito e texto visual num livro. Esta dissertação de mestrado constitui uma tentativa de explorar essas questões que dizem respeito às imagens formadas pela combinação de palavra e ilustração num livro; constitui também uma reflexão acerca de distintas formas de publicação literária em que as ilustrações se relacionam com o texto escrito de maneiras diferentes. É, finalmente, uma tentativa de definir aquilo que alguns autores têm chamado de livro ilustrado contemporâneo. A análise do *corpus* revela que as ilustrações agem no interior da obra, recriam imagens. Ocupam, portanto, lugar de criação, abrindo frestas na própria linguagem para ampliar as possibilidades de leitura e a percepção do mundo.

ABSTRACT

This dissertation aims to understand the narrative role played by illustrations in contemporary Brazilian children's literature and, most importantly, what they offer as image reading possibilities to the critical and aesthetic reader. To achieve that, I analyze the relationships between written text and illustrations in books recently edited in Brazil, particularly those published since 2000. The word image is often associated with pictorial representations in the visual arts, however, children's literature, with its reliance on metaphors, sinedoques, and metonymies, is permeated with images. Firstly, I consider illustrations as elements that amplify the text, according to the artist's point of view. Secondly, I explore the notion that illustrations do more than visually represent the written text, by considering them as separate elements that transform the original text when both are jointly organized on the pages of a book. Finally, I propose the idea that besides amplifying and/or transforming the written text, illustrations can be considered as polysemic elements that generate critical images that "touch reality," although not intending to portray it in a closed, stagnant manner. The analysis of the selected works reveals that illustrations act from within the body of the work, recreating images. Therefore they occupy a creative space, as they open gaps in language to amplify the possibilities of interpreting reading and world perception.

Despalavra

Manoel de Barros

*Hoje eu atingi o reino das imagens,
o reino da despalavra.*

*Daqui vem que todas as coisas
podem ter qualidades humanas.*

*Daqui vem que todas as coisas
podem ter qualidades de pássaros.*

*Daqui vem que todas as pedras
podem ter qualidade de sapo.*

*Daqui vem que todos os poetas
podem ter qualidades de árvore.*

*Daqui vem que os poetas podem
arborizar os pássaros.*

*Daqui vem que todos os poetas
podem humanizar as águas.*

*Daqui vem que os poetas devem
aumentar o mundo com suas metáforas.*

*Que os poetas podem ser pré-coisas,
pré-vermes, podem ser pré-musgos.*

*Daqui vem que os poetas podem
compreender o mundo sem conceitos.*

*Que os poetas podem refazer o mundo
por imagens, por eflúvios, por afeto.*



INTRODUÇÃO

O interesse em desenvolver esta pesquisa surge em razão de meu trabalho no Núcleo de Estudos e Pesquisas em Literatura Infantil e Juvenil da Barca dos Livros. A Biblioteca Comunitária Barca dos Livros é um projeto da Sociedade Amantes da Leitura, uma organização não governamental e sem fins lucrativos, que tem por objetivo principal realizar atividades que aproximem o leitor do livro. A Barca dos Livros possui um intenso programa de incentivo à leitura baseado na convicção de que a leitura é instrumento fundamental para a formação do indivíduo, na medida em que alimenta a imaginação, amplia o conhecimento e promove a inserção na sociedade. A biblioteca conta hoje com um acervo de mais de 13 mil títulos catalogados. A quase totalidade desse acervo foi constituída em decorrência do trabalho profissional da coordenadora geral da biblioteca, a Dra. Tânia Piacentini, junto à Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ – desde a década de 1980, como votante convidada para os prêmios outorgados anualmente pela FNLIJ aos melhores livros para crianças e jovens editados no país. Por isso, uma média de mil exemplares é recebida das editoras e selecionada criteriosamente ao longo de todo o ano, num trabalho exercido em caráter voluntário, sem nenhuma remuneração financeira.

A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ¹ – mencionada acima, foi criada em 23 de Maio de 1968 e é a seção brasileira do *International Board on Books for Young People* – IBBY². A fundação tem como missão promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, defendendo o direito dessa leitura para todos, por meio de bibliotecas es-

¹ <http://www.fnlij.org.br/>

² O *International Board on Books for Young People* (IBBY) é uma organização sem fins lucrativos que representa uma rede internacional de pessoas comprometidas em aproximar livros e crianças. Sua missão é promover a compreensão internacional através dos livros infantis, dar às crianças em todos os lugares a oportunidade de ter acesso a livros com elevados padrões literários e artísticos, incentivar a publicação e distribuição de livros infantis de qualidade, especialmente nos países em desenvolvimento, fornecer suporte e treinamento para aqueles envolvidos com crianças e com a literatura infantil, estimular a pesquisa e o trabalho acadêmico na área da literatura infantil, e proteger e defender os Direitos da Criança, de acordo com a Convenção das Nações Unidas sobre os Direitos da Criança. O IBBY foi fundado em Zurique, Suíça, em 1953. Hoje, ele é composto de setenta Seções Nacionais em todo o mundo. Como uma organização não-governamental com um estatuto oficial na UNESCO e na UNICEF, o IBBY tem um papel de advogar pela literatura infantil na elaboração de políticas públicas. Um de seus principais objetivos é defender o direito da criança a uma educação geral e ao acesso direto à informação. Graças à insistência do IBBY, uma resolução das Nações Unidas inclui um apelo a todas as nações para promover a produção e distribuição de livros infantis. O IBBY também coopera com muitas organizações internacionais e instituições de livros infantis em todo o mundo e tem um espaço na Feira do Livro Internacional da Criança, que acontece anualmente em Bolonha e em outras feiras internacionais do livro. Informações extraídas do site da instituição: <http://www.ibby.org/index.php?id=266>

colares, públicas e comunitárias. A FNLIJ visa contribuir para a melhoria da educação e da qualidade de vida de crianças e jovens, como valor básico para a educação e cidadania. Seus objetivos são valorizar a leitura e o livro de qualidade; divulgar a produção brasileira de livros de qualidade para crianças e jovens e, em particular, os livros de literatura e informativos; contribuir para a formação leitora dos educadores, sejam professores, bibliotecários ou pais, quanto ao conhecimento das teorias e experiências sobre temas afins, tais como leitura, literatura e formação de bibliotecas; promover a tolerância, a solidariedade e a paz por meio da leitura partilhada; e valorizar a biblioteca da escola e a biblioteca pública como o locus para o processo democrático de acesso à cultura escrita e mantenedora da prática da leitura³. Em 1975, a FNLIJ iniciou a sua premiação anual, com o *Prêmio FNLIJ - O Melhor para Criança*, distinção máxima concedida aos melhores livros para crianças pela instituição. A premiação conta hoje com dezenove categorias⁴.

O Núcleo de Estudos e Pesquisas da Barca dos Livros – NEP Barca –, do qual faço parte desde 2010, é responsável pela análise do acervo, planejamento, produção e execução de materiais de divulgação, análise e crítica de livros em diferentes meios (jornais, internet, rádio, televisão). O grupo é formado por quinze pessoas advindas de áreas diversas (letras, biblioteconomia, educação, psicologia, entre outras) que têm em comum o interesse em investigar os diversos aspectos que tornam um livro infantil uma obra literária de qualidade. É tarefa do NEP Barca, como membro-votante da FNLIJ, ler, analisar e comentar as obras recebidas a fim de fazer recomendações acerca dos títulos que julga merecedores de participação na lista de livros *Altamente Recomendáveis*, publicada anualmente pela FNLIJ. O grupo também escreve resenhas e recomendações de leitura publicadas no blog do NEP Barca⁵.

Cada editora interessada em participar do processo de premiação da FNLIJ é responsável por enviar aos membros votantes os exemplares de títulos candidatos a prêmios. A cada ano, são recebidos mais de mil títulos pertencentes às categorias mencionadas anteriormente. De acordo com os critérios de avaliação estabelecidos pela FNLIJ, as obras devem ser analisadas quanto à qualidade, baseando-se nas seguintes considerações: a originalidade do texto, a originalidade da ilustração, o uso artístico e competente da língua e do traço, a qualidade das traduções, e o conceito de objeto-livro que inclui o projeto editorial e gráfico. Se, por um lado, os critérios estabelecidos parecem ser claros, neles podemos perceber a possibilidade de avaliação subjetiva. É necessário, porém, nesse processo, encontrarmos o equilíbrio entre subjetividade e objetividade, valorizando a experiência leitora de cada um dos membros do grupo do NEP Barca, ao passo que estabelecemos critério e rigor em nossas argumentações. As discussões feitas pelo grupo durante o

3 Dados retirados do site da fundação: www.fnlij.org.br

4 Os prêmios das dezenove categorias são os seguintes: Ofélia Fontes (o melhor para Criança); Orígenes Lessa (o melhor para o Jovem); Luis Jardim (o melhor Livro de Imagem); Monteiro Lobato (a melhor Tradução-Adaptação para criança, a melhor Tradução-Adaptação de informativo, a melhor Tradução-Adaptação para o jovem e a melhor Tradução-Adaptação de conto); Malba Tahan (o melhor Livro Informativo); Odylo Costa Filho (o melhor Livro de Poesia); Glória Pondé (o melhor Projeto Editorial); Gianni Rodari (o melhor Livro Brinquedo); Lucia Benedetti (o melhor Livro de Teatro); Cecília Meirelles (o melhor Livro Teórico); Figueiredo Pimentel (o melhor Reconto); e Henriqueta Lisboa (o melhor Livro de Literatura Portuguesa não brasileiro), além dos prêmios Revelação Escritor, Revelação Ilustrador, melhor Ilustração e melhor Projeto Gráfico.

5 <http://nepbarcadoslivros.wordpress.com/>

processo de avaliação denotam uma busca constante pela definição do termo *livros de qualidade*, mencionado pela FNLIJ em seus objetivos e missão.

A categoria que recebe maior número de candidatos a prêmio a cada ano é, sem dúvida, aquela denominada *Criança*. Essa é uma categoria que abrange grande variedade de formatos, por falta de termo melhor, pois abriga desde livros de abecedários até narrativas curtas, divididas em capítulos, passando por toda gama de gêneros e estilos. O que é facilmente percebido dentre os livros que compõem essa categoria é a presença significativa das ilustrações em todos os títulos. Percebendo que essa é uma área ainda pouco explorada nos estudos literários, a contar pelo diminuto volume de publicações teóricas que abordam o tema no Brasil, e no intuito de melhor desenvolver os critérios de análise mencionados acima, resolvi buscar, no programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, recursos para desenvolver uma pesquisa que me auxiliasse a delimitar o papel das ilustrações nos livros infantis participantes dos ciclos de premiação da FNLIJ.

O título *Livros Ilustrados: textos e imagens* abriga os elementos que constituem o tema central das reflexões que desenvolvo nesta dissertação. Meu objetivo é apontar o lugar que ocupam as ilustrações na produção atual de livros para crianças e jovens no que diz respeito ao seu papel narrativo dentro da obra e, principalmente, no que oferecem ao olhar sensível como possibilidade de leitura da imagem. É, portanto, essencial esclarecer, já nesse primeiro momento, os conceitos que utilizo ao longo de todo o trabalho.

À primeira vista, o termo *livro ilustrado* parece dispensar qualquer definição. Não obstante, a expressão abriga, atualmente, uma grande variedade de significados pois aponta para produções de caráter similar (livros com ilustrações) que diferem, porém, em suas especificidades. As diferenças entre essas produções distintas estão relacionadas, principalmente, à maneira como palavras e ilustrações interagem para construir o texto⁶. Nesta dissertação, utilizo o termo *livro ilustrado* em seu sentido amplo e busco, com cada título analisado, oferecer um exemplo distinto das interações palavra/ilustração⁷. Escolhi uma variedade de exemplos para compor o corpus desta dissertação porque me interessa entender como as diversas formas de relação entre ilustração e texto escrito propõem imagens que apontam para o caráter múltiplo do texto e suas infinitas possibilidades de leitura. Essa escolha tem também a finalidade de ressaltar uma produção em que palavra e ilustração estão completamente imbricadas na construção do texto como um todo e a ausência de qualquer dos dois elementos comprometeria essa arquitetura. Sendo assim, proponho que esta investigação da relação entre a representação visual e a literatura seja abordada com a finalidade de compreendê-la na sociedade atual que tanto valoriza a imagem.

Buscando entender a maneira como palavras e ilustrações agem conjuntamente em produções literárias, conjugo a ideia de imagem ao conceito

6 Outros fatores, como são o projeto gráfico e até mesmo a questão de autoria por parte dos profissionais envolvidos nos projetos editoriais desses livros, também são pertinentes à discussão sobre essas diferenças. Nesta dissertação, optei por não adentrar em questões de autoria. Ainda assim, esse é um tema que tangencia minha discussão quando aponto para as diferenças entre uma obra em que texto e ilustração são executados por uma mesma pessoa e uma obra em que texto e ilustração são executados por pessoas distintas.

7 Uma discussão referente às possíveis utilizações do termo *livro ilustrado* é feita ainda nesta Introdução.

de *texto*, apoiando-me tanto na etimologia da palavra quanto na teoria de Roland Barthes. Para o autor, o *texto* é um campo metodológico que não se vê, mas se demonstra. Neste trabalho, está presente a noção de que o texto é sempre plural e que é a “pluralidade estereográfica⁸ dos significantes que o tecem” (BARTHES, 2012, p.70). Em alguns casos, tomo a liberdade de adicionar o adjetivo “escrito” ao termo para deixar claras as ocorrências em que me refiro estritamente ao encadeamento de palavras ou frases e não ao conjunto formado por texto visual e texto verbal.

O termo imagem que compõe o título é, talvez, o mais difícil de definir pois abarca sentidos bastante diversos. Advindo do substantivo latino *imago*, o termo equivale literalmente a *reprodução*, representação que se manifesta visual, auditiva ou cinesteticamente⁹, entre outros. A imagem é a re-presentação de algo; reproduz um cachimbo, mas não é um cachimbo (FOUCAULT, 2009, p.247). É um signo que substitui a coisa em si, mas é também um signo de uma realidade sugerida ou simbolizada; é presença e ausência, uma dupla polaridade do real. Não apenas vemos a imagem, mas também a olhamos, evocamos, invocamos - *imaginamos*.

A palavra *imagem* nomeia indiscriminadamente uma série de coisas que podem ser percebidas visualmente – desenhos, pinturas, fotografias, filmes, esculturas –, ou não: sonhos, devaneios, figuras de linguagem, sons musicais, etc. Em todos os casos, a imagem apresenta-se como análoga das próprias coisas, seja porque está em seu lugar, seja porque nos faz imaginar coisas através de outras (CHAUÍ, 2000, p.167). Não obstante, as imagens quase nunca correspondem materialmente àquilo que é imaginado. As variações dos movimentos de uma sinfonia, por exemplo, objetivam evocar sentimentos diferentes, mas não são os sentimentos de seus ouvintes. A fotografia de uma pessoa não é a pessoa. Um artista que faz a mímica de uma porta, não pode, realmente, abrir ou fechá-la. Segundo Marilena Chauí, podemos perceber que

[...] é próprio das imagens algo que suportamos próprio apenas da ficção, isto é, as imagens são irrealis, quando comparadas ao que é imaginado através delas. Um quadro é real enquanto quadro percebido, mas é irreal se comparado à paisagem da qual é imagem. (CHAUÍ, 2000, p.168)

Justamente por ser irreal, a imagem é capaz de tornar presente aquilo que está ausente. De acordo com o filósofo Jean-Paul Sartre, a percepção coloca seu objeto como existente, mas a imagem coloca seu objeto como inexistente, ausente, existente em outra parte ou não coloca seu objeto como existente. Ou seja, formas de consciência distintas, como são a percepção e a imagem, segundo Sartre, relacionam-se de formas distintas com seus objetos, mas “por mais viva, tocante, forte que uma imagem seja, ela dá seu objeto como não sendo.” (SARTRE, 1996, p.28). Ao presentificar esse objeto, real e ausente

8 Na geometria, a projeção estereográfica é um tipo específico de mapeamento que projeta uma esfera em um plano, conservando as informações indispensáveis da esfera. O desafio deste trabalho é delinear os contornos do objeto que está sendo estudado ao mesmo tempo em que esse estudo ocorre. O termo *livro ilustrado* pode ser interpretado de maneiras muito diversas. Neste trabalho, alguns aspectos essenciais serão pontuados a fim de oferecer melhor compreensão acerca desse objeto.

9 Ao contrário da sinestesia que é a “associação (de natureza psicológica) de sensações de caráter distinto, como a de um som com uma cor, de um sabor com uma textura, etc” (AULETE, 2014), a cinestesia “refere-se ao sentido muscular, a um conjunto de sensações que nos permite a percepção dos movimentos” (MICHAELIS, 2014).

ou inexistente, a imagem apresenta-se, sempre e apenas, como imagem. O objeto-em-imagem é sempre, portanto, imaginário.

Marilena Chauí afirma que

Irrealizando o mundo percebido e realizando o sonho, a imaginação pode ocupar o lugar da percepção e passamos a perceber imaginariamente. [...] Quando o fazemos para criar um outro mundo ao qual os outros seres humanos também podem ter acesso, a imaginação passa do sonho à obra de arte. (CHAUÍ, 2000, p.169-170)

E segue:

[...] o artista, através da imaginação, capta o essencial e reúne o que estava disperso na realidade, fazendo-nos compreender o sentido profundo e invisível de alguma coisa ou de alguma situação. O artista nos mostra o inusitado, o excepcional, o exemplar ou o impossível por meio dos quais nossa realidade ganha sentido e pode ser mais bem conhecida. (CHAUÍ, 2000, p.171)

O filósofo e historiador Georges Didi-Huberman questiona essa “função ‘ir-realizante’ da consciência ou ‘imaginação’” (SARTRE, 1996, p.13) ao afirmar que

Desde Goethe e Baudelaire, entendemos o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208)

Didi-Huberman afirma que as imagens tocam o real, mas explica que isso não significa que, nesse contato, elas nos ofereçam uma verdade inequívoca da realidade. O que Didi-Huberman propõe é uma abordagem matizada para buscar entender a natureza da relação entre imagens e seus referentes. Ele propõe, assim, uma reflexão numa perspectiva mais dialética “*para buscar cuáles son los puntos de contacto que la imagen, por libre e imaginativa que sea, puede establecer con lo real.*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, 4ª capa).

Nesta dissertação, entendo que a ilustração é representação visual e, portanto, imagem, seguindo o conceito mais literal da palavra. Não obstante, acredito que algumas ilustrações têm o potencial de provocar uma reflexão em seus observadores, torná-los de certa forma implicados naquilo que representam. É nessa perspectiva que desenvolvo o terceiro capítulo, ao falar sobre livros ilustrados que tratam de temas atuais. Entendo também que a literatura é imagem que se apresenta, por exemplo, através de figuras de linguagem. Interessa-me explorar as imagens criadas na combinação de imagens gráficas (ilustrações) e imagens verbais (metáforas, analogias, paronomásias, etc), combinação essa que acontece no espaço dos livros ilustrados.

A fim de elucidar alguns aspectos literários das imagens, este estudo se dá a partir de três perspectivas diferentes. Primeiramente, considero a ilustração como elemento que amplia o texto e que se adapta a distintos contextos culturais, correntes estéticas ou ideologias, de acordo com a visão do artista que a executa. Em segundo lugar, aprofundo a noção de que a ilustração faz mais do que representar visualmente o texto escrito, considerando-a como elemento que transforma o texto original, chegando a tornar-se, em alguns casos, essencial para a construção da narrativa, de acordo com sua montagem nas páginas do livro. Para concluir, proponho que a ilustração pode ser

vista como elemento polissêmico, gerador de imagens críticas que tocam a *realidade* sem no entanto se predispor a retratá-la de forma única, fechada e estanque.

Para atingir esse objetivo, empreendo a análise de seis obras nas quais as ilustrações interagem de forma distinta com o texto escrito. Em todas elas, as ilustrações se apoiam no código visual não apenas para estabelecer uma relação com o texto escrito, mas também para construir sentidos segundo seus próprios termos, adquirindo, portanto, um lugar de importância como parte integrante do texto. Os títulos analisados nesta dissertação são *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, reunidos por Jacob e Wilhelm Grimm, com ilustrações do gravurista J. Borges na tradução de Christine Röhrig (Cosac&Naify, 2012); *João Felpudo*, escrito e ilustrado por Heinrich Hoffmann na tradução de Claudia Cavalcanti (Iluminuras, 2011); *As Aventuras de Juca e Chico* texto escrito e ilustrações de Wilhelm Busch, também traduzido por Claudia Cavalcanti (Iluminuras, 2012); *O Matador*, conto de Wander Piroli ilustrado por Odilon Moraes (Leitura, 2008); *Tom* escrito e ilustrado por André Neves (Projeto, 2012), e *Os Invisíveis*, escrito por Tino Freitas e ilustrado por Renato Moriconi (Casa da Palavra, 2013). Para fins de recorte do corpus, optei por trabalhar apenas com textos narrativos¹⁰ uma vez que a produção de poesia e teatro em formato ilustrado ainda é pequena e isso, além de requerer parâmetros específicos para sua realização, limitaria a análise.

Essa variedade de títulos, que transita por textos originalmente escritos em português, assim como por traduções atuais de textos de séculos passados, oferece um vasto campo para análise. O primeiro título da lista, *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, traz ilustrações atuais para histórias advindas da tradição oral e publicadas no século XIX. Os dois títulos seguintes, *João Felpudo* e *As Aventuras de Juca e Chico*, também publicados no século XIX, trazem, nessas edições de 2012, as ilustrações originais, feitas por seus próprios autores. O conto de Wander Piroli, *O Matador*, estava inédito até 2008, quando foi ilustrado por Odilon Moraes, mas, muito provavelmente, foi escrito entre as décadas de 1970 e 1980. Também nesse caso o texto escrito atravessa o tempo e é ressignificado pelas ilustrações atuais de Moraes. Os dois últimos títulos da lista, *Tom* e *Os Invisíveis*, são exemplos de livros que dão o mesmo peso para palavra e ilustração, pois nascem da integração entre ambos. No primeiro deles, autor e ilustrador são a mesma pessoa e no segundo são pessoas diferentes.

¹⁰ Alguns dos títulos escolhidos poderiam ser considerados poesia por seu formato em verso, como é o caso de *João Felpudo* e *As Aventuras de Juca e Chico*. No entanto, por sua natureza episódica e diversos elementos constitutivos, optei por considerá-los poemas narrativos, como são as baladas. Segundo Miguel Alarcão, em entrada do E-Dicionário de Termos Literários (consultado em janeiro/2014), "a balada poderia assim ser apresentada como um tipo de poema narrativo, cuja literariedade foi ao longo dos séculos objecto de debate e reapreciação, que tende em regra a organizar a história num enredo algo depurado (muitas vezes centrado numa só personagem, num só acontecimento/episódio, num só conflito ou numa só temática), reduzido a lances capitais narrados de forma linear e sintética, lacônica ou até elíptica, característica infelizmente agravada pela condição fragmentária ou lacunar de que padecem muitas baladas antigas. Esse sintetismo explica não só a tendência para a compactação, por vezes sincrônica ou até acrônica, dos acontecimentos narrados por um narrador impessoal ou invisível, mas também para a extremização ou polarização dos conflitos e das personagens, tendência essa que, reforçada pelo recurso ao diálogo e pela frequente presença de um atmosfera trágica ou ominosa, confere à balada um cunho acentuadamente dramático. A ele vem por vezes juntar-se o elemento mágico, maravilhoso ou sobrenatural responsável pela inverossimilhança, pela implausibilidade e pelo irrealismo da balada"

O foco central deste trabalho, como dito anteriormente, é a tentativa de compreender a representação visual na literatura. O livro ilustrado é o objeto deste estudo. Considerada referência na pesquisa teórica mundial e primeira publicação no Brasil que trata especificamente desse objeto, a obra *Livro Ilustrado: palavras e imagens* (Cosac&Naify, 2011) de Maria Nikolajeva¹¹ e Carole Scott¹², desenvolvida a partir da teoria da narrativa, deu-me subsídios para pensar as interações entre texto escrito e ilustrações dentro do livro. A obra de Perry Nodelman¹³, *Words About Pictures: the narrative art of children's picture books* (1988), esclareceu diversos aspectos sobre as ilustrações de livros para crianças. Nesse estudo pioneiro sobre o papel das ilustrações para a construção narrativa dos *picturebooks*, Nodelman aborda, de forma metódica e sistemática e valendo-se de diversas fontes estéticas e literárias, todo o processo de leitura dos mesmos, desde o contato inicial com o livro até sua análise crítica. O trabalho seminal de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) sobre as fronteiras da pintura e da poesia – *Laocoonte* (Iluminuras, 2011) – contribuiu para minha compreensão sobre os limites de cada forma de expressão artística e sobre como ilustrações e palavras podem ultrapassar fronteiras e trabalhar juntas quando combinadas no espaço do livro.

Finalmente, retorno à questão da imagem para pensar a presença do livro ilustrado na produção literária atual. Parto do princípio de que os livros ilustrados atuais oferecem aos leitores uma experiência de leitura ampla,

11 Maria Nikolajeva é professora na *University of Cambridge*, diretora do *Cambridge/Hornmerton Research and Teaching Centre for Children's Literature* e professora honorária na *University of Worcester*, no Reino Unido. Antes disso, foi professora de Literatura Comparada na *Stockholms Universitet*, na Suécia, onde ensinou literatura infantil e teoria literária por 25 anos. Também trabalhou na *Åbo Akademi University*, na Finlândia, e na *San Diego State University*, nos Estados Unidos. Nikolajeva é autora e editora de diversos livros, como *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature* (2000), *The Rhetoric of Character in Children's Literature* (2002), *Aesthetic Approaches to Children's Literature* (2005), e *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers* (2009). De 1993 a 1997, foi presidente da *International Research Society for Children's Literature*. Também foi um dos editores sênior da *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* e recebeu a *International Grimm Award*, em 2005, pelo conjunto de seu trabalho de pesquisa em literatura infantil. Atualmente, pesquisa a poética cognitiva na literatura infantil, e coedita um volume sobre ficção juvenil. Em 2012, Maria Nikolajeva foi minha professora na disciplina *Aesthetic Approaches to Children's Literature* do programa *Máster Internacional en Libros y Literatura Infantil y Juvenil*, organizado pela *Universitat Autònoma de Barcelona* e o *Banco del Libro da Venezuela*, sob a coordenação de Teresa Colomer.

12 Carole Scott é Professora Emérita de Inglês e ex-reitora da Graduação na *San Diego State University*, Califórnia (EUA). Também atua no conselho do *National Center for the Study of Children's Literature* dos Estados Unidos. Já trabalhou nos conselhos da *Children's Literature Association* (ChLA) e da *International Research Society for Children's Literature* (IRSCL). Foi pesquisadora sênior do *Nordic Children's Literature Network* (NorChiLNet). Editou, junto com Muriel Lenz, a obra *His Dark Materials Illuminated* (2005), tem diversos artigos e capítulos publicados em periódicos e coletâneas especializadas em literatura infantil, além de atuar como resenhista de diversas publicações. Atualmente, está envolvida em um estudo de livros de artistas, e em como eles se relacionam com livros ilustrados.

13 Professor Emérito do Departamento de Inglês da Universidade de Winnipeg, no Canadá, Perry Nodelman vem pesquisando a literatura infantil e juvenil desde os anos 1970. É um dos precursores da crítica literária LJ e foi presidente da *Children's Literature Association*. É, atualmente, membro dos conselhos editoriais dos periódicos *Jeunesse* (publicado pelo *Centre for Research in Young People's Texts and Cultures da Universidade de Winnipeg*), *International Research in Children's Literature* (publicado pela *Edinburgh University Press*), e *The Journal of Children's Literature Studies* (do *National Centre for Research in Children's Literature*, em Londres). É autor de diversos livros teóricos, como *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books* e *The Hidden Adult* (John Hopkins University Press, 2008) em colaboração com Carol Matas, um livro acadêmico sobre as características genéricas de textos da literatura infantil numa tentativa de definir o que é a Literatura Infantil e Juvenil. Também é co-autor, com Mavis Reimer, de *The Pleasures of Children's Literature* (Pearson, 2002).

em que a conjugação de palavra e ilustração pode evocar a realidade sem, no entanto, dela fazer-se retrato. Para pensar a ideia de imagem dialética, valho-me das reflexões de Georges Didi-Huberman expostas particularmente na conferência realizada no Círculo de Bellas Artes de Madrid em maio de 2007, intitulada *Quando as imagens tocam o real* (CBA, 2013), e no livro *O que vemos, o que nos olha* (Ed.34, 1998).

Início, portanto, minha discussão apresentando o texto teórico intitulado *Livro Ilustrado: palavras e imagens*, de Maria Nikolajeva e Carole Scott. Publicado originalmente em 2001 na Inglaterra e Estados Unidos, o livro chegou ao Brasil em 2011 com um hiato editorial de dez anos entre a primeira edição do original em inglês e sua versão em português. Apesar dessa diferença temporal, sua recepção nos estudos literários brasileiros foi fundamental devido ao tipo de produção editorial muito peculiar que considera e que é, igualmente, o foco desta dissertação – o *picturebook*¹⁴. No Brasil, o termo foi traduzido como *livro ilustrado*, pois não havia, até 2011, nenhuma publicação que tratasse dessa produção em específico. A pesquisadora Renata Nakano¹⁵ registra a utilização, no Brasil, de diversos termos para nomear esse mesmo objeto – *livro ilustrado* (com e sem hífen), *picture-book*, *livro-imagem* e *álbum ilustrado* são alguns exemplos de tentativas de nomear esse objeto literário através do tempo. Essa dificuldade em encontrar um consenso na nomenclatura pode ser relacionada à própria natureza multiforme desses livros, que têm como característica principal o protagonismo das ilustrações em sua constituição. Mas afinal, o que é um *livro ilustrado*?

Nikolajeva e Scott (2011) partem do princípio que palavras e ilustrações atuam de maneira distinta na linguagem e em nossa percepção, mas que, no entanto, unem suas potencialidades no espaço do livro. Segundo as autoras, palavras são convencionais, simbólicas e arbitrárias pois não possuem qualquer semelhança com aquilo que significam. As ilustrações agem de forma contrária porque são icônicas. Quando combinadas em uma narrativa, as palavras impulsionam o leitor adiante na leitura enquanto as ilustrações retardam seu olhar. Assim, as palavras direcionam o fluxo da leitura, fazendo o leitor avançar, enquanto as ilustrações representam um ponto de vista e detalhes do texto que demandam uma leitura mais lenta e cuidadosa.

Ainda segundo as autoras, nos livros ilustrados a função das palavras é, principalmente, narrar, e a função das ilustrações é descrever ou representar. A tensão gerada pela presença de ambas no livro gera possibilidades diversas de interação entre palavras e ilustrações. As autoras propõem, assim, algumas categorias que têm o objetivo de gerar melhor compreensão acerca do funcionamento desses textos literários. No *continuum* existente entre as narrativas totalmente visuais (textos sem palavras) e as narrativas totalmente escritas (textos sem ilustrações), situam-se os livros em que as relações entre palavra

¹⁴ A opção por manter o termo em inglês, nesse primeiro momento, é proposital e tem a finalidade de fazer referência a um tipo específico de livro ilustrado. A discussão a respeito da nomenclatura em português utilizada para designar o *picturebook* será feita no capítulo 2.

¹⁵ É mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e bacharel em Comunicação Social (Produção Editorial) pela UAM. Atualmente, é coordenadora editorial da Casa da Palavra, com foco na produção de livros infanto-juvenis. Em 2009, foi premiada com a bolsa de pesquisa da *Internationale Jugendbibliothek* – IJB – em Munique (www.ijb.de), biblioteca que possui o maior acervo de literatura infantil e juvenil do mundo. Atuou como professora no curso de pós-graduação *A produção do livro*, na PUC-Rio. Enquanto trabalhou nessa universidade, organizou seminários internacionais sobre o livro ilustrado e desenvolveu uma revista acadêmica sobre leitura (LER - Leitura em Revista).

e ilustração são simétricas, complementares, de reforço ou de contraponto.

Essas categorias são, como dito anteriormente, tentativas de compreender como dois níveis de comunicação – o verbal e o visual – atuam, conjugadamente, em uma narrativa. Nas relações simétricas, texto escrito e texto visual têm correspondência direta; as ilustrações e as palavras contam exatamente a mesma história, atuando muitas vezes de forma redundante, sem explorar as brechas textuais existentes na narrativa. Nas relações complementares, as ilustrações também derivam do texto escrito, mas, à diferença do exemplo anterior, agregam detalhes que não estão presentes no mesmo como expressões faciais ou características físicas das personagens ou informações sobre a ambientação da narrativa. Nos dois casos mencionados, as lacunas textuais são pouco exploradas, pois a maioria das informações transmitidas pelas imagens é duplicada nas palavras ou vice-versa. Sendo assim, as autoras consideram que, nesses tipos de relação, o texto visual é estático e suas ilustrações atuam de forma decorativa, o que resulta em uma leitura um tanto passiva, já que palavras e ilustrações preenchem suas respectivas lacunas, pouco restando para a imaginação do leitor.

Quando, por outro lado, palavras e ilustrações fornecem informações distintas ou se contradizem de algum modo, o leitor deve esforçar-se para solucionar essa diferença e “desencantar o ligatio”¹⁶ (AGAMBEN, 2008, p.12) presente na imagem criada pela combinação de texto escrito e texto visual. Nas relações de reforço, as ilustrações expandem o texto escrito ao apresentar detalhes essenciais para a construção da narrativa, além de apresentar um ponto de vista diverso daquele apresentado pelo texto escrito. Pode-se dizer que, nesse caso, essa dualidade não determina uma relação de contraponto propriamente dito, mas estabelece a essencialidade¹⁷ da presença das ilustrações para que a narrativa se desenvolva. Os livros ilustrados que empregam o contraponto entre palavras e ilustrações são comumente associados às produções mais recentes, aquelas que têm caráter mais experimental em sua proposta tanto literária quanto editorial. Nesses livros, palavras e ilustrações se complementam no contraste e suscitam muitas interpretações possíveis ao provocar a imaginação do leitor. Segundo Nikolajeva e Scott,

Embora os textos verbais e icônicos possam nem sempre parecer harmoniosos, se o tema último do livro é a quebra do convencional e o apoio de uma perspectiva imaginativa, eles então operam juntos rumo a um fim comum. (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 42)

Considero que em todos os tipos de livros ilustrados, desde um extremo ao outro do *continuum* das narrativas que mencionam Nikolajeva e Scott, textos verbais e textos icônicos estabelecem um diálogo entre si e com o leitor. Por conseguinte, neles as ilustrações sempre exercem alguma função de maior ou menor peso. Podem ter o papel de ornar através de sutis vinhetas e podem sugerir através de quadros que congelam uma cena. Podem complementar aquilo que falta no texto escrito e podem também contradizer o que está escrito. Por isso, neste trabalho, utilizo o termo *livro ilustrado* de forma ampla, levando em consideração todas as funções que as ilustrações podem exercer.

¹⁶ “Pois em toda imagem está sempre em ação uma espécie de ligatio, um poder paralisante que é preciso desencantar, [...]” In: *Notas sobre o gesto* (AGAMBEN 2008, p.12)

¹⁷ As ilustrações não são essenciais em todos os livros ilustrados. No entanto, espero demonstrar, com esta dissertação, que existe uma produção específica em que as mesmas se vinculam ao próprio tecido da narrativa e, por isso, fazem parte da essência do livro.

É importante fazer essa ressalva pois, apesar de basear grande parte de minha pesquisa no trabalho dessas autoras, a acepção que dou ao termo *livro ilustrado* é diferente daquela utilizada na versão brasileira do livro de Nikolajeva e Scott. Isso, no entanto, é uma questão de tradução¹⁸ que busco esclarecer a seguir. Nesta dissertação, utilizo o termo livro ilustrado como seu equivalente em inglês, *illustrated book*, ou em espanhol, *libro ilustrado*. Em inglês, os termos *illustrated book* e *picturebook* determinam uma diferença essencial entre dois tipos de produção: na primeira, os *illustrated books*, fica marcada a subordinação das ilustrações ao texto escrito, enquanto na segunda, os *picturebooks*, ambos – ilustrações e texto escrito – têm importância equivalente.

Parte de meu trabalho é apresentar os contornos dessas produções, expor as várias gradações na relação palavra/ilustração com o intuito de definir meu objeto de estudo enquanto desenvolvo minha pesquisa. Tendo em mente que as fronteiras entre os diversos tipos de relação palavra/ilustração são difusas, esta pesquisa se vale das categorias propostas por Nikolajeva e Scott para analisar os livros ilustrados escolhidos para inclusão nesse *corpus* sem, no entanto, buscar restringi-los a uma categorização fechada, já que as próprias autoras afirmam que “[...] com um exame mais atento, a maioria desses livros [ilustrados] tem pelo menos alguns detalhes interessantes de contraponto”. (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p. 29). Essas categorias servem, assim, como referência para tentar entender os vários matizes da conjugação ilustração e escrita no espaço do livro.

Uma primeira aproximação a essa tentativa seria partir da abordagem mais literal do termo: um livro ilustrado é um livro que contém ilustrações. O enfoque aqui, no entanto, não é na ilustração como expressão artística ou como linguagem visual. Busco determinar sua importância para a construção do texto, apontando principalmente os casos em que a presença dessas ilustrações é imprescindível. A proposta é perceber a ilustração como elemento integrante, partícipe e, por vezes, indissolúvel, do texto. Para tanto, recorro à etimologia da palavra *texto*, que em sua acepção original significa tecido, apoiando-me também nas reflexões de Barthes, que concebe o texto como espaço polissêmico no qual se entrecruzam vários sentidos possíveis, espaço este que é gerador de imagens (BARTHES, 2012, p.70).

Em função disso, busco explorar as particularidades das relações entre palavra escrita e imagem visual no espaço do livro, tratando de demonstrar como essa interação contribui para a formação de um todo. Para Didi-Huberman (2013, p. 9), “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação.” Para Sartre (2008), a imaginação está entre a consciência e os objetos da realidade. A imaginação se integra ao mundo a partir do espaço (lugar), do tempo (duração) e do movimento (ação). A partir do imaginário, a realidade sofre uma transformação que a desfaz e reconfigura, que a destoece e volta a tecer, apresentando outras possibilidades do real. A imaginação se desloca e se reconfigura em outra lógica: lógica imaginária que não concorda com a realidade do cotidiano. Em seus ensaios sobre a imaginação¹⁹, Sartre

18 O título original de *Livros Ilustrados: textos e imagens é How Picturebooks Work*. O termo *picturebooks*, portanto, foi traduzido por livro ilustrado.

19 Sartre escreveu duas obras relativas ao tema. A primeira delas, o livro *A Imaginação* (L&PM, 2008), foi publicado em 1936 quando Sartre tinha trinta anos. Esse, que foi seu primeiro grande ensaio filosófico, apresentou alguns argumentos básicos acerca dos conceitos de fenomenologia, consciência e intencionalidade que mais tarde apareceriam em outros de

defendeu a relação entre o mundo da imaginação e do mundo do pensamento, e afirmou que a imaginação é uma ação.

Merleau-Ponty afirma que, entre o pintor e o visível, o olhar acontece numa via de mão dupla, motivo pelo qual tantos pintores relataram a sensação de que as coisas que os rodeavam *olhavam* para eles (MERLEAU-PONTY, 2013, p.15-26). Para o filósofo, tudo o que é visível está talhado no tangível. Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman fala do paradoxo que se instaura quando o ato de ver recebe de volta o olhar daquilo que observa. Propõe também a ideia de que só é viva a imagem que, ao nos olhar, obriga-nos a olhá-la verdadeiramente (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.29-30). Em cada uma das obras analisadas neste trabalho, a ilustração exerce um papel de protagonismo, o que gera um movimento de leitura delongado. O olhar deve se deter para abarcar as imagens formadas a partir de palavras e ilustrações. Entendo essas imagens no mesmo sentido atribuído por Karl Erik Schøllhammer como

[...] portadoras dialéticas tanto do passado quanto do presente. Operam dialeticamente não só como expressão de uma força latente, mas também como catalisadoras dessa força em sua operação na memória histórica. Imagens que não pertencem propriamente ao passado podem nesse sentido atualizar e reviver o passado de modo anacrônico e descontínuo. (SCHØLLHAMMER, 2012)

Como, portanto, essas imagens podem nos ajudar a enxergar o hoje e pensar nosso mundo na atualidade enquanto tomam parte no próprio tecido da literatura?

No intuito de compreender como essas imagens se dão, levando em conta as representações visuais dentro da literatura, volto-me a um clássico do século XVIII – *Laocoonte*, de Gotthold Ephraim Lessing – que contradiz a noção horaciana do *ut pictura poesis*²⁰, afirmando que poesia e pintura possuem fronteiras bem marcadas e que cada forma de expressão artística possui regras próprias. No livro de 1766, o autor sustenta que a pintura pertence ao espaço enquanto a poesia pertence ao tempo. Assim sendo, a pintura não poderia narrar, já que seria incapaz de representar as ações dos personagens a não ser por alusão. Por outro lado, a poesia não teria o poder descritivo pertencente à pintura. Apesar de estabelecer limites claros para a crítica das duas formas artísticas, Lessing avalia maneiras em que poesia e pintura poderiam extrapolar esses limites, ainda que de forma indireta, e subverter suas funções primordiais. Segundo o autor,

[...] a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista. [...] No entanto, assim como dois vizinhos justos e amigos não permitem que o outro tome liberdades inconvenientes no seu domínio mais íntimo, mas de certo permitem que reine uma indulgência recíproca quanto às fronteiras mais externas que compensa de modo pacífico as pequenas invasões nos direitos um do outro que cada um se vê obrigado a fazer rapidamente premidos pela necessidade: o mesmo se passa entre a pintura e a poesia. (LESSING, 2011, p.213)

seus trabalhos. A segunda delas, *O Imaginário: fenomenologia psicológica da imaginação* (Ed. Ática, 1996), além de procurar definir o que é uma imagem, aproximou o conceito às imagens visuais (desenhos, pinturas, retratos, etc.) apontando para a característica comum de ambas que é, segundo o filósofo, o fato de tornarem presente aquilo que está ausente.

20 Horácio afirmava que tanto a poesia quanto a pintura expressam essencialmente a mesma coisa, apesar de o fazerem através de meios diferentes.

É importante ressaltar que não tenho o objetivo de fazer um estudo comparativo entre uma forma de expressão e outra e sim entender a relação entre a representação visual e representação literária num espaço em que tal relação é inevitável – o livro ilustrado. Nikolajeva e Scott exploram essa relação quando discutem a noção de contraponto no espaço e no tempo, destacando que a única área na qual palavras e imagens jamais podem coincidir é nas relações espaço-temporais.

A imagem, o texto visual, é mimética; ela comunica mostrando. O texto verbal é diegético; ele comunica contando. Conforme dito anteriormente, os signos convencionais (verbais) são adequados para narração, para criação de textos narrativos, enquanto os signos icônicos (visuais) são limitados à descrição. Imagens, signos icônicos, não podem transmitir diretamente causalidade e temporalidade, os dois aspectos mais essenciais de narratividade. Enquanto as imagens, e particularmente uma sequência delas em um livro ilustrado, enfrentam com sucesso esse problema de diversas maneiras, é na interação de palavras e imagens que novas e fascinantes soluções podem ser encontradas. Da mesma forma, enquanto as palavras podem apenas descrever dimensões espaciais, as imagens podem explorar e jogar com elas de maneiras ilimitadas. (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.45)

A maioria dos dicionários define a ilustração como uma representação gráfica de uma ideia, utilizada para embelezar ou esclarecer um texto impresso. No entanto, uma análise mais cuidadosa de seus diversos tipos e dos meios nos quais são veiculadas pode demonstrar que uma ilustração, além de explicar ou decorar um texto escrito, atua também de modo a sintetizar, acrescentar, explicar, interpretar ou complementar o conteúdo desse texto. Uma reprodução do quadro *Monalisa*, de Da Vinci, também é uma ilustração quando impressa em uma enciclopédia ou em um livro de arte (ou em qualquer outro meio impresso). Segundo Rui de Oliveira,

ilustrar é informar, persuadir ou narrar através de imagens. [...] O ilustrador elabora técnica e conceitualmente seu trabalho para ser reproduzido – a ilustração realiza-se plenamente no livro (ou outro suporte). (DE OLIVEIRA, 2008, p.43)

Considerando que a ilustração atua de formas tão diversas dentro de uma obra, como então se dá a interação entre texto escrito e texto visual no espaço do livro? O que uma ilustração agrega a um texto? Como entender as imagens formadas pela combinação de texto escrito e ilustração (texto visual) num livro? Para determinar o lugar que ocupam as ilustrações na produção contemporânea de livros para crianças e jovens, gostaria de pensar a própria etimologia da palavra *texto*, que em sua acepção original significa tecido.

Para tanto, recorro a José Miguel Lorenzo Arrigas²¹ (2008), para quem *texto* é um termo que deriva de *textum*, cujo significado é, literalmente, tecido, entrelaçado. Na família do Indo-europeu, as palavras vinculadas ao termo *tecer* – no sentido de fabricar, construir – vêm da raiz *webh*, que significa

21 Doutor em História Medieval. Historiador e Documentarista da *Oficina Técnica del Proyecto Cultural Soria Románica (Junta de Castilla y León)*. Membro fundador da ASPC (*Asociación Sostenibilidad y Patrimonio Cultural*) da Espanha.

teia de aranha. Essa raiz se conserva no inglês – *web* – e no alemão – *weben*. Em grego, a raiz evoluiu para *hyphos*, *hyphé*, *hyphaino* que significam, respectivamente, tela, tecido e tecer. *Hyphnos* significa hino – tecido de sons. Em latim, *texere* (tecer) e *textum* (tecido) são usados para apontar tanto o tecido quanto a obra que foi tecida com materiais variados. Esses termos têm conexão com a raiz grega *tek*, que deriva de *tikto* – engendrar, dar à luz – e de *techné* – arte, ciência, habilidade.

A relação entre tecido, texto e livro se dá também no sânscrito. O termo *sutra* significa *fio*. Um livro pode estar formado por um conjunto de sutras, assim como uma tela está formada por um conjunto de fios. O termo *tantra* também significa fio e designa, especialmente, a urdidura de um tear. O urdume ou urdidura é um conjunto de fios do mesmo comprimento dispostos longitudinalmente e amarrados num tear. Através desses fios paralelos, que são todos colocados antes de se iniciar a tecelagem, a trama é tecida. Neste trabalho, recorro a essa imagem do *textum*, em que os fios verticais e horizontais, urdidura e trama, se entrelaçam para dar corpo ao tecido. Para que uma imagem completa se dê, é necessário levar em consideração todos os elementos que fazem parte dessa tela.

O tecido criado pelo entrelaçamento de texto escrito e ilustrações pode ter várias texturas, e a análise do *corpus* escolhido para este trabalho visa explicitar, sobretudo, essa variedade de relações. Além disso, como mencionado no início desta Introdução, um dos objetivos deste estudo é assinalar os pontos de contato que as imagens podem estabelecer com o real. Para tanto, foram utilizados critérios específicos na escolha dos títulos a serem analisados. O primeiro deles foi precisamente a contundência das ilustrações como imagem crítica. O segundo critério foi a escolha de textos narrativos publicados recentemente, ainda que se tratassem de reedições. Por isso, limitei-me a analisar títulos ilustrados publicados no Brasil nos últimos dez anos. Como último critério, procurei escolher livros que estabelecem diferentes tipos de relação entre ilustração e texto escrito. Como explicitado por Nikolajeva e Scott (2011), na produção atual de textos narrativos existem dois extremos: livros narrados totalmente por palavras e livros narrados inteiramente através de ilustrações. Entre esses dois extremos há diversos tipos de interação entre palavra escrita e imagem visual, dimensões várias nas quais as palavras por vezes são urdume para a trama das ilustrações. Em outros momentos, as posições se invertem. Devido a esse cenário, pretendo abordar diferentes matizes dessa relação, enfocando, no entanto, um tipo específico de livro em que palavra e ilustração são indissociáveis na construção da narrativa.

Em alguns livros ilustrados, texto e imagem convergem para uma narrativa única e enriquecida pela presença de ambos, representando assim uma forma de expressão artística visual e literária única, atraente para leitores de todas as faixas etárias por possuir camadas de significação e, assim, oferecer distintas experiências de leitura. Ainda que seja chamado de *álbum* em vários países da Europa e de *picturebook* nos países anglófonos, no Brasil tem-se optado pelo termo *livro ilustrado* para designar essas obras. Esse termo, no entanto, causa ainda alguma confusão já que essa nomenclatura não diferencia o livro ilustrado de um livro com ilustrações.

Alguns *livros ilustrados* não são apenas livros que contêm ilustrações. Para que a narrativa se construa, a história depende da interação entre texto escrito e imagem – ambos tendo sido criados com intenções estéticas preci-

sas e conscientes. Texto escrito e texto visual interagem de forma sinérgica (SIPE, 1998, p.106) – um e outro se combinam para criar um efeito de maior impacto, não sendo possível fazer a leitura de ambos separadamente ou com a exclusão de um deles. Dessa forma, texto escrito e texto visual nunca contam exatamente a mesma história e é justamente a dissonância entre os elementos textuais (palavra e ilustração) que captura a atenção do leitor. Assim, o leitor é parte ativa da construção da narrativa, já que precisa esforçar-se para resolver o conflito entre texto escrito e texto visual.

Emma Bosch, pesquisadora da Universidade Autônoma de Barcelona, fez ampla revisão da bibliografia internacional que trata do livro ilustrado e dedicou parte de sua tese de doutorado (sobre livros de imagem) à tentativa de defini-lo. Segundo ela, um *libro álbum* é

[...] arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas, afianzado en la estructura de libro, cuya unidad es la página, la ilustración es primordial y el texto puede ser subyacente. (BOSCH, 2007).²²

Do mesmo modo, Renata Nakano, mencionada anteriormente, dedica sua Dissertação de Mestrado ao tema. O título *Livro ilustrado: definições, leitores, autores* sugere prismas através dos quais a pesquisadora analisa esse objeto cultural contemporâneo. Nakano faz um amplo percurso pela bibliografia disponível no Brasil sobre o tema e aí se percebe que, desde os anos 1970, os *picturebooks* vêm aparecendo na pauta de discussões sobre a literatura para crianças e jovens. A detalhada pesquisa bibliográfica de Nakano demonstra que não existe um consenso na utilização dos diversos termos que designam esse mesmo objeto. No Brasil já foram utilizados os termos *picturebook*, pinçado diretamente do inglês, *livro ilustrado*, *livro-ilustrado*, *álbum* e *livro-álbum*.

Em outros países a discussão sobre essa nomenclatura também ocorre, mas parece girar mais em torno da definição do objeto do que em torno do nome do objeto em si. De qualquer forma, não há total concordância genérica da nomenclatura em todos os lugares. Na França, país onde esse tipo de produção se fortaleceu a partir do século XX, o objeto ao qual me refiro é chamado *álbum*²³. Na Espanha apareceu como *álbum ilustrado*, mas recentemente encontram-se publicações que falam do *libro-álbum* ou, simplesmente, *álbum*. Em Portugal também se usa o equivalente em português

22 [...] arte visual de imágenes secuenciales fijas e impresas, afiançado na estrutura de livro, cuja unidade é a página, a ilustração é primordial e o texto pode ser subjacente. (Minha tradução)

23 Uma breve análise da origem da palavra *álbum* pode oferecer um esclarecimento a respeito da escolha do termo. A palavra *álbum* vem do latim - a cor branca comum era chamada de *albus*. Tábuas brancas eram colocadas em lugares públicos de Roma e nelas eram escritas as ordens, mandatos do dia e outras manifestações de interesse público. No século XVII, esse tipo de 'tábuas de anúncios' foi usado em algumas universidades para recolher assinaturas de colegas de outros países e ficou conhecido como *album amicorum*. Vem daí o termo *álbum* para designar um livro, ou qualquer outro suporte físico, que armazena todo tipo de itens colecionáveis – selos, fotografias, moedas, etc. No Brasil, é comum encontrarmos, além dos álbuns de figurinhas, de selos e de moedas, os álbuns de família, álbuns do bebê e álbuns de recordação. O que é importante ressaltar, nesses últimos exemplos, é o fato de tais coleções de imagens, textos curtos (de bilhetes, ingressos, cartões, etc) e, às vezes, objetos, trazerem em seu corpo uma narrativa. Contam, de alguma forma, uma história através da combinação dos elementos presentes em cada *álbum*. Nesse sentido, penso que o termo é apropriado para se referir ao objeto-livro do qual falamos, pois esse também se vale de texto escrito e imagens para construir uma narrativa. O termo *álbum* também é utilizado, tanto em outros países quanto no Brasil, para designar a produção de livros de histórias em quadrinhos.

livro-álbum. Em países da América do Sul como Argentina, Colômbia e Venezuela, parece estar bem difundido o termo *libro-álbum*. Na Alemanha utiliza-se o termo *Bilderbuch* (*Bilder* significa *fotos/imagens* e *Buch* significa *livro*) e em inglês *picture books*, *picture-books* ou ainda (e mais comumente) *picturebooks* (assim como *Bilderbuch* em alemão, *picture* significa *foto/imagem* e *book* significa *livro*).

A fim de ressaltar a diferença entre os livros ilustrados em que as ilustrações não são essenciais para a construção da narrativa e os livros ilustrados em que as mesmas são absolutamente indispensáveis para tal, passarei a usar o termo *livro álbum* para me referir a este último tipo. Apesar de não haver consenso sobre a origem do *livro álbum*, ele está relacionado à produção literária para crianças e jovens que surge a partir da segunda metade do século XX (NODELMAN, 1988; LEWIS, 2011; DOONAN, 1999). Sua natureza híbrida, variada e difusa dificulta qualquer tipo de classificação e categorização, tornando-o ainda mais interessante como objeto de estudo. Segundo Maria Cecília Silva-Díaz:

[...] el álbum ha incorporado y combinado diferentes géneros literarios, pues su condición "omnívora" lo ha llevado a asimilar aspectos temáticos y narrativos de los chapbooks o folletines, que se señalan entre sus ancestros, pero también de la caricatura decimonónica, de los juguetes victorianos y de los juegos electrónicos, de las imágenes de la publicidad y la televisión, etc. Es así como existen álbumes que combinan lo policial con el cuento de hadas, o el relato familiar con el de aventuras en una misma narración, mostrando una libertad para amoldarse a muchos géneros o a diversas maneras de representar la realidad. (SILVA-DÍAZ, 2005, p.37)²⁴

Seguindo o raciocínio de Gérard Genette a respeito dos elementos paratextuais de um livro (destacados no Capítulo 1) podemos considerar as ilustrações como também sendo elemento paratextual que influi na forma de recepção e leitura do texto. Nos livros ilustrados, todos os elementos contribuem, de certa forma, para a construção do texto. Além do texto escrito, devemos considerar também o formato, a textura, as cores, tudo aquilo enfim que, segundo Gérard Genette (1998, p.10), é elemento paratextual²⁵. Ainda segundo o autor, esses elementos influenciam a forma de ler e, consequentemente, os significados que o leitor atribui ao texto, pois são um espaço de transação – permitem que o leitor negocie o sentido do texto levando em conta seus elementos constitutivos, ainda que eles direcionem, de certa forma, a leitura.

Lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente

24 [...] o álbum incorporou e combinou diferentes gêneros literários, pois sua condição "omnívora" o levou a assimilar aspectos temáticos e narrativos dos *chapbooks*, ou folhetins, que se destacam entre seus ancestrais, mas também da caricatura do século XIX, dos jogos vitorianos e dos jogos eletrônicos, das imagens da publicidade, da televisão, etc. É assim a maneira como existem os álbuns que combinam o policial com o conto de fadas ou o relato familiar com as histórias de aventuras em uma mesma narração, o que demonstra uma liberdade para se ajustar a muitos gêneros ou a diversas maneiras de representar a realidade. (Tradução minha)

25 Títulos, capas, epígrafes, dedicatórias, *design* gráfico e ilustrações – todos esses são elementos paratextuais.

– mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados.
(GENETTE, 2009 p. 10)

Nikolajeva e Scott, por sua vez, afirmam que numa relação de complementaridade entre texto escrito e texto visual, palavras e imagens preenchem suas respectivas lacunas, mas podem deixar pouco a cargo da imaginação do leitor, principalmente se ambos fornecerem o mesmo tipo de informação a respeito da ambientação, das características das personagens e das ações desenvolvidas ao longo da narrativa (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.30-31). Não obstante, percebo que há casos em que, ainda numa relação de complementaridade ou de reforço, as ilustrações são capazes de transformar o texto original, tornando-se, nessa metamorfose, elemento essencial para a leitura do livro ilustrado.

A discussão sobre o termo *livro ilustrado* não é apenas uma questão de nomenclatura. Penso que em sua complexa taxonomia reside a chave para determinar o lugar que as ilustrações ocupam nessa produção atual de livros com ilustrações. Tendo em vista a proposta explicitada acima, descrevo a seguir, resumidamente, o percurso desta dissertação.

O primeiro capítulo trata das narrativas visuais e alguns precursores dos *picturebooks*. Apesar de apontar para fatos específicos que poderiam ser associados a uma história do *livro ilustrado*, o intuito não é elaborar um panorama histórico linear, determinando um ponto específico de partida e de chegada. Interessa discutir as diversas vias de entrada para pensar o livro ilustrado pois, como dito anteriormente, à medida em que discuto esse objeto, devo também buscar defini-lo. Para entender o lugar da ilustração no espaço do livro, portanto, percebo que devo lançar mão de ideias advindas de áreas diferentes e que formam uma rede de fatos que podem (ou não) ter contribuído para o aparecimento daquilo que alguns autores chamam de livro ilustrado contemporâneo. Sendo assim, é necessário levar em consideração alguns espaços de cruzamento entre a história da arte, da literatura, do livro, da indústria gráfica, das sociedades e de seus conceitos de infância, sempre voltando o olhar para essa produção específica e buscando compreender os vários modos de atuação da ilustração no espaço do livro. Nesse primeiro capítulo, introduzo a ideia de ilustração como elemento paratextual (GENETTE, 1989), considerando-a como elemento que se relaciona com o texto escrito de forma simétrica (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011), oferecendo ao leitor detalhes da ambientação e caracterização dos personagens, detalhes que retratam também diferentes aspectos culturais e visões da sociedade.

No segundo capítulo, pretendo aprofundar a ideia de que a ilustração, como texto visual, transforma o texto escrito. De acordo com vários autores (BADER, 1976; NODELMAN, 1988; SIPE, 1998; NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011; NAKANO, 2012), um livro ilustrado não é o mesmo que um livro com ilustrações. Seguindo a nomenclatura adotada por alguns tradutores ao se referirem ao *picturebook*, a história, no *livro ilustrado*, depende da interação entre texto escrito e imagem visual para que a narrativa se construa – ambos tendo sido criados com intenções estéticas precisas e conscientes. Nesse capítulo, analiso exemplos de livros cujas ilustrações têm uma relação de complementaridade ou de contraponto com o texto escrito (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011), acrescentando informações ausentes no mesmo, propondo pontos de vista específicos e, assim, transformando-o.

Finalmente, no terceiro capítulo, busco desenvolver a ideia de que os

livros ilustrados atuais, principalmente aqueles produzidos a partir da segunda metade do século XX, possuem facetas complexas e se afastam cada vez mais do papel pedagógico e educativo comumente associado à literatura para crianças e jovens. São livros que transcendem a categorização de literatura infantil por trazerem, em sua complexa interação entre texto escrito e texto visual, conteúdos sofisticados, estratégias narrativas complexas e um potencial para atingir igualmente a crianças e adultos. Além de buscar demonstrar como se encaixam na proposta de livro-álbum, a partir desses títulos discuto principalmente como o texto formado a partir a interação entre palavra e ilustração propõe imagens que de alguma forma tocam o real (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 9-36). São imagens que fazem referência direta ao mundo real sem buscar, porém, mimetizá-lo. Para falar sobre essa produção, faço uma leitura de *Os Invisíveis*, de Tino Freitas e Renato Moriconi. Minha leitura aqui procura seguir a perspectiva dialética de Didi-Huberman, sem posicionar-me nem no extremo que confia excessivamente naquilo que vê nem naquele que suspeita das imagens, reduzindo-as a mera ilusão. Busco, portanto, enxergar os pontos de contato que uma imagem, por mais imaginativa que seja, pode estabelecer com o real.

Parto do princípio de que as ilustrações dos livros analisados fazem mais que representar visualmente o texto escrito. Em cada um dos casos, essas ilustrações se relacionam de maneira diferente com seus textos respectivos, mas todas, cada qual a seu modo, exercem um papel protagonista, estendendo, ampliando e transformando o texto.

ILUSTRAÇÕES DILATADÓRAS

Partindo do princípio de que as ilustrações de textos literários muitas vezes transcendem o papel decorativo que lhes é comumente atribuído, meu objetivo neste capítulo é discutir de que maneira as ilustrações expandem o texto escrito, acrescentando-lhes informações visuais que denotam valores culturais, estéticos e inclusive ideológicos do artista. Para isso, escolhi analisar três obras em que as ilustrações oferecem detalhes importantes acerca da ambientação da narrativa e da caracterização das personagens, estabelecendo, assim, uma relação de simetria e/ou complementaridade com o texto escrito. São elas: *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, reunidos por Jacob e Wilhelm Grimm na tradução de Christine Röhrig e ilustrações do xilogravador J. Borges (Cosac&Naify, 2012); *João Felpudo*, de Heinrich Hoffmann com tradução de Claudia Cavalcanti (Illuminuras, 2011) e *As Aventuras de Juca e Chico*, de Wilhelm Busch, também com tradução de Claudia Cavalcanti (Illuminuras, 2012). Nos dois últimos títulos, as ilustrações são originais dos próprios autores.

Desde sua aparição no princípio do século XIX, os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* figuras 1-3 foram ilustrados por centenas de artistas de diferentes épocas e lugares. Cada um desses artistas imprimiu ao texto uma visão, sua própria leitura, interpretando e, de certa forma, transformando os contos maravilhosos reunidos pelos Irmãos Grimm. A partir de uma análise da primeira tradução completa ao português da primeira edição dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, publicada pela editora Cosac Naify em 2012, procuro expor as várias dimensões de leitura sugeridas pelas ilustrações dessa recente edição. Investigo o papel das ilustrações baseada no fato de que esses contos sustentam a narrativa por si só, sem necessidade de auxílio visual. Seria portanto uma questão de adorno? E se essa foi a intenção, por que não optar por ilustrações que nos remetam à época em que os contos foram publicados pela primeira vez?

Dois outros títulos editados no Brasil em 2012, mas publicados pela primeira vez também no século XIX, trazem as ilustrações originais de seus autores. As primeiras edições de *João Felpudo* e *As Aventuras de Juca e Chico* foram publicadas na Alemanha em 1844 e 1865, respectivamente, atestando características da produção literária para crianças em meados do século XIX. Além disso, os dois livros têm em comum o emprego do grotesco para fins cômicos, reforçado justamente pela presença das ilustrações. Talvez essa seja a razão pela qual os editores tenham decidido mantê-las em suas edições recentes.

Neste capítulo, explorarei a ideia de que a ilustração é uma forma de in-



Figura 01 – Capa do livro *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, publicada pela editora Cosac Naify em 2012



Figura 02 – Capa do livro *João Felpudo*, publicada pela editora Illuminuras em 2011



Figura 03 – Capa do livro *As Aventuras de Juca e Chico* publicado pela editora Illuminuras em 2012

interpretação pessoal do texto, a partir da qual o leitor pode identificar elementos que situam o texto em diversos tempos, lugares e culturas. Na primeira obra analisada – os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, dos Irmãos Grimm –, as ilustrações feitas a partir de xilogravuras ao estilo de livros de cordel são exemplo da relação entre ilustrações atuais e obras literárias de outras épocas. Para contrastar essa relação anacrônica entre texto escrito e texto visual, os exemplos analisados na sequência – *João Felpudo e As Aventuras de Juca e Chico* – trazem ilustrações executadas pelos próprios autores das obras, Heinrich Hoffmann e Wilhelm Busch. Em *João Felpudo*, no entanto, as ilustrações são estáticas, caracterizando uma relação de simetria com o texto escrito ao repetir aquilo que já é dito através de palavras. Em *As Aventuras de Juca e Chico*, por outro lado, as ilustrações são mais dinâmicas, acrescentando informações que não estão presentes no texto escrito e estabelecendo, assim, uma relação de complementaridade com ele.

Nas três obras aqui analisadas, as ilustrações transformam de algum modo o texto escrito. Antes de fazer a análise desses três primeiros exemplos, no entanto, permito-me uma digressão que tem a finalidade de estabelecer um contexto que nos auxilie na compreensão das relações entre ilustração e escrita nas obras literárias.

1.1 LIVRO ILUSTRADO E CULTURA POPULAR – CONTEXTO HISTÓRICO

A empreitada dos Irmãos Grimm começou como tentativa de documentar a cultura oral do país, e mais especificamente da região de Hessen, de onde descendiam. Assim sendo, puseram-se a escutar diversas pessoas da região a fim de recolher e documentar os contos que faziam parte da cultura oral local. Desde a primeira publicação em 1812, foram incontáveis as edições e traduções até os dias de hoje. Não obstante, as primeiras edições dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* publicadas na Alemanha do século XIX não eram ilustradas. George Cruikshank (1792-1878)²⁶ foi o primeiro artista a ilustrar, em 1823, os *German Popular Stories*, versão inglesa dos contos reunidos por Jacob e Wilhelm Grimm. Só então os irmãos perceberam como as ilustrações poderiam reforçar o texto e por isso convocaram seu caçula, Ludwig Emil Grimm, para compor as ilustrações da *edição abreviada*²⁷ alemã dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* publicada em 1825 (LATHEY, 2012, p.90). A partir de então, artistas de diversas épocas e lugares se dedicaram a ilustrar os contos dos Irmãos Grimm. Dentre os ilustradores alemães destaque Philipp Grot Johann (1841-1892), Robert Leinweber (que passou a ilustrar os contos depois da morte de Grot), Albert Weisgerber (1878-1915) e Otto Ubbelohde (1867-1922). As ilustrações de Walter Crane (1845-1915), Arthur Rackham (1867-1939) e Edmund Dulac (1882-1953) para os contos dos

²⁶ Nascido em Londres, o ilustrador ficou conhecido por suas caricaturas e sátira política, com as quais ganhou notoriedade. Também foram reconhecidas internacionalmente suas ilustrações para as obras *Tristram Shandy* (publicado em fascículos entre 1759-1767) de Laurence Stern, e *Sketches by Boz* (1836), *The Mudfog Papers* (1837-38) e *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens.

²⁷ Em carta de 1823 ao editor Georg Andreas Reimer, Jacob Grimm expressa seu desejo de organizar uma *kleine Ausgabe* com uma seleção dos contos para atender ao público que não podia comprar os três volumes completos da coleção que compunha os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*.

Grimm tornaram-se conhecidas no mundo inteiro. Dentre os artistas atuais, podemos destacar Maurice Sendak (1828-2012), Lorenzo Mattotti (1954-) e Roberto Innocenti (1940-) por suas versões dos contos. A respeito da ilustração dos contos de fadas, a artista americana Wanda Gág (1893-1946)²⁸, que traduziu para o inglês e ilustrou os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* em 1937, comentou:

O mundo de fadas dessas histórias, embora seja adequadamente misterioso e estranho, tem um caráter tridimensional convincente. Nele há magia, assombro, bruxaria, mas nenhuma afetação vaga. As bruxas alemãs não são espectros frágeis voando pelo ar – elas normalmente vivem em belas cabanas e usam gorros engomados e aventais imaculados. (GÁG, apud POWERS, 2008, p.30)

Talvez tenha sido precisamente esse *caráter tridimensional convincente*, essa forte conexão com o real, o que chamou a atenção de diversos ilustradores desde que os contos foram publicados pela primeira vez no início do século XIX. Por seu número de publicações em tantas línguas diferentes, os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* poderiam ser comparados à Bíblia. A cada ano, novas versões ilustradas são publicadas, destacando o talento de artistas atuais e trazendo ao público alguns ousados projetos gráficos.

Na maior parte dos estudos historiográficos da literatura infantil (GARRALÓN, 2001; NOVAES COELHO, 2010; ARROYO, 2010), ela é vista como intimamente ligada aos contos populares e de tradição oral, como aqueles reunidos pelos Irmãos Grimm na Alemanha. Esses contos populares não eram especificamente direcionados ao público infantil, já que a própria visão acerca da criança era, antes do século XIX, diferente daquela que a sociedade compartilha na atualidade. Crianças eram vistas como pequenos adultos, homens em miniatura, sem distinção em relação aos adultos. Por isso eram incorporadas aos grupos sociais como iguais. Os contos populares eram unanimemente apreciados por colocarem em foco sentimentos, necessidades e anseios compartilhados por toda a humanidade. Ao tratarem de temas universais – desejos e angústias, medos e encantos –, ganharam a predileção de uma ampla comunidade de ouvintes. A respeito disso, Ítalo Calvino afirma, na introdução de sua coletânea de contos maravilhosos intitulada *Fábulas Italianas*²⁹:

[...] em sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, [oferecem] uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminância das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer-se de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação, ao afastamento da casa, às provas para tornar-se adulto e depois maduro, para confirmar-se como ser humano. (CALVINO, 2006, p.16)

Os contos populares, e entre eles os contos maravilhosos, não pertencem

28 Artista, tradutora e ilustradora americana, Wanda Gág é a autora de *Millions of Cats*, livro ilustrado publicado em 1928 e considerado o mais antigo *picturebook* americano ainda em impressão.

29 O tradutor da obra de Calvino, Nilson Moulin, optou pela palavra 'fábula' como tradução do termo 'fiabe'. No entanto, esse seria o equivalente ao termo 'Märchen' ou 'conto maravilhoso'.

ciam a um público de faixa etária específica, porém sua estrutura narrativa inspirou a criação de outras obras, essas sim dirigidas especificamente ao público infantil.

Até meados do século XIX, a produção editorial direcionada ao público infantil era utilizada principalmente para educar e promover o comportamento moral e religioso adequado, segundo os parâmetros da época. A função dos livros era essencialmente a de auxiliar nesse processo educativo. Nesse período, as ilustrações dos livros se reduziam a pequenas inserções ou vinhetas em xilogravuras que representavam histórias bíblicas, contos de animais e as vidas dos mártires e santos. A leitura era introduzida às crianças através de livros de alfabeto ilustrados – os *hornbooks*³⁰ e *primers*³¹. Apesar de possuir finalidades pedagógicas e moralizantes, aos poucos os livros infantis se tornaram também um espaço de registro dos contos de fadas, fábulas, canções de ninar e rimas infantis, anteriormente transmitidas apenas de forma oral agora preservados no papel. Durante muito tempo, a produção de livros para crianças obedeceu a estruturas e formatos que visavam agradar a crianças e jovens. Os mesmos contos maravilhosos que lhes emprestaram a inspiração como estrutura narrativa foram modificados, suavizados, a fim de se tornarem apropriados para esse público.

As ilustrações sempre estiveram presentes na produção direcionada a crianças e jovens, porém como já mencionado, quase sempre tinham um papel coadjuvante, uma função de adorno. A partir da segunda metade do século XVIII, de acordo com os registros da história ocidental da literatura infantil e juvenil, doravante LIJ, (GARRALÓN, 2001; NOVAES COELHO, 2010; ARROYO, 2010), esse papel secundário começa a se transformar. Em 1750, o livreiro e editor inglês John Newbery inaugurou em Londres sua *Juvenile Library*, misto de editora e livraria, e o primeiro espaço de que se tem notícia com produção e coleção voltados especificamente ao público infantil e juvenil. Newbery considerava o público infantil como sendo um público específico, ideia que lhe fez aprimorar a produção existente para crianças e jovens até então, publicando edições mais cuidadas, sempre acrescidas de ilustrações e com formato adequado para as crianças. Para atender a esse público específico, selecionou obras que haviam originalmente tido grande êxito junto ao público adulto e agregou-lhes ilustrações, pois acreditava que as mesmas poderiam facilitar a adaptação dessas histórias em versões para crianças. Alguns dos títulos publicados por Newbery foram *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe (1660-1731), e *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift (1667-1745). Ainda que essas obras não tenham sido escritas especificamente para crianças, foram um marco na história da LIJ.

A ideia de que as ilustrações tornavam o texto mais palatável para crianças prevaleceu durante inúmeras décadas e ainda pode ser reconhecida em algumas linhas editoriais atuais. A generalização dessa ideia não parece

30 Considerados os primeiros impressos destinados ao público infantil. Os primeiros *hornbooks* eram formados por uma pequena pá de madeira, onde era colada uma folha de papel contendo lições para as crianças. Os *hornbooks* mais comuns eram utilizados para ensinar às crianças as letras do alfabeto. Por conta do alto custo do papel, pais e professores criaram uma forma de proteger o papel dos *hornbooks*. Através do cozimento do chifre de vacas e bois, uma espécie de curtição artesanal, conseguia-se uma folha finíssima e transparente que era colada sobre o papel impresso. Esse processo deu origem ao nome *hornbooks* "horn = chifres / books = livros".

31 Eram, originalmente, livros de oração, e posteriormente se transformaram em livros de alfabeto com versos.

levar em consideração a experiência estética da leitura, que pode ou não ser acentuada pelo acréscimo de ilustrações. No entanto, essa associação da ilustração com a produção de LJJ também propiciou o aparecimento de livros que rompem com a própria estrutura narrativa clássica e nos dão outra via de entrada para a análise da produção de LJJ contemporânea. Além de entender o papel que essa produção exerceu como registro da tradição oral ou instrumento pedagógico, podemos abordá-la desde uma perspectiva que leva em consideração a história da narrativa visual e o poder da imagem na cultura, temas a que essencialmente concerne esta pesquisa. Essa ideia será desenvolvida mais detalhadamente nos capítulos 2 e 3.

1.2 CONTOS MARAVILHOSOS – UMA VISÃO BRASILEIRA

No Brasil, a primeira tradução completa da primeira edição dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* aparece, publicada pela editora Cosac&Naify³², em 2012, ano do bicentenário da publicação do primeiro volume dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* na Alemanha,

A caixa roxa que funciona quase como uma sobrecapa contém os dois volumes da obra de Jacob e Wilhelm Grimm. Pequenas estrelas vermelhas recobrem suas lombadas, realçando ainda mais a cor roxa da caixa. Ilustrações, também em vermelho, estão estampadas no centro, de ambos os lados. Os titulares são impressos em letra grande, fazendo com que toda a superfície da caixa esteja praticamente coberta por texto ou imagem. Esses detalhes talvez não denotassem nenhuma importância, não fosse pelo fato de criarem um conjunto tão expressivo que nem mesmo o leitor mais desavisado, que passeia distraído pela livraria ou biblioteca buscando nada em específico, pode passar por esse livro sem percebê-lo. A caixa roxa é um chamativo e diz, de forma veemente, “Olhe para mim.”

Os dois livros contidos na caixa parecem falar ainda mais alto. O volume 1, assim designado por um enorme numeral 1 de cor rosa-choque estampado na frente, traz a capa num azul de tonalidade forte; o volume dois tem a capa bordô, com o numeral 2 de um tom verde floresta. Não há texto nas capas desses dois volumes. Além dos grandes numerais, há, no entanto, uma coleção de ilustrações de objetos aparentemente sem relação: um pente, uma faca, dois olhos, uma cabeça de vaca, uma coroa, uma cesta, um chapéu, um pássaro, uma estrela, um inseto, um monstro, uma perna. Essas pequenas gravuras estampadas em alto relevo por toda superfície externa dos livros parecem anunciar aquilo que encontraremos lá dentro.

É possível julgar um livro pela capa? E pela contra-capas? Ou talvez pela folha de rosto? Qual é o papel desses elementos na composição do livro, ou melhor, na composição do texto? Embora a discussão sobre o formato do livro esteja relacionada mais a temas pertinentes ao *design* do que à literatura *per se*, gostaria de levantar algumas questões relativas aos aspectos estéticos dos livros ilustrados e de como esses elementos podem afetar sua leitura. Gérard Genette define como paratexto tudo aquilo que acompanha o texto, por exemplo, o nome do autor, o título, o prefácio ou as ilustrações. Ele afirma

³² A pesquisadora da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) Karin Volobuef realizou ampla e detalhada análise das traduções brasileiras de *Kinder- und Hausmärchen* e até o momento da publicação dos resultados em sua página acadêmica não havia encontrado nenhuma tradução completa da obra.



Figura 04– Caixa/sobrecapa do livro *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, publicada pela editora Cosac Naify em 2012

Figura 05– Capas dos volumes 1 e 2 do livro *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*

que esses elementos emolduram o texto e podem modificar a recepção e a interpretação do mesmo pelo leitor. Genette diz que

[...] mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar, ou [...] de um 'vestíbulo', que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. 'Zona indecisa' entre o dentro e o fora, sem limite [...] zona não apenas de transição, mas também de transação. (GENETTE, 2009, p. 9)

Philippe Lejeune descreve o paratexto como "uma franja do texto impresso que na realidade controla a leitura total do texto." (LEJEUNE apud GENETTE, 2009, p. 10)

Talvez seja excessivo dizer que as cores vivas e ilustrações da capa da edição dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* da Cosac&Naify em 2012 definirão por completo a leitura dos contos que ali estão. Pode-se afirmar, no entanto, que o projeto gráfico dessa obra certamente não é mero adorno. Além da caixa-sobrecapa roxa e das capas vibrantes dos dois volumes, o leitor vai perceber que as páginas dos livros não são brancas e sim coloridas de amarelo, rosa, verde e azul claros – cores comumente encontradas nos livros de cordel atuais. Essa associação será reforçada pelas inúmeras gravuras do artista pernambucano José Francisco Borges, conhecido gravador e cordelista que ilustrou os tão conhecidos contos dos Irmãos Grimm.

No primeiro volume dessa edição, vinte e dois contos, de um total de oitenta e seis, são ilustrados. Também no segundo volume, aproximadamente vinte e cinco por cento dos contos trazem ilustrações, dezoito de um total de setenta. No primeiro volume, cinco das vinte e duas ilustrações ocupam páginas duplas³³. No segundo volume, todas as ilustrações ocupam apenas uma página. Os contos escolhidos para serem ilustrados não são, em sua maior parte, aqueles mais conhecidos do público brasileiro. *A Gata Borralheira* (v. 1; p. 120 e p. 122-123) e *O Jardim de Inverno e de Verão* (versão de *A Bela e a*



Figura 06 – ilustração
A Gata Borralheira
[v.01 p. 122-123]

³³ A unidade na qual se baseia o *layout* do miolo do livro, pelo menos com relação à disposição do texto, é a página espelhada ou página dupla. A página da esquerda (verso) e a página da direita (reto) têm o mesmo tamanho e proporção, e são centradas a partir do vão da encadernação. A página dupla é um importante conceito para a arquitetura do álbum.

Fera. v. 1; p. 320-321) ganham certo destaque com suas ilustrações em página dupla, porém quase todas as outras ilustrações presentes chamam a atenção do leitor para contos menos conhecidos, como são, por exemplo, *Os Doze Irmãos* (v. 1; p. 63-64) e *João-Cascata* e *Gaspar-Cascata* (v. 1; p. 342-343), que também têm ilustrações em mais de uma página³⁴.



Figura 07 – ilustração *O Jardim de Inverno e de Verão* [v.01, p. 320-321]



Figuras 08 e 09 – ilustração de *Os Doze Irmãos* [v.01, p. 63-64] e *João-Cascata* e *Gaspar-Cascata* [v.01, p. 342-343]

Os contos ilustrados, apesar de pouco difundidos, trazem, em sua maior parte, narrativas de personagens que superam adversidades a partir de sua sagacidade, coragem e integridade. As ilustrações, em si, pouco acrescentam às narrativas propriamente ditas. Em realidade, quase todas elas dependem do texto escrito para esclarecer de que tratam. Em algumas, é possível reconhecer uma cena específica do conto a que se referem como é o caso daquelas de *O Irmão Fuliginoso do Diabo* (v. 2; p. 95) e de *Os Seis Criados* (v. 2; p. 225). Na primeira, vê-se o diabo, com um par de tesouras na mão, cortando os

³⁴ Para a lista completa dos contos e suas respectivas ilustrações, ver Anexo A.



Da esquerda para direita, de cima para baixo: Figura 10 – ilustrações de *O Irmão Fuliginoso de Diabo* [v.02, p.95];

Figura 11 – ilustrações de *Os Seis Criados* [v.02, p.225];

Figura 12 – ilustrações de *Os Animais Fieis* [v.02, p.108];

Figura 13 – ilustrações de *Hans, meu Ouriço* [v.02, p.121];

Figura 14 – ilustrações de *A Fianadeira Preguiçosa* [v.02, p.202];

e Figura 15 – ilustrações de *A Chave Dourada* [v.02, p.282].

cabelos de João que está sentado em uma cadeira. Na segunda, vê-se o gordo criado do príncipe entornando o barril de vinho na boca, enquanto os bois o observam ao fundo. Se retiradas de seu contexto, no entanto, essas cenas perdem o significado.

As xilogravuras usadas para as ilustrações possuem traços grossos e com poucos detalhes nos elementos retratados. Em alguns casos, os objetos retratados chegam a ser indiscerníveis. Por essa razão, em alguns exemplos, o texto torna-se imprescindível para a compreensão da própria ilustração, como é o caso de *Os Animais Fieis* (v. 2; p. 108) ou *Hans, meu Ouriço* (v. 2; p. 121), em que os animais só podem ser reconhecidos a partir da leitura do conto. Na ilustração do primeiro, o rato que se segura ao urso poderia facilmente ser confundido com um cachorro mordendo um lobo, por exemplo, e a pedra que o macaco leva à boca se parece com um anel ou uma pulseira. Na ilustração do segundo conto, o ser que é metade menino-metade ouriço, sentado no galo, parece, na verdade, ter cobras saindo de seu torso, no lugar onde deveriam estar o peito, braços, pescoço e cabeça.

Ainda outros exemplos trazem pequenas divergências narrativas nas cenas que retratam. Na ilustração de *A Fianadeira Preguiçosa* (v. 2; p. 202), o marido segura seu machado em pé, em frente à árvore que vai cortar, enquanto o conto diz que ele “subiu numa árvore para escolher a madeira para cortar”

(v. 2; p. 203). Também a ilustração de *A Chave Dourada* mostra um menino levantando a tampa de uma grande caixa diante de si. O conto, no entanto, diz que o menino “pensou que ali onde encontrara a chave também deveria estar sua fechadura e continuou a cavar, até que encontrou uma caixinha de ferro.” (v. 2; p. 282) São pequenos detalhes que revelam a dificuldade em se retratar minúcias usando a xilografia.

Não obstante, essa dificuldade não parece comprometer o efeito geral que as ilustrações causam no leitor. Há, nessa edição da Cosac&Naify, uma proposta clara que nos remete à cultura popular e à tradição oral, origem dos próprios contos maravilhosos recolhidos pelos irmãos Grimm, mas que também faz ponte com outras manifestações culturais, como o Movimento Armorial iniciado por Ariano Suassuna nos anos 1970. Nas palavras do próprio Ariano Suassuna,

[...] a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceliro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceliro relacionados. (SUASSUNA, 1975)

O objetivo do Movimento Armorial era valorizar a cultura popular do Nordeste brasileiro, pretendendo realizar uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares da cultura do país. Também os Irmãos Grimm desejaram colocar em primeiro plano o valor da tradição popular dos contos de sua terra. Participando do ideal romântico que valorizava a universalidade dos contos, foram buscar entre os narradores orais aquelas histórias que compunham o repertório da cultura local e que entretinham as pessoas de todas as idades.

Apesar de não ter a intenção de direcionar sua coleção de contos ao público infantil, os Grimm intitularam sua obra *Kinder- und Hausmärchen*. A palavra *Märchen* é muitas vezes traduzida para o português como *contos de fadas*, mas a tradutora Christine Röhrig optou pela forma menos comum *contos maravilhosos*. Marcus Mazzari explica, na introdução dessa edição dos contos de Grimm, que “se as histórias designadas por *Märchen* poucas vezes apresentam fadas ou carochas, não podem prescindir jamais da dimensão do ‘maravilhoso.’” (MAZZARI, 2012, p.12) A dimensão do maravilhoso é exatamente o que evoca a obra de J. Borges, permeada de seres mágicos e criaturas fantásticas, entremeadas no cenário tipicamente sertanejo. Em entrevista ao jornal *O Globo* em 06 de junho de 2012, J. Borges afirma: “Tudo que tem no conto de fada tem no cordel: passarinho, mulher, calúnia, inveja, rei, bruxa, rainha. O fantástico que o conto de fada explora, o cordel também explora.” Fica portanto estabelecida, através das ilustrações, a ponte que de certa forma une a cultura popular de dois povos através dos séculos, explicitando a contemporaneidade desses contos maravilhosos.

Em carta a Ludwig Achim von Arnim, Jacob Grimm busca diferenciar os termos *Volksmärchen* (conto popular) e *Kunstmärchen* (conto maravilhoso artístico), referindo-se ao primeiro como “um ato de criação da alma popular.” Em sua opinião, *Volksmärchen* era a mais elevada acepção e a forma original da poesia. *Kunstmärchen*, por outro lado, abarcaria a concepção de *Kunstpoesie* (poesia artística), pois seria “resultado de uma preparação

subjetiva e pessoal” (BARBOSA, 2009, pag. 11-12). Aqui também se percebe a conjugação entre o popular e o poético. De acordo com Marcus Mazzari, os contos maravilhosos serviram de referência a incontáveis autores alemães que poderiam ser associados a uma arte erudita, podendo-se indicar Goethe e Brecht como exemplos. Mazzari cita as relações existentes entre a cena final da primeira parte do *Fausto*, de Goethe, e a história *A árvore de zimbro*; e aproxima o poema *Ó Falada*, que aí estás pendurado, da obra de Brecht intitulada *Deutschland – Ein Greulmärchen*³⁵, e o conto *A pastora de gansos*. Ele menciona a presença direta ou indireta de diversos contos como *A Bela Adormecida*, *Rapunzel* e *Rumpelstilzchen* no romance *Os Buddenbrooks* (1901), de Thomas Mann, além de enxergar uma relação entre o personagem Oskar Matzerath, do romance *O tambor de lata* (1959), de Günter Grass, e *O Pequeno Polegar*. Ou seja, a partir dos substratos do conto popular, esses escritores dedicaram-se aos contos maravilhosos artísticos.

Mais do que meras referências e alusões aos contos maravilhosos recolhidos pelos Irmãos Grimm, a intertextualidade mencionada nos exemplos acima denota o valor daquilo que Jacob chamou de “um ato de criação da alma popular”. O caráter popular dos contos maravilhosos fica corroborado na associação com o universo narrativo do cordel através das xilogravuras de J. Borges, que retratam um mundo imaginário. As imagens escolhidas para ilustrar essa edição 2012 dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* estão repletas de seres mágicos, homens metamorfoseados, reis, rainhas e princesas, além de animais fantásticos, mas têm sotaque claramente nordestino. Nelas estão presentes também homens e mulheres que fazem parte da cultura do Nordeste brasileiro: fiandeiras do cará, boiadeiros e sertanejos. Isso também é característica dos contos populares que, apesar de atravessarem fronteiras longínquas, assumem sempre características locais. A respeito disso, Calvino (2006, p.20) diz que a narrativa maravilhosa³⁶ “[...] qualquer que seja sua origem, está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada – uma paisagem, um costume, uma moralidade, ou então apenas um vago sotaque ou sabor daquela região.”

As gravuras de J. Borges marcam pela simplicidade de suas formas, pelo traço grosso da imagem entalhada na madeira, pela economia dos detalhes. As cenas por elas retratadas não obedecem à perspectiva nem possuem proporções equilibradas. Na simplicidade desse traço quase ingênuo parece estar condensado tudo aquilo que é essencial à ilustração; o traço puro e forte da gravura traz à tona a alma do conto. Por aterem-se aos elementos essenciais da narrativa, os contos maravilhosos se prestam a ilustrações em estilos diversos que causam impactos distintos na leitura. Nikolajeva e Scott (2011, p. 61) explicam que

As ilustrações não só refletem o estilo individual do artista e sua sensibilidade à história mas também o estilo geral delas em determinado período, ideologia, intenções pedagógicas, visões da sociedade sobre certas questões, [...] e assim por diante.

Talvez não sejam essas xilogravuras com sabor a cordel as imagens que se costuma associar aos contos maravilhosos dos Irmãos Grimm. Mais conheci-

³⁵ A tradução literal do título é *Alemanha, um conto maravilhoso de atrocidades*. No entanto, a peça foi publicada em Portugal com o título *Terror e miséria do Terceiro Reich*.

³⁶ Ver nota n. 29.

das, sem dúvida, são as clássicas gravuras de George Cruikshank (1792-1878), Gustave Doré (1823-1883) e Arthur Rackham (1867-1939), que ilustraram tanto os contos de Perrault quanto os dos Grimm nos séculos XIX e XX. A opção pelas ilustrações em xilogravura de J. Borges, no entanto, aproxima da atualidade o universo das narrativas dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, de maneira temporal e espacial. De acordo com Giorgio Agamben, a contemporaneidade “pode ‘citar’ e desse modo, reatualizar qualquer momento do passado [...]. Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (AGAMBEN, 2012, p.68-69). Os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* não precisariam ser ilustrados, já que suas narrativas se sustentam sozinhas, sem auxílio do texto visual. A decisão de ilustrar esses contos com xilogravuras próprias do cordel adiciona outra dimensão ao texto, oferece outra experiência de leitura. A escolha da utilização das gravuras de J. Borges, embora pareça aleatória, tem um propósito claro. Suas gravuras conferem ao texto uma marca do tempo, um registro do brasileiro que indica referenciais culturais próprios, ao mesmo tempo em que evoca sua natureza popular. Sua preferência por retratar fiandeiras e boiadeiros dá ao livro a *tridimensionalidade convincente* a que se referia Wanda Gág assim como o projeto gráfico do livro não permite que o leitor se esqueça de sua referência à literatura de cordel.

Paralelamente ao fato de que recuperam o sabor da cultura popular próprio dos contos maravilhosos registrados pelos Grimm, os aspectos gráficos da edição de 2012 da Cosac&Naify – ilustrações em xilogravuras, cores vivas, etc. – parecem afastar-se da atmosfera escura e sombria de muitos dos contos maravilhosos. Os contos contêm elementos mágicos e amedrontadores e muitas vezes descrevem violentas incursões pelas florestas antigas, onde cada caminho leva ao mistério e à aventura, forçando os personagens a se confrontarem com seus medos e ansiedades a fim de superar os obstáculos e poderem voltar à segurança da casa, são e salvos.

1.3 ILUSTRADORES³⁷ DO SÉCULO XIX

Vimos, no início deste capítulo, como as xilogravuras de J. Borges situam os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* reunidos pelos Irmãos Grimm no século XIX em uma atmosfera local, brasileira, apontando assim para o caráter universal dos contos populares. Assim como os *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, as duas obras às quais me reporto a seguir foram escritas e publicadas na Alemanha no século XIX e reeditadas no Brasil em 2011 e 2012, respectivamente. *João Felpudo* e *As Aventuras de Juca e Chico* diferenciam-se da edição de 2012 dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, em primeiro lugar, por terem sido concebidas especificamente para o público infantil. Outro aspecto a ser ressaltado é o fato dessas edições recentes trazerem as ilustrações originais de seus autores, Heinrich Hoffmann e Wilhelm Busch. No entanto, as três obras partilham algumas características: suas ilustrações trazem seres bizarros, figuras grotescas e algumas cenas brutais que reforçam o medo evocado pelas narrativas através da representação visual.

³⁷ Termo que tem sido utilizado em países de língua portuguesa e espanhola para determinar aqueles autores que elaboram, ao mesmo tempo, o texto escrito e as ilustrações de uma obra.



Figura 16 – Capa do livro *João Felpudo*, publicada pela editora Iluminuras em 2011

Na introdução à primeira edição dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, Wilhelm Grimm afirma que alguns dos contos presentes ali são demasiadamente violentos e aterrorizantes e, assim sendo, não eram ideais para os mais jovens. No entanto, esses contos sempre tiveram muito êxito junto às crianças e, na verdade, junto a pessoas de qualquer idade, justamente por colocá-las frente a situações que provocam sentimentos viscerais, particularmente o medo. Lidar com o temor causado por esses contos é, até hoje, um desafio a ser vencido.

O medo é parte da condição humana. Segundo Jean Delumeau³⁸ (2007, p.39), é uma reação sadia de alerta, uma emoção provocada pela consciência de um perigo iminente. Apesar de seu caráter natural, o medo foi, durante muito tempo, depreciado por ser, contrário à coragem, e atribuído aos fracos e humildes. Ainda depois de movimentos sociais insurgentes como a Revolução Francesa, quando os mais pobres conquistaram seu direito à coragem, o medo era camuflado para dar lugar à exaltação do heroísmo dos humildes. Essa visão modificou-se atualmente. Nossos medos são finalmente assumidos ou, ao menos, reconhecidos.

Conforme Delumeau (2007, p.41), o medo é fundamentalmente o medo da morte. Em sua eterna busca pela resposta à pergunta essencial, o homem procura entender uma existência que é incompreensível. Para sublimar esse sentimento, lança mão das mais variadas formas de expressão artística. Por que as crianças gostam tanto das histórias que causam medo? Talvez isso se explique precisamente porque essas histórias oferecem a oportunidade de explorar e elaborar os horizontes extremos da experiência de viver – a morte, o desconhecido, tudo enfim que é, para nós, inexplicável.

Mas, se por um lado a literatura dirigida às crianças oferece o terreno para se passear livremente por tais questões essenciais, ela pode também servir como advertência: Cuidado, crianças. O mundo lá fora é um lugar perigoso e aqueles que não se comportam segundo suas leis, sofrem graves consequências. Como dito anteriormente, durante o Iluminismo, a produção editorial dirigida às crianças tinha por objetivo ensinar-lhes boas maneiras através do medo e da ameaça, coagindo-as assim a agir da maneira desejada pela sociedade. O humor não tinha lugar dentro dessa produção. Postulava-se, à época, um comportamento contido e reservado, de emoções controladas. Os conceitos morais de então deveriam apelar às crianças através da razão e não da emoção. Qualquer subversão das regras impostas socialmente poderia ter consequências trágicas. Essa visão, ideologizada e direcionada ao conjunto da sociedade, estava plasmada também nos livros dirigidos às crianças nos quais os temas morais dominavam o cenário (NIKOLAJEVA, 1995, p.186).

No Natal de 1844, o médico psiquiatra e intelectual alemão Heinrich Hoffmann (1809-1894) procurou um livro ilustrado para presentear seus filhos, mas não encontrou nas livrarias nada que o satisfizesse. Achou que todas as histórias para crianças restringiam-se a contos moralistas, receitas para a boa

38 Em ensaio publicado originalmente no *Cahiers de la Sécurité*, n. 32, 1998, revista científica publicada pelo *Institut National des Hautes Etudes de la Sécurité et de la Justice de France*. No Brasil, foi publicado em 2007 no livro organizado por Adauto Novaes, *Ensaio sobre o Medo*. Jean Delumeau (1923-) é um historiador francês especializado em estudos sobre a história do cristianismo e autor de vários trabalhos relacionados com a temática. Dedicou-se ainda ao estudo do Renascimento com o qual obteve um prêmio da Academia Francesa em 1967. Atualmente, é professor emérito no *Collège de France* e é membro da *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* da França.

conduta e o bom comportamento, o que era perfeitamente condizente com a produção de literatura para crianças da época. Por isso resolveu ele mesmo criar um livro de histórias para seus filhos, no qual conta, em dez poemas curtos, as desventuras de crianças que se comportaram mal ou foram desobedientes. Apesar de queixar-se do tom moralista dos livros publicados para o público infantil de sua época, os textos que H. Hoffmann cria não deixam de ser uma coleção de contos de advertência. São poemas curtos que ensinam as crianças a, por exemplo, não brincar com fósforos pois podem virar cinzas, como a pequena Paulinha, nem fazer manha para comer a sopa pois podem morrer de fome, como o insaciável Gaspar. O que se torna peculiar em sua obra é a introdução do humor; H. Hoffmann busca ensinar bons modos às crianças utilizando-se de textos e ilustrações ao mesmo tempo cômicos e grotescos, seguindo a tradição do melhor humor macabro.

Por insistência dos amigos, Hoffmann publicou o livro anonimamente sob o título *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3-6 Jahren (Histórias engraçadas e imagens cômicas com 15 ilustrações coloridas para as crianças com idade entre 3-6 anos)*. O livro tornou-se um grande sucesso editorial e em 1858, já na terceira edição, foi publicado com o título *Der Struwwelpeter*, que dá nome a um dos anti-heróis da obra.

Der Struwwelpeter foi publicado no Brasil pela Livraria Laemmert, já com o título João Felpudo, porém essa primeira edição não tem registrados nem a data nem o nome do tradutor. Essa edição parece ser da década de 1990, possivelmente em tradução de Olavo Bilac (SANDRONI, 2005). Apareceram, em seguida, diferentes edições brasileiras, sendo as mais conhecidas as da Editora Melhoramentos, com tradução em versos de Guilherme de Almeida. (SANDRONI, 2005) A editora Iluminuras publicou, em 2011, nova edição com tradução de Claudia Cavalcanti. As ilustrações do Dr. Hoffmann aparecem em novo projeto gráfico, de Eder Cardoso, desenvolvido a partir do projeto original do autor.

As ilustrações de *João Felpudo* são vivamente coloridas. Supõe-se que as primeiras edições foram feitas com xilogravuras e coloridas à mão (POWERS, 2008, p.36). As ilustrações retratam personagens e acontecimentos narrados, repetindo, numa linguagem distinta (visual), aquilo que é dito pelo texto escrito. É interessante observar quão literais são essas imagens que buscam ilustrar precisamente os aspectos mais grotescos dos versos de H. Hoffmann: animais mortos pelo malvado Frederico, Paulinha ardendo em chamas após brincar com fósforos, o alfaiate com sua tesoura gigante cortando fora os polegares de Conrado. Por serem tão literais, chegam a ser cômicas. Certamente não competiriam com as imagens que aparecem hoje diariamente em jornais e televisões, retratando acontecimentos diários. No entanto, essas imagens foram criticadas em sua época e ainda hoje são questionadas no que diz respeito à sua recepção pelas crianças. A respeito disso, Bettina Hurlimann disse em 1967:

*The completely unrealistic way in which the book is illustrated produces a kind of symbolic hyper-reality which is far less dangerous for children than many of the photographic representations of similar happenings which they see daily in newspapers and magazines, to say nothing of television horse operas.*³⁹ (HURLIMANN 1967, p.86)

39 A forma completamente irreal como o livro está ilustrado produz uma espécie de hiper

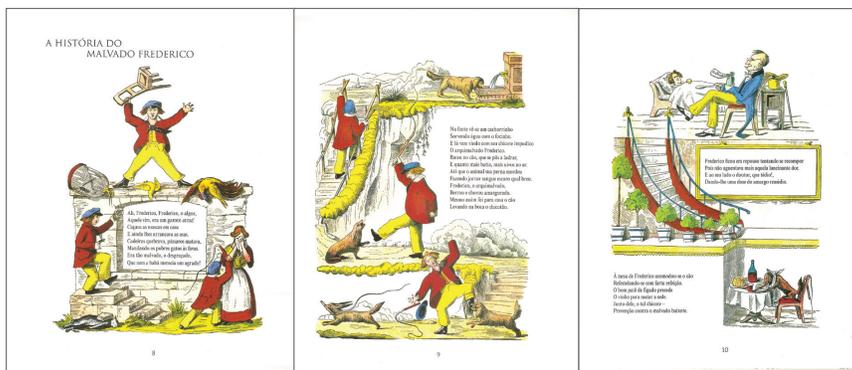


Figura 17 – ilustrações de *A História do Malvado Frederico* [p. 08-09-10]



Figura 18 – ilustrações de *A Lamentável história de Paulinha e seus fósforos* [p. 11-23]

Dentre os vários poemas, um chama atenção por apresentar um personagem no qual reconheceremos traços do *Homem Areia*, de E.T.A. Hoffman. Em *A História do Chupa-Dedos*, a mãe de Conrado adverte:

Sobretudo, Conrado, ouça bem:
 Não fique chupando dedo, hein?!
 Pois o alfaiate e sua tesoura
 Vêm com vontade imorredoura
 E vai cortar seu polegar
 Sem piedade familiar.

A mãe sai e o menino fica a chupar os dedos. O alfaiate entra na casa e, com uma tesoura enorme, corta os dois polegares do menino fora.

Quando a mãe à casa volta
 Vê em Conrado tristeza e revolta.
 Lá está ele sem os dedos
 E agora cheio de medos.

O alfaiate amedrontador vem para punir o menino que não obedece a recomendação da mãe, extirpando seus polegares assim como o personagem

-realidade simbólica que é muito menos perigosa para as crianças do que muitas representações fotográficas de eventos similares que elas veem diariamente em jornais em revistas, isso sem mencionar as novelas televisivas. (Minha tradução)

Sandmann, de E.T.A. Hoffmann, que arrancava os olhos daquelas crianças que não queriam dormir. *João Felpudo* também já foi comparado a Grobius,⁴⁰ personagem fictício de Sebastian Brant (1457-1521), considerado o santo patrono da vulgaridade e das pessoas grosseiras (NIKOLAJEVA, 1995, p.185-187).



Figura 19 – ilustrações de *A história do Chupa-dedos* [p.20-21]

Apesar de ter tido mais de 500 edições só em alemão (CAVALCANTI, 2011, p.5), o livro de H. Hoffmann foi também amplamente criticado, com acusações de que seus desenhos grotescos poderiam ferir o sentido estético das crianças. No relato que acompanha a edição de 2011 de *João Felpudo*, Heinrich Hoffmann manifesta-se contra as críticas:

O livro deve provocar ideias fantásticas, espantosas, exageradas! A criança germânica, no entanto, é somente o povo germânico e, dificilmente, esses educadores locais eliminarão da consciência coletiva e do quarto infantil a história de Chapeuzinho Vermelho engolida pelo lobo e de Branca de Neve envenenada pela madrasta má. Com a verdade absoluta, com sentenças algébricas ou geométricas, porém, não se toca a alma infantil, mas a deixa atrofiar terrivelmente. (HOFMANN, 2011, p.31)

Outro título que insere o humor grotesco nas produções direcionadas ao público infantil é *As Travessuras de Juca e Chico*, tradução de Max und Moritz, escrito e ilustrado por Wilhelm Busch em 1865. O livro foi reeditado em português no ano de 2012 por duas editoras – a Iluminuras e a Pulo do Gato – nas traduções de Claudia Cavalcanti e Olavo Bilac, respectivamente. Juca e Chico são os protagonistas de sete terríveis travessuras que trazem grandes aborrecimentos para os habitantes da aldeia onde vivem. Também aqui os travessos se encontram com um destino fatal, castigo por seu mau comportamento e malvezas imputadas a seus vizinhos.



Figura 20 – Capa do livro *As Travessuras de Juca e Chico* publicado pela editora Iluminuras em 2012

⁴⁰ *Grobius* é personagem de *A Nau dos Insensatos*, de Sebastian Brant, publicado em 1494. É um poema satírico no qual Brant critica, em cada um dos 112 capítulos, um tipo distinto de louco ou insensato, apontando para os defeitos morais da época. O livro teve grande êxito e recebeu, recentemente, tradução de Karin Volobuef para o português, publicada pela editora Octavo.

As Travessuras de Juca e Chico certamente não estariam completas sem a presença das ilustrações que transformam o texto escrito, agregando detalhes da caracterização das personagens e da ambientação ao mesmo. Wilhelm Busch, seu criador, foi competente na integração de texto escrito e texto visual, feito que pode ter sido beneficiado pelo fato de ser ele mesmo o autor de texto escrito e ilustrações. Assim como em *As Travessuras de Juca e Chico*, as xilogravuras de J. Borges também interagem ativamente com o texto dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, ainda que de outra forma. Atualizam os contos maravilhosos, fazendo um registro do tempo e do contexto brasileiro ao lançar mão de elementos próprios a nossa cultura. Pode-se dizer, portanto, que as ilustrações dilatam o texto, pois carregam com elas elementos/referentes culturais que nem sempre estão presentes no texto escrito ou que, ali estando presentes, atualizam-se e se reconfiguram através da presença das imagens visuais.

No caso de *João Felpudo* e dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*, no entanto, os textos ainda manteriam sua integridade se despojados das ilustrações. Estas lhes agregam elementos vários, manifestando interpretações e visões próprias de cada artista que as execute e, assim, expandindo o texto, mas pode-se dizer que são prescindíveis. Por outro lado, algumas narrativas se constituem pela presença das ilustrações e sem elas o texto perde o sentido⁴¹, tal como é o caso de *As Travessuras de Juca e Chico*.

Dentro da hipótese da expansão do texto, faço no capítulo seguinte uma reflexão sobre as ilustrações que agem desde o interior do texto, transformando o texto escrito a partir de sua proposição original. Esse é o caso de *O Matador*, conto de Wander Piroli, ilustrado por Odilon Moraes em 2008, sobre o qual falarei a seguir. Para reforçar a ideia de ilustrações transformadoras, também no capítulo seguinte falarei sobre um exemplo de texto que foi criado a partir da conjugação de palavras e ilustrações: *Tom*, de André Neves.

Mencionei anteriormente que, neste trabalho, uso o termo livro ilustrado em seu sentido amplo, referindo-me a qualquer livro em que estejam presentes ilustrações, independente do papel que elas exerçam na narrativa. Acredito que essa reafirmação se faz necessária pois nos últimos anos o termo tem sido utilizado para designar o livro em que a presença da ilustração para a construção da narrativa é indispensável, como é o caso de *As Travessuras de Juca e Chico*. A respeito da essencialidade do texto visual para a construção da narrativa literária falarei no próximo capítulo e no decorrer da dissertação, à medida em que sigo discutindo os vários tipos de relação palavra/imagem.

⁴¹ No terceiro capítulo discutirei esse tipo de relação em específico, analisando principalmente aquelas obras em que texto escrito e texto visual foram criados para interagir integralmente na constituição da narrativa.

ILUSTRAÇÕES TRANSFORMADORAS

Tendo discutido, no primeiro capítulo, exemplos em que as ilustrações agregam detalhes importantes acerca da ambientação da narrativa e caracterização das personagens, imprimindo na obra uma visão cultural e ideológica do artista que as elabora, neste segundo capítulo busco demonstrar como o texto visual pode *transformar* o texto escrito. Para tanto, valho-me de exemplos em que o formato do livro, a organização de palavras e ilustrações em suas páginas e, finalmente, a maneira como interagem, desencadeiam essa transformação.

Apoio-me na teoria de Nikolajeva e Scott (2011) para fazer uma leitura do conto *O Matador*, de Wander Piroli, ilustrado por Odilon Moraes (Editora Leitura, 2008), e do livro *Tom*, escrito e ilustrado por André Neves (Editora Projeto, 2012), apresentando-os como exemplos em que a relação entre texto escrito e texto visual é de complementaridade e de contraponto. Em ambos, a organização desses dois elementos nas páginas do livro coloca em evidência o formato do álbum. A imbricação dos três – palavras, ilustrações e suporte (livro) – compõe o livro-álbum que, segundo Sophie Van der Linden, deve ser

[...] à concevoir comme un système global dont les principales composantes (qui tiennent de la matérialité, du contenu, de l'expression ou de la mise en page) participent, à divers degrés, en fonction des choix propres à chaque créateur, à la production du sens. (VAN DER LINDEN, 2013, p.35)⁴²

Apesar de possuírem um mesmo formato, os dois títulos aqui analisados guardam uma diferença essencial em seus processos de criação. O livro-álbum *O Matador* foi criado a partir de um conto – texto escrito – já existente que foi transfigurado e apresentado aos leitores em outra forma. *Tom*, por outro lado, foi concebido a partir de uma ideia que se converteu em livro através do desenvolvimento concomitante de roteiros, palavras, desenhos e esculturas.

No primeiro capítulo, procurei mostrar como texto escrito e texto visual se relacionam, focando minha análise em títulos publicados originalmente no século XIX e reeditados recentemente no Brasil. Neste segundo capítulo, volto-me a publicações mais atuais, buscando pontos de convergência e semelhanças entre essas produções, antigas e atuais, assim como suas especificidades. Falarei aqui sobre as lacunas presentes no texto das obras analisadas e como palavras e ilustrações em relação de complementaridade e contraponto preenchem essas brechas textuais.

⁴² concebido como um sistema global cujos principais componentes (tomados da materialidade, do conteúdo, da expressão ou da organização na página) participam, em graus diversos e em função das escolhas próprias à cada criador, da produção de sentidos. (Tradução minha)

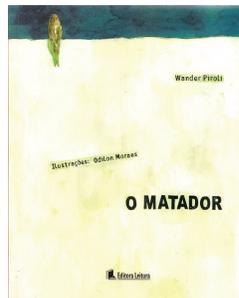


Figura 22 – Capa do livro *O Matador* publicado pela Editora Leitura em 2008

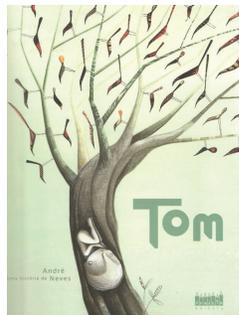


Figura 23 – Capa do livro *Tom* publicado pela Editora Projeto em 2012

2.1 ILUSTRAÇÕES QUE DÃO TOM ÀS PALAVRAS

Em 2008, o autor Odilon Moraes ilustrou o conto inédito do escritor mineiro Wander Pirolí⁴³ (1931-2006) intitulado *O Matador*. Como na maioria dos contos de Pirolí, as sentenças são poucas e curtas. Em algumas linhas, *O Matador* conta a história de um menino que desejava ardentemente conseguir matar um passarinho com seu bodoque. Vivia em permanente frustração por ter péssima mira e não conseguir acompanhar seus amigos naquilo que, para eles, era uma brincadeira. Até que um dia, estando só em seu quintal, conseguiu acertar em um pardal pousado na beirada do telhado. Quando correu para ver sua vítima, percebeu que o pardal não estava morto e, assustado com o coração palpitante do corpo imóvel em sua mão, atirou o passarinho contra o muro. Seu desejo havia se cumprido, mas a experiência o modificaria para sempre.

A breve narrativa de Wander Pirolí basta para comunicar, em apenas quarenta e seis sentenças, a ansiedade, frustração, raiva, humilhação, regozijo e arrependimento do menino. O que as ilustrações poderiam acrescentar a uma narrativa tão eficaz em transmitir sua mensagem essencial? Como essas ilustrações poderiam transformar o texto escrito?

Como visto anteriormente, as ilustrações podem auxiliar na ambientação de uma narrativa e oferecer informações que não estão presentes no texto escrito. Podem também fazer contraponto ao texto escrito original, transformando assim seu sentido, como, por exemplo, no caso do conto da *Chapeuzinho Vermelho*, com texto original de Charles Perrault, ilustrado com fotografias de Sarah Moon. As fotografias em preto e branco evocam o ambiente da Paris ocupada pelos exército alemão durante a Segunda Guerra.

O lobo é representado por um carro igual àquele usado pelos oficiais nazistas na época e a cena final insinua um estupro. As fotos de Moon se contrapõem ao texto de Perrault, contando uma história paralela e que modifica o sentido original do clássico conto de advertência.

No caso de *O Matador*, a proposta de ilustrar o conto torna-se ousada, pois não há no texto escrito muitas brechas a serem preenchidas. Todas as informações essenciais estão presentes na narrativa. Wander Pirolí fornece detalhes sobre a ambientação

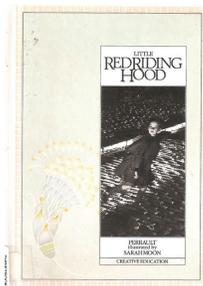


Figura 24 – Livro *Chapeuzinho Vermelho* com fotos de Sarah Moon publicado pela *Creative Education* em 1983

43 Wander Pirolí foi jornalista e trabalhou nos mais importantes jornais da capital mineira. Iniciou-se na literatura em 1951, ao vencer um concurso literário promovido pela prefeitura de Belo Horizonte com o conto *O Troco*. Ficou conhecido por seus contos, dentre os quais destaca *Festa*, de 1986. Foi vencedor do Prêmio Jabuti em 1977, na categoria livro infantil, com *Os Rios Morrem de Sede*. Wander Pirolí escrevia para leitores de todas as idades, mas os títulos direcionados ao público infantil se tornaram particularmente conhecidos por tratar, com franqueza, de temas muitas vezes considerados tabu. Pode-se mencionar, por exemplo, os livros *Nem Filho Educa Pai* e *O Menino e o Pinto do Menino*, que inaugurou a Coleção do Pinto, editada por André Carvalho na Ed. Comunicação durante a década de 1970. Essa é uma consideração a ser levada em conta na análise de um livro ilustrado, já que um aspecto desse tipo de produção é conseguir alcançar leitores de diversas faixas etárias e níveis de experiência leitora. Nikolajeva e Scott propõem o conceito de *dupla audiência* para explicar essa característica, argumentando que, por comunicar-se em diversos níveis com ambos os públicos, os livros ilustrados podem atingir tanto a crianças pequenas quanto a leitores adultos sofisticados. Isso se dá através da relação entre texto escrito e texto visual, principalmente nos casos em que essa relação é de contraponto. Um leitor menos experiente fará uma leitura imediata, talvez mais superficial, do texto, sem perceber ambiguidades e ironias direcionadas a um leitor mais experiente.

e ainda que o tempo cronológico não seja especificamente definido, o leitor é capaz de imaginar o cenário em que o conto se passa:

Naquele tempo, havia muitos quintais e lotes vagos. E era tudo arborizado, tanto em nossa rua como em todo o bairro. (PIROLI, 2008, p. 4-5)

O autor também é eficiente em sua caracterização do protagonista, oferecendo muitas informações a respeito de seu estado interior ao longo do conto:

Às vezes, o pardal nem se dava ao trabalho de fugir. Continuava no mesmo lugar. Tinha a impressão de que me gozava, na certeza de que não corria nenhum risco. (PIROLI, 2008, p. 4-5)

Aí vinha a humilhação. Os companheiros debochavam, riam na minha cara. (PIROLI, 2008, p. 11)

Eu guardava tudo isto, uma raiva muda, para descontar mais tarde no futebol, distribuindo pisadas e pregos a granel. (PIROLI, 2008, p. 12)

Saí correndo feito um doido [...] Eu queria que todos vissem. (PIROLI, 2008, p. 22-23)

[...] desesperado, lancei-o de encontro ao muro. (PIROLI, 2008, p. 27)

Restaria ao ilustrador uma possível complementação do texto escrito com ilustrações que oferecessem, por exemplo, detalhes de características físicas do personagem, já que estas não são especificadas pelo autor do conto. No entanto, Odilon Moraes opta por reforçar outro aspecto do texto ao ilustrar o menino sempre de costas. A relação entre texto escrito e texto visual poderia ser considerada simétrica, já que os elementos narrativos se repetem numa correspondência quase direta entre um e outro. Onde o texto escrito fala sobre quintais e lotes vagos e ruas arborizadas, a ilustração mostra quintais, lotes vagos e ruas arborizadas. Onde o texto escrito fala sobre meninos com seus bодоques e jogos de futebol no campinho, a ilustração mostra o mesmo. Não obstante, o paralelismo entre os dois textos – visual e escrito – serve para reforçar a tensão narrativa que vai se construindo ao longo da trama. Tanto o texto escrito quanto o texto visual concentram-se no acúmulo do desejo do menino, de sua vontade de matar um passarinho.

O verde espalha-se por todo o livro, da primeira à quarta capa. A narrativa em primeira pessoa provoca o olhar, levando o leitor a procurar o menino/narrador, mas ele se confunde em meio aos outros meninos presentes nas ilustrações das páginas iniciais. As páginas monocromáticas parecem reforçar essa impessoalidade do protagonista além de minimizar os aspectos constitutivos do entorno. Ali estão as casas e os quintais, os postes de eletricidade, os muros e as árvores. O ambiente é definitivamente de cidade pequena, lugar ou bairro afastado dos movimentados centros urbanos onde não há espaço para o bodoque e para a caça de passarinhos. Nesse espaço, o valor se mede pelos passes de futebol no campinho e pela mira certa que derruba os pardais dos fios de eletricidade e dos galhos das árvores.

As ilustrações tornam-se indispensáveis nessa construção do conto em formato de livro álbum. As sentenças espalhadas ao longo das páginas duplas acumulam a tensão do conto, tensão essa que é reforçada pelas ilustrações



Figura 25 – Capa do livro *O Matador* publicado pela Editora Leitura em 2008

de Moraes e que conduz ao clímax no final da história. O conto de Pirolí, assim como os contos maravilhosos dos Grimm, não precisa de ilustrações para esclarecer nenhum aspecto da narrativa. O que as ilustrações fazem, no caso de *O Matador*, é potencializar a força do próprio movimento narrativo, alargando o conto através de diversas páginas. Mas seu efeito vai além de simplesmente dilatar o texto escrito. As sentenças, espargidas de modo irregular pelas páginas, fazem o olhar passear de alto a baixo; propiciam uma leitura em que esse olhar vai da palavra à ilustração e novamente à palavra e à ilustração, num ciclo hermenêutico. Percebe-se então a importância, também nesse livro, do projeto gráfico. Segundo Odilon Moraes,

[...] o projeto gráfico de um livro propõe seus espaços, compostos por textos e imagens, e constrói um ambiente a ser percorrido. No passar das páginas, o projeto gráfico nos indica uma ideia de ler, isto é, uma ideia de um tempo para se olhar cada página, de um ritmo de leitura por meio do conjunto de páginas, de um balanço entre o texto escrito e a imagem, para que, juntos, componham e conduzam a narrativa. A escolha do papel, formato, dimensão, letra, tipo de impressão, encadernação, quantidade de texto em cada página – itens que muitas vezes fogem à percepção da maioria dos leitores (e não ser particularmente notado é um mérito do projeto) – são de grande importância por interferirem no modo de construir um todo, essa proposta de leitura chamada livro. (MORAES, 2008, p.49-50)

A capa de *O Matador* não sugere que esse seja um livro para crianças. Ao contrário do que comumente se encontra em publicações direcionadas a esse público, não há cores vivas e fortes e a ilustração é quase silenciosa. O espaço é quase todo preenchido pelo branco manchado de um muro, no alto do qual um pequeno pássaro está pousado de costas para o leitor. Uma pequena faixa de céu azul no topo da capa auxilia o reconhecimento, pois, se não houvesse céu, seria difícil reconhecer o muro branco. O branco manchado é perturbado pelo título, nome do autor, nome do ilustrador. Esses três elementos parecem recortes de frases de revistas coladas no muro, talvez numa alusão aos grafites e pichações, intervenções urbanas tão comuns nos dias de hoje. Percebo aqui uma dupla sugestão do branco que é muro e que é também página – muro grafitado, página com colagem.

As cores frias da capa e a ilustração pouco detalhada, unidas ao título do livro, provocam certa estranheza. É difícil imaginar sobre o que se trata a narrativa a partir desses elementos paratextuais. Na página 3, a epígrafe de La Fontaine diz que “A vergonha de confessar o primeiro erro nos leva a muitos outros.” Aparece novamente o pássaro, dessa vez pousado na parte inferior da página.

A primeira página dupla (p. 4 e 5) arma o cenário do conto. A ilustração repete aquilo que o texto escrito diz, mostrando ruelas arborizadas, casinhas, gramados, crianças, bicicletas e pássaros pousados nos postes de eletricidade. É uma cena bucólica que não oferece ao leitor indicações a respeito do Matador do título. O texto escrito da segunda página dupla (p. 6 e 7) prossegue na montagem do cenário:

Cada menino trazia sempre o seu bodoque no bolso, e, junto com ele, um punhado de munição: cinco ou mais pedras do tamanho de uma jabuticaba. Quando aparecia uma oportunidade – isto é, o dia todo – fazíamos pontaria e alguns pardais, mais do que depressa, iam desistir de viver. (PIROLI, 2008, p. 6-7)

As ilustrações mostram as mesmas ruas arborizadas, casinhas e gramado, assim como os meninos com seus bодоques nas mãos.

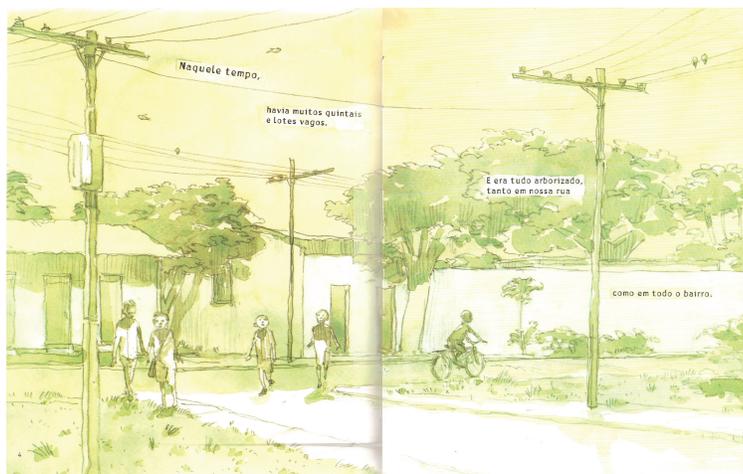


Figura 26— ilustrações do livro *O Matador* [p.04-05]

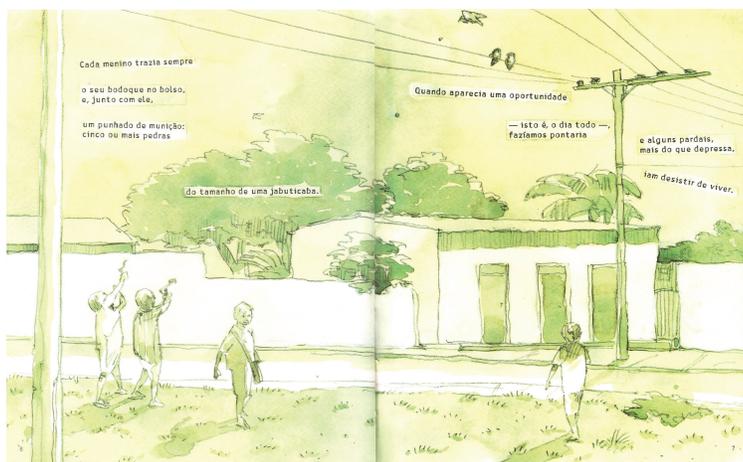


Figura 27— ilustrações do livro *O Matador* [p.06-07]

Nas seguintes páginas duplas, lê-se o desenrolar do conto, também através de palavras e ilustrações. A relação entre texto escrito e texto visual é sempre simétrica e harmoniosa, pois as ilustrações narram o mesmo que as palavras. Ambos os textos são econômicos e vão direto ao ponto. Não obstante, pode-se perceber um detalhe de contraponto, apesar da aparente simetria total. Os traços simples que dão forma às crianças, casas e diversos elementos das ilustrações são quase esboços. Esses esboços monocromáticos fazem o contraponto à intensidade do conto, conforme o que se lê nas palavras. As imagens dadas por texto escrito e texto visual são as mesmas, no entanto, o texto escrito oferece detalhes que não são retratados nas ilustrações. Veja-

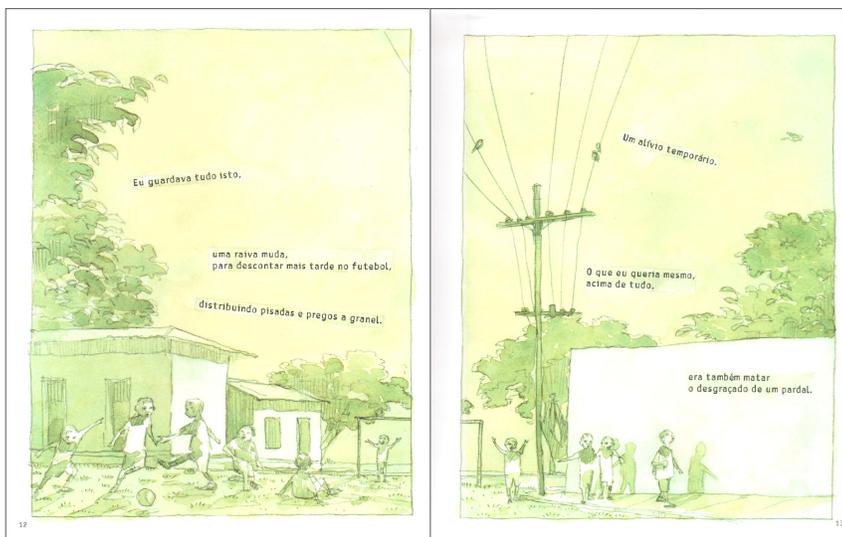


Figura 28— ilustrações do livro *O Matador* [p.12-13]

se, por exemplo, na página dupla 12-13, a cena dos meninos jogando futebol no campinho do bairro. Percebe-se facilmente, na ilustração, as “pisadas e pregos a granel” que o menino usa para descontar sua raiva no futebol. Mas as ilustrações não representam a “raiva muda”, o “alívio temporário” e o desejo de “matar o desgraçado de um pardal”. Ao contrário, os tons beges e esverdeados da ilustração sugerem, a meu ver, um sentimento tranquilo, ameno, distinto daquilo que as palavras dizem.

A partir da página dupla 18-19, o conto adquire ainda mais intensidade pelas várias ações expostas no texto escrito. O pardal permanece quieto na quina da cobertura, embora o menino finja que arremessa algo contra ele. O menino corre para dentro de casa, busca o bodoque e volta para o quintal, encontrando o pardal ainda pousado no telhado, “tranquilo, indiferente”. A ilustração descreve apenas esse último fato. Quase toda a página dupla é tomada pelo branco da parede da casa e do muro do quintal. Na parte superior das páginas, vê-se o pássaro pousado na ponta do telhado. O que se percebe, portanto, é mais um aspecto de contraponto pois o texto escrito acelera a ação enquanto o texto visual enfoca a impassividade do pardal.

Na página dupla seguinte, 20-21, o cenário é quase o mesmo: o branco da casa e do muro ocupam grande parte do espaço das páginas. O que diferencia essa cena da anterior é a sombra que se projeta, no canto inferior esquerdo, do menino com seu bodoque alçado. Em vez do pássaro pousado na ponta do telhado, veem-se algumas penas flutuando e alguns riscos indicando o impacto da pedra contra algo que não está mais ali. O texto escrito esclarece que “o pardal rolou cobertura abaixo e caiu do outro lado, onde tinha um terreno vago.” Na página dupla 22-23, novamente, o muro branco ocupa um grande espaço na ilustração. Ele aparece em primeiro plano e o menino aparece de costas, correndo para o outro lado. A ilustração enfoca a pressa do menino em chegar ao outro lado, mas não descreve, de nenhuma forma, a ansiedade que o mesmo parece estar sentindo, conforme se lê no texto escrito.

Saí correndo feito um doido, atravessei o portão e olhei de um lado e outro, a fim de ver se havia alguém da turma na rua. Eu queria que todos vissem. Que todo mundo soubesse que eu matara um pardal. Não havia ninguém na rua. (PIROLI, 2008, p. 22-23)

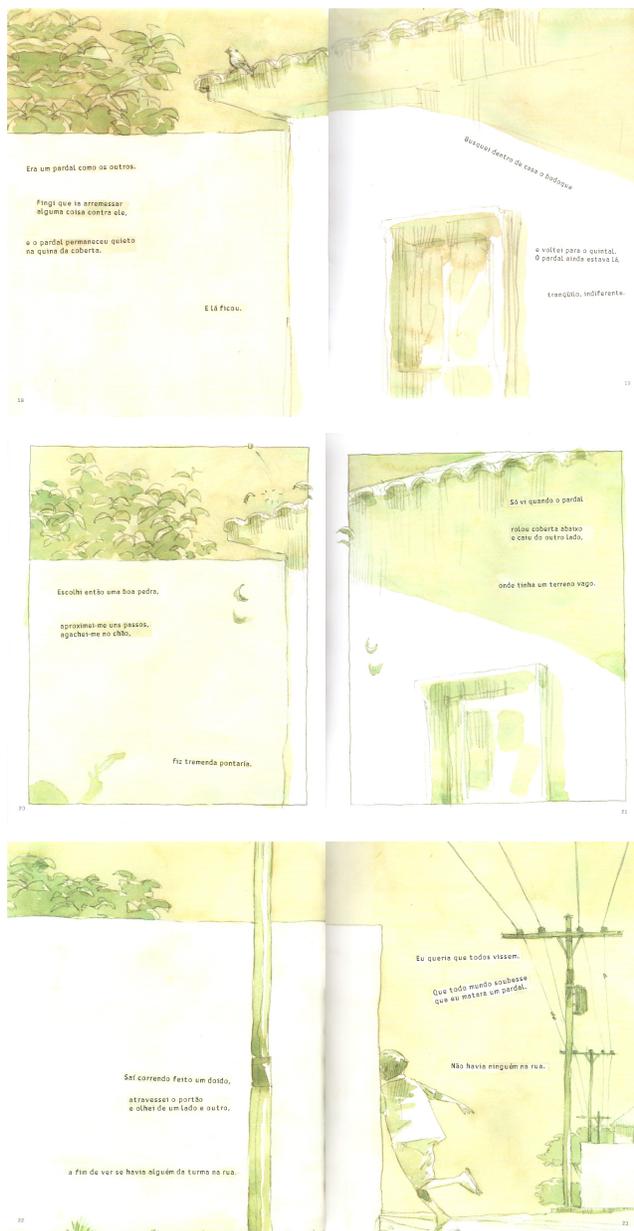


Figura 29 – sequência de ilustrações do livro *O Matador* [p.18-19; p.20-21 e 22-23]

Enquanto as ilustrações das páginas duplas anteriores (p. 18-19 e p. 20-21) enfocavam o pardal, a partir das páginas 22-23, o foco é o menino. Não se pode deixar de perceber, no entanto, que, já a partir das páginas 18-19, o muro branco ocupa um grande espaço das ilustrações, tornando-se um elemento significativo para a narrativa. Ele serve de fundo para o texto escrito, “colado” frase a frase de cima a baixo do muro/página. Mas serve também como tela, onde se projeta o desenrolar da história. Nas páginas 26-27, o jogo de sombras refletidas no muro confere movimento à ilustração. Na página 26, o menino ainda segura o pardal na mão, mas sua sombra já mostra a mão aberta, o pássaro lançado. Na página 27, a sombra do pássaro aparece mais adiante. Novamente, há tensão entre a imagem ilustrada e a imagem descrita pelas palavras. No texto escrito, sente-se o desespero e a afobação do

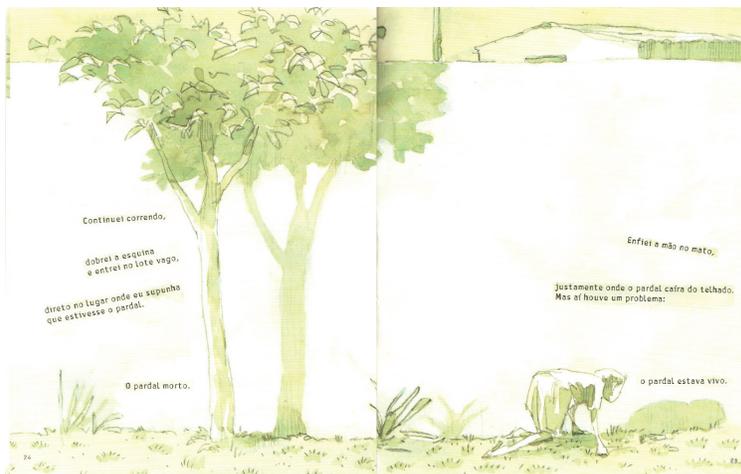
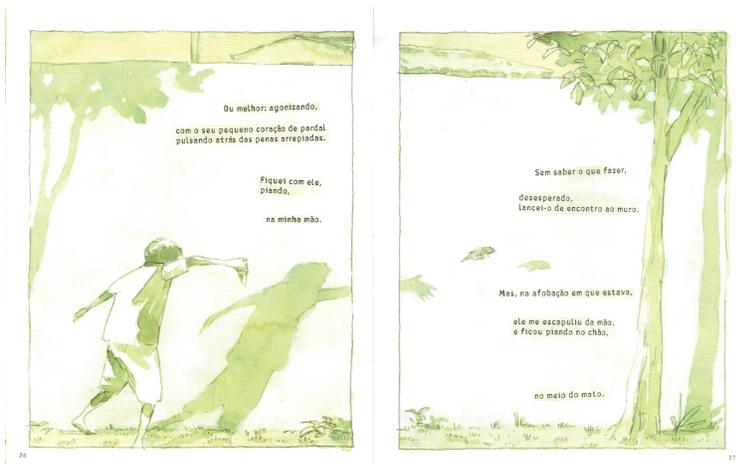


Figura 30 – sequência de ilustrações do livro *O Matador* [p.24-25 e 26-27]



menino, ao passo que a ilustração concentra toda sua força no movimento de lançar o pássaro de encontro ao muro. Esse contraste acentua a capacidade transformadora das ilustrações, pois cria, na combinação dos dois textos, uma imagem metamorfoseada.

Na ilustração da página dupla seguinte, 28-29, o menino desaparece, assim como o pardal. O muro branco atravessa as duas páginas, desde o lado esquerdo até o lado direito; apenas uma faixa de céu aparece no topo das duas páginas, fazendo eco com a capa. Aqui, no entanto, não há pássaro pousado no muro. Na página 29, vê-se a única cor, além do verde, que aparece em todo o livro: o vermelho do sangue que manchou o muro após o pássaro ser arremessado contra ele num baque surdo. Segundo Odilon Moraes⁴⁴, o fato de ele ter usado cores complementares⁴⁵ (verde e vermelho) foi mera

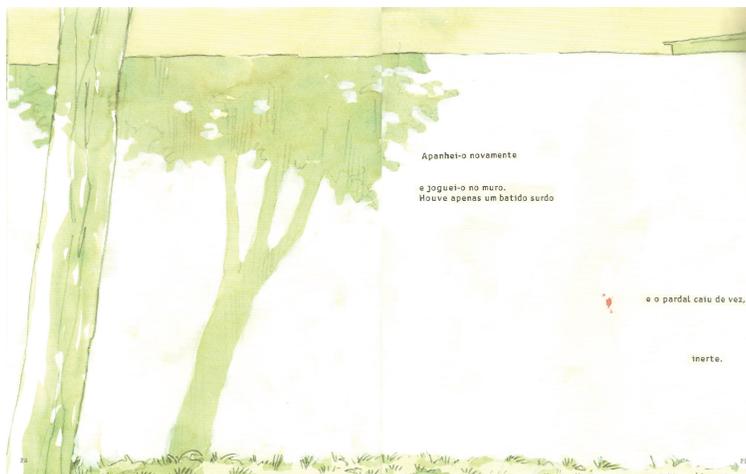


Figura 31 – ilustrações do livro *O Matador* [p.28-29]

casualidade, mas certamente serviu para criar um efeito ainda maior para a leitura. O ilustrador queixa-se da tonalidade de vermelho usada na impressão do livro, pois acredita que um vermelho mais vivo causaria, de maneira mais efetiva, o impacto contrastante desejado.

O pesquisador Perry Nodelman explica, em *Words About Pictures*, que as cores tanto podem tratar de sentidos acordados de maneira convencional por uma cultura (o vermelho, por exemplo, pode significar 'pare') quanto podem ser esteticamente agradáveis aos sentidos. Para ele, a percepção das cores tem um apelo direto ao sensual. O que é paradoxal, segundo o autor, é que nos livros-álbum as cores contribuam para significado da ilustração precisamente por apelarem de maneira tão intensa a nossos sentidos sem, no entanto, fazer referência a um significado pré-estabelecido. Segundo Nodelman,

[...] all pictures in color both evoke a code of signification and speak either satisfyingly or disturbingly of matters beyond meaning or intention. But the paradoxical result of this simultaneous communication is that

44 Em entrevistas informais por telefone.

45 Na Teoria das Cores, são aquelas que mais demonstram contraste entre si. São situadas em oposição direta uma à outra, na roda das cores.

specific colors come to evoke specific emotions and attitudes and thus can work to convey mood more exactly than any other aspect of pictures. A nonnarrative effect thus develops profound narrative implications. (NODELMAN, 1988, p. 59-60)⁴⁶

O verde claro que colore todas as ilustrações ao longo de *O Matador* pode ser associado a uma sensação de calma e tranquilidade, o que também contrasta com o tom angustiante do texto escrito, reforçando o contraponto entre ilustrações e palavras. O ponto de vista do texto escrito e texto visual também reforçam esse contraponto, pois têm perspectivas diferentes.

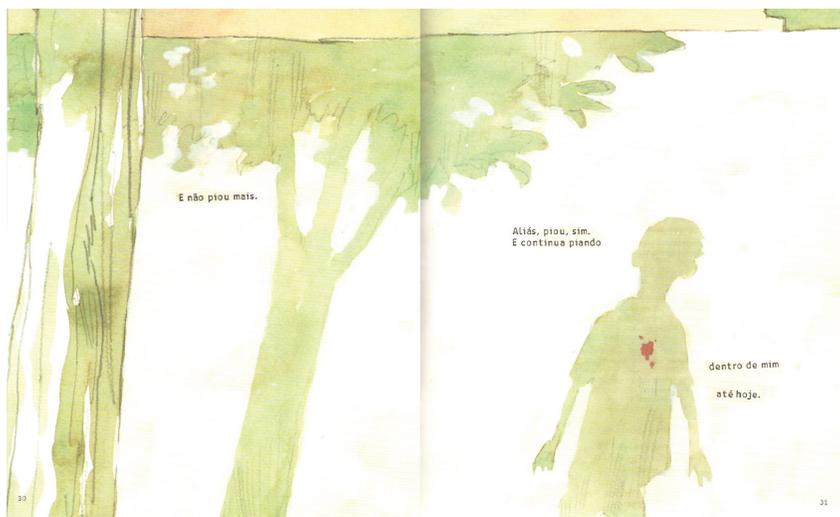


Figura 32– ilustrações do livro *O Matador* [p.30-31]

A narrativa em primeira pessoa do conto de Piroli dá ao leitor acesso direto aos pensamentos e sentimentos do menino-protagonista. Nas primeiras páginas duplas, ele não pode ser identificado nas ilustrações, pois a visão que se tem é panorâmica e não destaca nenhuma criança em particular. Quando o protagonista-narrador finalmente aparece nas ilustrações, ele está de costas. Em momento algum verá o leitor a expressão de seu rosto, sua ansiedade, frustração, esperança e glória. As ilustrações acompanham o texto de forma simétrica, repetindo aquilo que as palavras dizem. No entanto, a perspectiva é contraditória pois o leitor enxerga as cenas narradas como numa tela de cinema. Apesar disso, o fato de o protagonista narrador estar sempre de costas dá ao texto escrito, em minha opinião, mais força. O ilustrador não explora a possibilidade de retratar de modo mais direto os sentimentos do personagem, guardando o clímax visual para a última cena.

Na página 21, o leitor descobre que o menino finalmente consegue acertar o passarinho com uma pedra. O menino se surpreende com seu êxito, vibra

⁴⁶ [...] todas as figuras em cor tanto evocam um código de significação e falam de maneira satisfatória ou perturbadora de questões que vão além do sentido e da intenção. Mas o resultado paradoxal dessa comunicação simultânea é que cores específicas vão evocar emoções e atitudes específicas e, portanto, podem funcionar para denotar um estado de ânimo de maneira mais exata do que qualquer outro aspecto das figuras. Um efeito não-narrativo, assim, desenvolve profundas implicações narrativas. (Tradução minha).

e corre para confirmar seu sucesso, mas não está preparado para encontrar o pardal vivo no meio da grama, do outro lado do muro. O susto de sentir seu coração pulsando nas mãos é maior do que o menino. E assim, vemos, com um misto de surpresa e desespero, o braço do menino que se alarga, lançando o pássaro de encontro ao muro enquanto sua sombra se projeta pela superfície da parede. Novamente advém a frustração, pois na afobação do menino, o pássaro lhe escapa da mão e cai de novo no meio do mato. Nos contos de fadas, muitas ações costumam repetir-se três vezes para inserir ritmo e suspense à narrativa⁴⁷. Aqui também o leitor se deparará com uma terceira tentativa do menino de realizar seu desejo. Na página dupla que comporta a penúltima cena, lê-se:

Apanhei-o novamente
e joguei-o no muro.
Houve apenas um batido surdo
E o pardal caiu de vez,
Inerte.
(PIROLI, 2008, p.29)

A ilustração, no entanto, não mostra o menino, a ação ou o passarinho. Vê-se apenas o muro, a sombra da árvore que se projeta sobre ele e, na outra ponta, a mancha de sangue marcada no branco. Todos os movimentos da narração, visual ou escrita, parecem convergir para esse momento em que o desejo do menino finalmente se concretiza, de modo irremediável.

Apesar de concebidos separadamente, texto escrito e texto visual se articulam no espaço do livro álbum *O Matador*. Longe de criar imagens ilustrativas que teriam o intuito de enfeitar as páginas, as ilustrações de Odilon Moraes são carregadas de profundidade, detalhes e perspectivas que reconstroem o conto de Piroli, propõem novas interrogações e convidam à releitura.

2.2 TRANSFORMAÇÕES VISÍVEIS

O outro exemplo analisado neste capítulo, apesar de possuir diversos elementos comuns ao livro analisado acima, difere de *O Matador* em sua constituição. A concepção de *Tom*, de André Neves, foi feita, desde o princípio, a partir da combinação de imagens visuais e literárias. O autor afirma que para ele a criação de texto escrito e texto visual é feita simultaneamente. Em entrevista à revista eletrônica *Na Ponta do Lápis*, Neves explica esse processo:

Pego o bloco de texto, leio e penso em como fazer uma cena que remeta a

47 O número três aparece frequentemente nos contos de fadas de modo a fornecer o ritmo e suspense à narrativa. O padrão de repetição adiciona drama e suspense e, ao mesmo tempo, torna a história fácil de ser lembrada e seguida. O terceiro evento muitas vezes sinaliza para o ouvinte/leitor um ponto de mudança na trama ou alteração no destino do protagonista. As razões e teorias por trás da popularidade do número três são numerosas e diversas. O número foi considerado poderoso ao longo da história em diferentes culturas e religiões. Os cristãos têm a Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo); os chineses têm a Grande Tríade (Homem, filho do Céu e da Terra) e os budistas têm a Tripla Jóia (Buda, Dharma, Sangha). Para os taoístas o tempo é triplo (presente, passado e futuro). Os gregos tinham os três destinos e Pitágoras considerava o três o número perfeito porque representava tudo: o começo, meio e fim. Outras culturas, no entanto, têm diferentes números mágicos, muitas vezes favorecendo os números sete, quatro e doze.

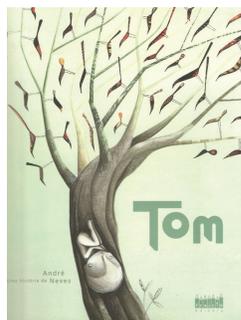


Figura 33 – Capa do livro *Tom* publicado pela Editora Projeto em 2012

esta ideia, como distribuir as palavras na página. Aquele desenho inicial vai se transformando, compondo com o texto, percebendo o impacto da leitura. Escrevo corrido, na medida em que monto o projeto do livro vou talhando, mudando, estruturando a linguagem. É aí que me entendo como escritor, que começo a trabalhar a linguagem literária, consigo perceber minha escrita, o texto dentro do livro. Existe outra linguagem para o livro, que tem um alcance maior para o leitor da infância e o jovem leitor: um ilustrador que escreve. (NEVES, 2012b, p.8)

Tom é a história de um menino diferente dos outros, pois “tem o olhar parado no tempo” (NEVES, 2012a, p. 6) e “gosta da solidão do pensamento” (NEVES, 2012a, p. 11). Assim como *O Matador*, também é narrado em primeira pessoa, pelo irmão gêmeo do protagonista. Isso, no entanto, só fica claro a partir da terceira página dupla (p. 10-11) considerando que a história inicia com uma apresentação do protagonista. “Tom tem o olhar parado no tempo. Vive no silêncio a escutar os pássaros que voam para longe, muito longe. Onde só o sonho alcança.” (p. 6-7 e 8-9). As ilustrações que ocupam as duas páginas duplas iniciais trazem imagens de Tom, mas, ao contrário do que se encontra

Tom tem o olhar parado no tempo.



Figura 34 – ilustrações do livro *Tom* [p.06-07]

comumente em livros ilustrados, elas não oferecem ao leitor informações sobre o aspecto físico de Tom. André Neves optou por oferecer uma imagem metafórica do personagem, ilustrando um menino transparente, com olhos de pássaro. O leitor não sabe se Tom é moreno ou ruivo nem como são seus traços físicos. Seu desenho é um esboço, uma linha que faz o contorno de um corpo de criança. Perry Nodelman afirma que as pesquisas feitas nessa área indicam que seres humanos tendem a achar figuras humanas mais interessantes que qualquer outra e à elas dedicar mais atenção. Ele afirma que

[...] greater interest leads to more accurate perception: because we look at human beings with greater attention, we are more capable of

seeing subtler visual distinctions in depictions of human faces than of anything else, and as a result, faces almost automatically have great visual weight. (NODELMAN, 1988, p.101)⁴⁸

Poder-se-ia dizer, portanto, que tanto Moraes quanto Neves fogem ao que é convencional e fazem uma provocação aos leitores de *O Matador* e de *Tom*, ao ilustrar seus meninos protagonistas sem traços físicos claros. No primeiro exemplo, como dito anteriormente, não se vê o rosto do menino em nenhum momento. Assim, todas as variações nas emoções sentidas pelo menino são ilustradas pelas palavras. Em *Tom*, por outro lado, é no rosto do menino-esboço que se percebe a mudança sutil que dá conclusão à narrativa. Retomarei isso logo adiante.

Quando fala sobre a relação entre palavra e imagem (visual) nos cartoons e histórias em quadrinhos, em *Retórica da Imagem*, Roland Barthes diz que elas “estão numa relação complementar; as palavras são então fragmentos de um sintagma mais geral, tal como as imagens, e a unidade da mensagem faz-se num nível superior: o da história, da anedota, da diegese” (BARTHES, 2009, p.35). Essa é a relação que se vê em *Tom*, em que palavras e ilustrações não se contradizem, mas tampouco se repetem. Cooperam, portanto, para fortalecer o efeito final. Esse leve contraste entre o que dizem as ilustrações e o que dizem as palavras percebe-se, principalmente, a partir da terceira página dupla (p. 10-11).



O irmão-narrador de Tom aparece nessa página dupla quase como um negativo colorido de Tom. Os gêmeos aparecem olhando-se de frente e seus contornos parecem ser decalque um do outro. A diferença é que o irmão de Tom tem o braço direito erguido e Tom tem o braço esquerdo colado junto ao corpo. O verde água que aparece como cor de fundo da página na qual está o irmão é a cor que colore o interior de Tom. Nessa ilustração, vemos apenas a linha de contorno de seu corpo, colorido de verde contra o fundo branco, e um pássaro solitário pousado num galho que atravessa sua cabeça.

Como mencionado anteriormente, André Neves, autor de *Tom*, explica que durante o processo de desenvolvimento do livro não trabalhou com os dois códigos, escrito e visual, separadamente. A ideia para o livro surgiu a

Figura 35 – ilustração do livro *Tom* [p.08-09]

Figura 36 – ilustração do livro *Tom* [p.10-11]

48 [...] um maior interesse leva a uma percepção mais acurada: porque olhamos para os seres humanos com maior atenção, somos capazes de visualizar mudanças mais sutis nas ilustrações de rostos humanos mais do que em qualquer outra coisa, e como resultado disso, os rostos quase que automaticamente adquirem grande peso visual. (tradução minha)

partir de uma ilustração feita para uma matéria de revista⁴⁹ sobre a liberdade na infância. Anos mais tarde, encontrou fotos do espetáculo de um amigo bailarino que lhe fizeram lembrar um episódio que envolvia o filho autista desse amigo. Estavam conversando na sala, uma música tocando ao fundo, quando o filho adolescente de repente tirou a roupa e começou a girar. Essa imagem do rapaz dançando nu, associada à imagem da árvore de pássaros grávida de um menino, desencadearam a ideia de uma história que foi se desenvolvendo. O autor elaborou desenhos e esculturas, escreveu roteiros e ideias, produziu, enfim, uma enorme quantidade de imagens – visuais e escritas. Parte desse material transformou-se no livro *Tom*.⁵⁰

As páginas duplas 12-13, 14-15, 16-17 e 18-19 seguem apresentando o protagonista, além de especificar sua relação com a família. O irmão gêmeo questiona-se a respeito de Tom, do porquê acerca de seu comportamento silencioso e inerte e de sua não interação com pais, tios e avós, a quem parece nem perceber. A página dupla 14-15 mostra Tom desde o ponto de vista daqueles que tentam entendê-lo. O contorno do protagonista aqui é preenchido por um labirinto, um quebra-cabeças, um borrão, entre outros. Tom é enigma, incógnita, charada. Tom é uma pergunta sem resposta. Só se pode chegar a essa conclusão, no entanto, a partir da leitura conjunta de texto verbal e texto icônico.

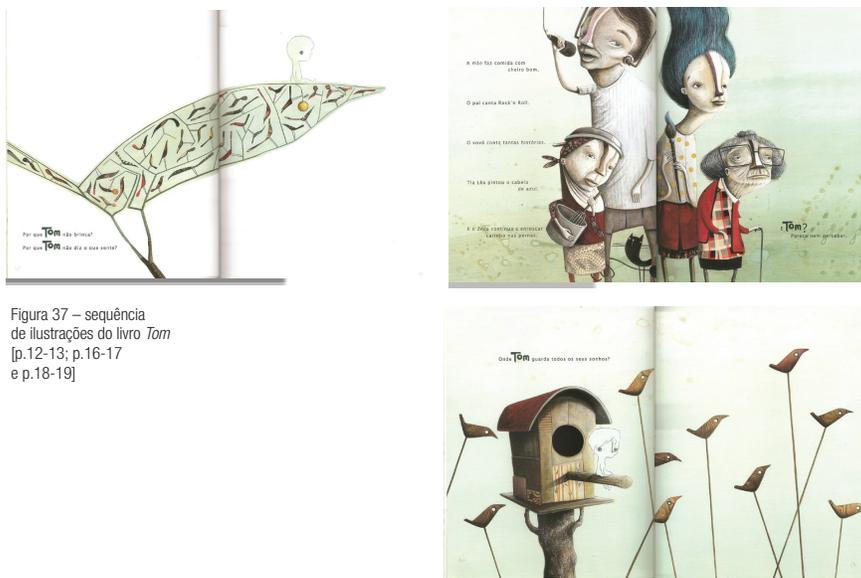


Figura 37 – sequência de ilustrações do livro *Tom* [p.12-13; p.16-17 e p.18-19]

49 Dez Sugestões para Criar seu Filho para o Mundo. Disponível online através do site: <http://revistacrescer.globo.com/Revista/Crescer/0,,EMI220962-18161,00-DEZ+SUGESTOES+PARA+CRIAR+SEU+FILHO+PARA+O+MUNDO.html>

50 O restante de suas criações foi organizado em uma exposição, pois o extenso volume de material não cabia na narrativa estabelecida, mas, no entanto, fazia parte desse processo criativo. A exposição *Tom / o imaginário da paleta à letra* aconteceu no Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo, em Porto Alegre, de 26/09 a 10/11/2012. Por gentileza do autor, algumas fotos que documentaram tanto seu processo criativo quanto a exposição foram incluídas no Apêndice A.



Figura 38 – ilustração do livro *Tom* [p.14-15]

De acordo com Nikolajeva e Scott, o livro-álbum oferece uma ampla gama de dispositivos artísticos para a caracterização dos personagens (2011, p.113). Ainda segundo as autoras, o mais comum é encontrar descrições físicas feitas através das ilustrações, pois a descrição psicológica, “embora possa ser sugerida em imagens, necessita das sutilezas das palavras para captar emoção e motivação complexas.” (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.113). Ainda assim, há exemplos bem-sucedidos de retratos feitos das psiques dos personagens através das ilustrações. As autoras mencionam as obras do autor americano Maurice Sendak como exemplo.

Uma abordagem particularmente interessante empregada por ele é a manifestação exterior de motivações, emoções e anseios internos, sendo talvez a mais famosa os monstros de Max, que apresenta as agressões e impulsos antissociais da criança, em *Onde vivem os monstros*. [...] os monstros não são meramente ferozes, pois seu caráter grotesco é moderado pelas linhas curvas e cabelos crespos com que são retratados; as agressões da criança, embora pareçam monstruosas para ela, na verdade não são muito terríveis. (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.135)

André Neves utiliza recurso similar ao manifestar exteriormente as emoções de seus personagens. Na página dupla 20-21, Tom e seu irmão gêmeo se mesclam no convite que o primeiro faz olhando nos olhos do segundo: “Vem.” A página dupla seguinte mostra a frustração do irmão, preso na gaiola da dúvida, “sem saber o que fazer ou pensar”. Na página dupla 24-25, um bando de pássaros coloridos ocupa todo o espaço, invadindo a história com “seus gorjeios melodiosos.” O irmão de Tom diz que os pássaros “trouxeram a frequência certa para deixar o ar leve.” Entre as páginas 26 e 33, vemos como os pássaros conduzem os movimentos de Tom, que dança, gira e rodopia. Os pássaros são seus próprios movimentos, a música que ressoa dentro dele.



Figura 39 – sequência de ilustrações do livro *Tom*. Da esquerda para direita, de cima para baixo [p.20-21; p.22-23; p.24-25; e p.26-27; p.28-29; p.30-31; p. 32-33]



A transparência de Tom fica mais evidente no contraste com a solidez de seu irmão gêmeo, fato bastante evidente na ilustração da página 21. Por ser diferente, Tom é, para seu irmão, um ser quase etéreo, diáfano. O som dos pássaros que invade seu corpo, no entanto, parece desencadear alguma espécie de metamorfose em Tom. Seu rosto, antes inexpressivo, é atravessado por um sorriso tímido, única manifestação de emoção aparente nas feições de Tom. O menino translúcido do livro aparece, na cena final da página dupla 36-37, com um colorido distinto. Seu rosto apresenta, aqui, traços mais detalhados, embora seus olhos se mantenham redondos como os de uma arara. Em seu corpo é que se percebe a maior mudança. Pernas e braços adquirem maior definição de cor e sombra. O short listrado e a camiseta branca fazem par com a vestimenta do irmão gêmeo. Ao libertar sua imaginação, Tom se torna mais concreto para o irmão e essa transformação é manifestada pelo artista através de uma ilustração com colorido mais denso.



Figura 40 – ilustrações do livro *Tom* [p.21 e 36-37]

Um protagonista menino, pássaros, o tom de verde claro, a narrativa em primeira pessoa: esses são alguns dos elementos em comum que possuem *O Matador* e *Tom*. Em ambos, esses detalhes ajudam a elucidar aspectos literários das narrativas, esclarecendo como palavras e ilustrações se relacionam no espaço do livro. No primeiro caso, a relação palavra-ilustração é simétrica enquanto no segundo ela é complementar. Apesar disso, ambos os livros apresentam detalhes de contraponto nessa relação, detalhes esses que já foram aqui descritos. Não obstante, há, no estilo das ilustrações dos dois livros uma diferença fundamental. Enquanto *O Matador* traz ilustrações de cenas e objetos observáveis pelos leitores no mundo que nos circunda, *Tom* traz ilustrações surreais, onde o que é retratado pertence mais à esfera do que é imaginável do que àquela do que é observável.

Nikolajeva e Scott explicam que, quando há contraponto no gênero ou modalidade, as palavras podem ser realistas e as imagens sugerirem fantasia.

Na maioria dos livros ilustrados, há uma tensão entre a narrativa “objetiva” e a “subjetiva” expressa por palavras e imagens. [...] Enquanto a história verbal geralmente é contada do ponto de vista de uma criança, apresentando os eventos como “verdadeiros”, os detalhes nas imagens sugerem que a história acontece apenas na imaginação dela. (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.43)

Isso é o que podemos perceber ao observar que o menino Tom senta na cabeça de um enorme pássaro, equilibra-se no poleiro de uma casa de pássaros gigante, voa e rodopia com o bando de pássaros coloridos. Todas essas ilustrações são representações da maneira como seu irmão o vê.

A polissemia das imagens visuais reverbera no jogo com a palavra 'tom', que dá nome ao título. Tom é o livro, Tom é o protagonista do livro e é também o tom de verde que colore o livro⁵¹. A palavra tom refere-se ainda, de acordo com a teoria musical, a um intervalo na escala diatônica. No livro, os pássaros gorjeiam no tom perfeito para que Tom dance. Na literatura, o tom de uma narrativa reflete a atitude de um escritor em relação a um objeto ou à sua audiência. O tom é geralmente estabelecido através do léxico e da sintaxe, assim como do ponto de vista que um escritor escolhe para apresentar um determinado assunto ou acontecimento. Perry Nodelman afirma que, apesar de não haver um termo equivalente a 'tom' que se aplique às imagens visuais, elas certamente podem criar efeitos similares aos diferentes tons das imagens verbais, transmitindo sentidos diversos de acordo com a maneira como são apresentadas. Segundo Nodelman,

The nontextual elements that create mood or atmosphere in picture-books are not really separable parts or components. They are not objects within an individual picture but, rather, predominating qualities of a book as a whole – matters like the size or shape of pictures (or even of the book the pictures are found in), the artist's choice of medium and style, the density of texture, and the qualities of colors. Aspects of books and pictures such as these [...] imply an overall mood or atmosphere that controls our understanding of the scenes depicted. (NODELMAN, 1988, p.41-42)⁵²

O tom poético do livro de André Neves é percebido através de palavras e ilustrações. Ambas atuam em conjunto para criar essa atmosfera poética, propondo imagens que se completam na integração dos códigos verbal e visual e criando um efeito total no qual um ou outro, então, não são mais discerníveis. Nessa análise, tenho examinado elementos verbais e visuais separadamente, a fim de ressaltar detalhes que me auxiliem a explicar a complexa relação entre palavras e ilustrações nos livros-álbum. No entanto, ao trabalhar em conjunto, os dois códigos de significação muitas vezes colaboram para amplificar, ou mesmo subverter, a mesma questão central à narrativa que estão construindo. Nodelman considera que nos casos em que essa colaboração é bem-sucedida, os detalhes significativos das ilustrações e do texto escrito dos livros-álbum muitas vezes se tornam invisíveis, desaparecem da vista ao se concentrarem em criar um maior efeito de um único aspecto central ao

51 Segundo Van der Linden (2013, p.35), tudo em um álbum faz sentido. Para explicar a escolha da cor que predomina em suas ilustrações, André Neves conta que esse é o mesmo verde das fotos artísticas que encontrou numa gaveta do espetáculo de dança do amigo, pai do jovem autista mencionado anteriormente. Ver Apêndice A.

52 Os elementos não-textuais que criam o humor (estado de ânimo) ou a atmosfera dos álbuns não possuem partes ou componentes realmente separáveis. Eles não são objetos dentro de um desenho específico, mas sim, qualidades predominantes no livro como um todo – aspectos como o tamanho ou o formato dos desenhos (ou inclusive do livro em que tais desenhos são encontrados), as escolhas do artista referentes ao meio e ao estilo, a densidade das texturas e a qualidade das cores. Aspectos como esses, de livros e desenhos, implicam num estado de ânimo ou atmosfera que controla nossa compreensão das cenas retratadas. (Tradução minha)

livro (NODELMAN, 1988, p.43). Sendo assim, pode-se dizer que em um livro álbum bem-sucedido, a leitura sempre flutuará entre palavras e ilustrações, num ciclo potencialmente infinito, que desvela novos aspectos a cada leitura.

O Matador e Tom são álbuns que tiveram processos de criação distintos. No primeiro caso, o ilustrador partiu de um texto já existente e transformou esse texto agregando uma outra dimensão de leitura – a visual. No segundo caso, o autor criou uma narrativa a partir de imagens (visuais e verbais) que foram se desenvolvendo durante o próprio movimento de criação. No primeiro caso, ainda que as ilustrações e outros elementos paratextuais (projeto gráfico, formato do livro) causem efeito de leitura distinto daquele que se obtém a partir da leitura do texto (escrito) em isolamento, é possível que se entenda o conto apenas com a leitura das palavras. É importante ressaltar, no entanto, que ao agregar as ilustrações ao conto de Piroli, Moraes propiciou uma mudança no texto original. O livro-álbum *O Matador* é diferente do conto *O Matador*. Em *Tom*, a eliminação das ilustrações se faz impossível. Se as ilustrações forem suprimidas, o texto não se efetiva. As ilustrações participam de forma indissociável da construção do texto de Tom, o que determina sua essencialidade.

ILUSTRAÇÕES ARDENTES

Nos primeiro e segundo capítulos, busquei entender o lugar das ilustrações na produção atual de livros ilustrados, procurando compreender as articulações palavra/ilustração nos livros analisados. Minha análise foi feita levando em consideração aspectos vários que contribuem para o desenvolvimento da narrativa literária no livro álbum, como são suas qualidades materiais (projeto gráfico – formato e dimensões do livro, organização e tamanho das páginas, gramatura, textura e resistência do papel, etc), seu conteúdo e suas formas de expressão. Desde o princípio, o desafio tem sido discorrer sobre aspectos literários de um objeto – livro álbum – que tento, concomitantemente, definir. Por essa razão, apresentei títulos que pudessem expor a grande variedade de funções que as ilustrações podem exercer dentro de uma narrativa literária, levando em conta a variedade nas articulações palavra/ilustração mencionadas acima. Para Sophie Van der Linden, “o livro-álbum é diversidade” e “deve ser compreendido como um conjunto que abrange diferentes montagens” (VAN DER LINDEN, 2013, p.79, tradução minha), combinações diversas de palavras, ilustrações, cores, formas e tamanhos. Para Didi-Huberman:

Quando colocamos diferentes imagens — ou diferentes objectos, como as cartas de um baralho, por exemplo — numa mesa, temos uma constante liberdade para modificar a sua configuração. Podemos fazer constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajectos de pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição. Uma mesa não se usa nem para estabelecer uma classificação definitiva, nem um inventário exaustivo, nem para catalogar de uma vez por todas — como num dicionário, um arquivo ou uma enciclopédia—, mas para recolher segmentos, traços da fragmentação do mundo, respeitar a sua multiplicidade, a sua heterogeneidade. E para outorgar legibilidade às relações postas em evidência. (DIDI-HUBERMAN, 2011)

O livro álbum pode ser considerado como uma mesa de montagem, um espaço onde os elementos se reconfiguram e onde, a cada nova combinação, diferentes imagens se apresentam.

Este terceiro capítulo versa sobre as imagens propostas no arranjo de alguns livros-álbum e sobre a maneira como essas imagens jogam luz sobre temas que refletem questões da sociedade atual. São “imagens que ardem”, segundo conceito proposto por Didi-Huberman (2013). O livro analisado neste capítulo – *Os Invisíveis*, escrito por Tino Freitas e ilustrado por Renato Moriconi – condensa todas as questões abordadas nos capítulos anteriores.

Nele, a presença das ilustrações é essencial para a construção da narrativa, como se verá a seguir. As ilustrações transformam o texto escrito, numa relação sinérgica na qual a narrativa não pode prescindir de nenhum dos dois elementos. Além disso, texto escrito e texto visual apresentam informações culturais, sociais e ideológicas, segundo a visão dos artistas. Há, no livro, uma aparente contradição entre texto verbal e texto visual pois as palavras contam uma história e as ilustrações vão mostrando algo que se insinua ao olhar do leitor. Essa relação de contraponto palavra/ilustração causa no leitor estranheza, coerente com uma narrativa que aborda um tema não comumente tratado na produção para crianças e jovens. A combinação de palavra/ilustração gera imagens críticas, abordando um tema que é pertinente à sociedade atual sem, no entanto, pretender ser retrato explícito dessa sociedade.

3.1 MUDANÇA DE TOM

Contar histórias através de imagens é algo que o homem sempre fez e essas narrativas estão registradas em paredes de cavernas e rochas por todo o globo⁵³. A história do livro ilustrado está intimamente ligada à história das narrativas visuais, como mencionado anteriormente. Não obstante, o lugar que as ilustrações ocupam na produção atual de livros ilustrados foi mudando através do tempo e pode-se dizer que, hoje, têm maior peso, colaborando para a própria construção do significado de uma narrativa. As recentes mudanças nas formas do livro, não apenas no que diz respeito à sua estrutura narrativa, mas também ao próprio suporte no qual se apresenta, colocam em evidência outras áreas do saber que colaboram para a montagem do livro como um todo. Elementos paratextuais, interações palavra e imagem, múltiplas camadas de sentido e interatividade, bem como o próprio projeto de *design* gráfico que organiza todos esses elementos são manifestações dessas mudanças.

Essas transformações manifestam-se também no tratamento dos motivos abordados em uma produção de literatura com formato comumente associado aos leitores infantis, como são os livros ilustrados em geral. Teresa Colomer⁵⁴ afirma que, atualmente, se por um lado “a imagem social das crianças passou a incluir um poder inquietante que admite ambivalências e fenômenos complexos” (COLOMER, 2010, p.63), por outro lado essa representação da infância “se associa à das vítimas dos conflitos sociais” (COLOMER, 2010, p.64). As crianças dotadas de direitos como indivíduos (veja-se o documento assinado pelos Estados Membros da ONU em 1989 que estabelece os Direitos da Criança), participantes ativas do mercado de consumo e da sociedade de informação, que muitas vezes invertem a hierarquia do poder (como no caso dos chamados *techno-kids*), são as mesmas que possuem uma convivência social limitada e que se movimentam entre o quarto de casa e o pátio da escola, sempre protegidas por quatro paredes e manifestando cada vez mais transtornos afetivos.

⁵³ Exemplo dessa prática é a Coluna de Trajano em Roma, que conta detalhadamente a história das vitórias de Trajano nas campanhas militares contra os Dácios; foi concluída no ano 113 d.C. e é tida como um dos exemplos mais antigos de narrativa visual. David Bland afirma que o mais antigo livro ilustrado existente é um rolo de papiro datado de aproximadamente 1980 a.C. Vale também mencionar o Sutra do Diamante, considerado o mais antigo livro impresso em xilografuras que se conhece, datado de 11 de maio de 853 d.C. (BLAND, 1958, p.20-27)

Ainda segundo a autora, devido a essa ambiguidade, a produção atual de LIJ traduz um desejo de proteção dessas crianças que se evidencia em duas linhas de produção: uma que se caracteriza pela nostalgia e a “volta à ordem e à tradição” e outra que evidencia a consciência social de que é urgente “armar sentimental e emotivamente a própria infância, desprotegida das seguranças afetivas e do sentimento de pertencimento” (COLOMER, 2010, p. 65). O livro ilustrado, e particularmente o livro álbum, formato associado à produção de LIJ atualmente publicada no Brasil, parece oferecer um espaço propício para se explorar questionamentos de ordem sentimental devido ao seu caráter polifônico e polissêmico, à aproximação do texto verbo-visual às funções poéticas de conotação e metáfora, e à potencialidade das imagens propostas por meio da articulação palavra/ilustração que estimulam a imaginação do leitor.

Segundo Didi-Huberman, desde Goethe⁵⁵ e Baudelaire vimos compreendendo a capacidade realizadora da imaginação, sua intrínseca potência de *realismo*” (2013, p.10, grifo do autor) plasmados em imagens que “ardem” em seu contato com a realidade. Essas imagens, no entanto, não devem ser consideradas como retrato fiel do mundo, nem tampouco como ilusão enganosa,

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.35)

É a partir dessa visão que faço a análise do livro álbum *Os Invisíveis*, considerando sempre que as imagens decorrentes da união palavra e ilustração são rastros, mais ou menos visíveis, de histórias e tempos que nos pertencem, pois

Understood as a dialectical trope rather than a binary opposition, “word and image” is a relay between semiotic, aesthetic, and social differences. It never appears as a problem without being linked, however subtly, to questions of power, value, and human interest. (MITCHELL, 1996, p.13)⁵⁶

Em *Os Invisíveis*, o jogo entre palavra e imagem acontece já a partir da capa. Dos olhos do pequeno menino, posicionado no canto inferior esquerdo, ao lado dos nomes dos autores, desponta um “raio” alaranjado que alcança o título no topo. O raio atravessa a palavra ‘invisíveis’ separando-a em duas partes: ‘in-’ e ‘visíveis’. A parte visível passa então a ser cinzenta, nebulosa, deixa de ser bem definida. Essa parece ser a premissa do livro. O olhar aguçado pode ver, mas nem tudo o que é visível está claro. Ambos os códigos, verbal e visual, jogam com a zona nebulosa da identidade das pessoas. Nenhuma figura está realmente “invisível” ao leitor, mas elas estão à margem da indefinição dos traços.

O enredo trata de um menino que tinha um superpoder, manifestado no livro pela cor laranja (p.8-9). Só ele na família era capaz de enxergar os invisí-

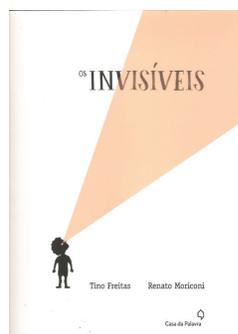


Figura 41 – capa do livro *Os Invisíveis*, publicado pela Casa da Palavra

55 “Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a Arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a Arte” ~ Goethe, *Máximas e Reflexões*

56 Entendido como tropo dialético ao invés de oposição binária, [o termo] ‘palavra e imagem’ é uma corrida de revezamento entre diferenças semióticas, estéticas e sociais. A expressão nunca aparece como um problema sem estar ligado, ainda que de forma sutil, a questões de poder, valor e interesse humano. (tradução minha)

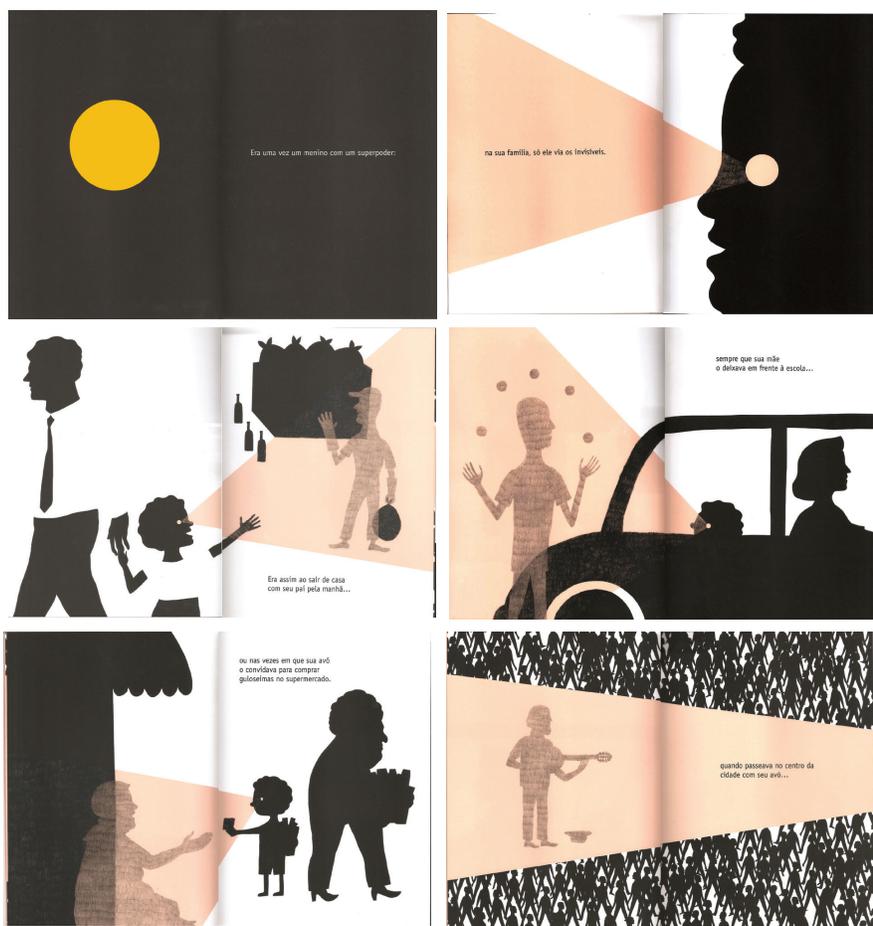
veis, habilidade que fica estabelecida pelo raio que sai de seus olhos (p.10-11). Mas é apenas na terceira página dupla (p.12-13) que se evidencia quem são os invisíveis a que se refere o título. Nessa página, o texto escrito diz apenas: “Era assim ao sair de casa com seu pai pela manhã...”, enquanto a ilustração mostra o menino, de mãos dadas com o pai, que se volta e acena para um gari (ou um zelador de prédio, ou um catador de lixo) que segura um saco de lixo na mão. Ao fundo, uma caçamba com outros sacos de lixo e garrafas espalhadas pelo chão ajudam a explicitar o contexto. Em duas cores – preto e laranja – e onze palavras, Tino Freitas e Renato Moriconi constroem uma cena do cotidiano em que a imaginação se faz presente na conjunção entre palavras e ilustração que se organizam no branco da página.

A solidez do pai e do filho, plasmada em negro, contrasta com o cinza difuso da pessoa que segura o saco de lixo. Também o gesto do menino torna-se incerto ao penetrar no campo alaranjado do raio que deixa os invisíveis visíveis. Um aceno de mão não notado, não percebido pelo pai que olha adiante, corpo e rosto voltados para o lado oposto. Assim também acontece na cena em que a mãe dirige o carro enquanto o menino, no banco de trás, observa o malabarista do sinal, e ainda na cena com a avó que sai do supermercado levando as compras enquanto o menino entrega algo para um pedinte que está sentado junto à porta de entrada (p.14-15 e 18-19). Todas as interações entre o menino e os invisíveis acontecem às costas dos adultos que o acompanham, o que se poderia ler como um retrato da vida moderna em que, no decorrer do dia-a-dia, os movimentos se tornam automáticos e eliminam-se contatos, intercâmbios, trocas de olhares. Elimina-se, até, a percepção daquilo que acontece em nosso entorno. O “estar-de-costas” sugere ainda a indiferença, o descaso com relação aos seres que os personagens ignoram.

Os invisíveis do livro de Freitas e Moriconi são imagens em sombra, silhuetas sem rosto, sem traços distintivos; pode-se enxergar através deles. Sua transparência, no entanto, não é a mesma do livro *Tom*. O protagonista de Neves era translúcido em seu caráter etéreo, volátil e impalpável. Por sua vez, os invisíveis de Freitas e Moriconi possuem densidade, um peso que é marcado pelo cinza que lhes dá forma. Moriconi⁵⁷ explica que um de seus desafios foi representar as personagens sem reforçar estereótipos. Por isso buscou uma solução para que não precisasse dar ao leitor informações como tipo de vestimenta e traços físicos específicos que, para ele, seriam um problema nessa obra. O autor diz:

Cheguei à conclusão de que o uso de silhuetas poderia me livrar de várias informações indesejadas. Creio que não consegui criar uma narrativa visual neutra de conceitos e preconceitos, frutos da minha visão de mundo, mas penso que consegui reduzir a possibilidade de uma interpretação distante da qual quis comunicar. (MORICONI, inédito, 2014 – ANEXO B)

Particularmente significativa, nesse sentido, é a página dupla 16-17 que apresenta o passeio do menino com seu avô no centro da cidade. As duas páginas são recobertas por silhuetas negras de pessoas que formam uma multidão. O campo laranja da visão superpoderosa do menino atravessa a página dupla, da direita para a esquerda, focaliza e destaca uma pessoa que toca violão com o chapéu virado a seus pés. No meio da multidão, todos são anônimos. Não há rostos discerníveis, não há indivíduos, todos os contornos



das pessoas são iguais.

A cidade é o palco para o desfile de seres anônimos e invisíveis, cada qual imbuído das tragédias e perigos do cotidiano. O medo dos seres fantásticos dos contos da infância, das bruxas e do lobo-mau, se manifesta aqui como medo do outro – ladrão, mendigo, aproveitador – a quem se ignora, de quem se foge, de quem é importante se afastar o mais rápido possível após a leitura dos marcadores sociais que indicam seu potencial de vilão. Baseado na teoria de Zygmunt Bauman, Zandoná explica, em sua tese de doutorado, a maneira como os indivíduos se relacionam com o outro numa situação de *mixofobia*.

Evitar o outro, que é também estrangeiro, redime a possibilidade de acontecer equívocos, mal-entendidos, além de não demandar negociações complexas no que se refere às práticas sociais (BAUMAN, 2009, p. 43-47), numa tentativa de manter certa estabilidade no que se entende como local, deixando-o “a salvo” das incontroláveis mudanças e novi-

Figura 42 – sequência de ilustrações do livro *Os Invisíveis*. [p.8-9, 10-11, 12-13, 14-15, 16-17 e 18-19]

dades do global (sempre caleidoscópicas). (ZANDONÁ, 2013, p. 92-93. Grifo do autor.)

Evitar o contato é, portanto, proteger-se dos perigos que rondam os bosques de prédios e calçadas.

A virada na narrativa se dá no momento em que o menino se sente, também ele, invisível para os pais. No centro da página dupla 18-19, o rosto gigante e cinza do menino se torna invisível para a mãe que digita no computador e para o pai que aponta o controle remoto⁵⁸ para a frente. O olho do menino mantém o seu brilho laranja, mas perde o raio de amplo alcance. A respeito disso, Freitas explica que

Na vida real, a partir da convivência familiar, as crianças crescem e tomam dois caminhos principais: ou (1) tentam mudar a sua vida, pois percebem que do jeito que os pais lhe ensinaram, com os exemplos familiares, não serão felizes; ou seja, preferem escolher outro caminho pois acreditam que aquele fará outras pessoas sofrerem... enfim, a criança cresce em busca de uma transformação ou (2) por mais infeliz que seja a criança, ou mesmo por pura comodidade, ou até por fraqueza, ela segue os exemplos familiares, afinal de contas, foi daquele jeito que ela aprendeu. E ponto final. No Controle Remoto (il. Mariana Massarani, Manati) eu já havia resolvido o livro a partir da mudança de vida; ou seja, de uma criança que busca o que a família até então não havia lhe dado. Era hora de abordar o conformismo. Foi então, a partir disso, que escolhi retirar os superpoderes da criança a partir da cena em que ele mesmo se sentia invisível diante da indiferença dos pais. (FREITAS, inédito, 2014 – ANEXO B)



Figura 43 – ilustrações do livro *Os Invisíveis*. [p. 20-21]

Essa transformação na habilidade do menino se sedimenta na página dupla 20-21, completamente preta, onde se destacam apenas três figuras laranjas: um círculo, no canto inferior esquerdo, uma meia-lua que se aproxima do centro e um fio minguante na parte superior direita. Essa sucessão simultânea⁵⁹ de figuras estabelece o fluxo do tempo confirmado pelo texto escrito que diz “E assim o tempo passou...” Nesse caso, além da passagem do tempo, percebe-se também uma relação de causalidade com a mesma. À medida que o tempo passa, também o laranja do superpoder vai minguando até, eventualmente, se extinguir por completo. A partir dessa página dupla, não mais se verá o menino, tampouco a cor laranja.

A mudança que se dá no protagonista a partir da página dupla 22-

58 Essa cena faz clara alusão a outro título lançado por Tino Freitas, com ilustrações de Mariana Massarani: o álbum *Controle Remoto* (editora Manati, 2010). O livro conta a história de uma família que recebe da cegonha, além do bebê na cesta, um controle remoto. É uma sátira às famílias modernas que desejam filhos, mas não o trabalho que os acompanha. O controle remoto permitia que os pais acionassem comandos (*play*-hora de brincar; *alarm*-hora de acordar; *stop*-pare tudo agora; *repeat*-faça o que eu digo, etc) aos quais o filho obedecia sem questionamento. Na página 14 do *Controle Remoto*, a mãe está sentada diante do computador e o pai diante da televisão.

59 A sucessão simultânea é uma técnica utilizada para expressar movimento no âmbito de uma única imagem. Foi amplamente utilizada na arte medieval em hagiografias, cada imagem separada dentro do quadro retratando um episódio isolado na vida de um santo. Consiste numa sequência de imagens que retratam momentos desconexos no tempo, mas percebidos como conjugados. (NIKOLAJEVA e SCOTT, 2011, p.196)

23 é explicitada por suas ações, narradas pelo texto escrito, e também pela repetição de elementos visuais que haviam aparecido nas páginas anteriores. Assim, o leitor descobre que o menino “entrou para a faculdade, conseguiu um emprego e se casou”, e que é ele quem agora dirige o carro, sai de manhã vestido de terno e gravata e faz compras no supermercado (p. 22-23, 24-25, 26-27). O menino agora é o homem. Os invisíveis novamente aparecem nessas cenas, mas em proporção ainda maior que nas cenas anteriores. Ocupam mais espaço nas páginas duplas e, no entanto, não conseguem alcançar o campo de visão do protagonista que permanece, agora ele, com o rosto sempre virado para o outro lado. O texto escrito marca a linearidade da narrativa, a evolução dos acontecimentos no tempo, enquanto o texto visual recupera sinais deixados nas ilustrações anteriores. Assim, o texto verbo-visual estabelece uma ideia de periodicidade que pode ser percebida na leitura das imagens que o texto dessas páginas oferece. A transformação do menino em homem faz com que se transforme também seu olhar. Assim, o menino-agora-homem reproduz ações e reitera posturas que apontam para essa ideia de repetição.

A noção de ciclo pode ser percebida, também, mas de maneira distinta, nas páginas duplas seguintes (28-29 e 30-31) que indicam, através de texto escrito e ilustração, nascimento e morte. Também nesses momentos estão presentes os invisíveis, em ilustrações que os posicionam, agora, diretamente em frente ao protagonista, numa posição inevitável ao olhar. Pode-se presumir, portanto, que o não ver é uma escolha sua, uma opção de não enxergar alguém que está posicionado diretamente à sua frente e cuja presença não poderia passar despercebida. Ou pode-se entender que é uma escolha demarcada por sua própria experiência de invisibilidade.

A narrativa construída ao longo de trinta e três páginas se conclui com um desenlace inesperado, considerando que *Os Invisíveis* é uma obra dirigida ao público infantil. De acordo com Colomer (2005, p. 208), o final das histórias é um elemento decisivo pois tanto serve para dar sentido à narrativa como para provocar a reação emotiva do leitor. Por essa razão, é surpreendente encontrar uma conclusão que foge à regra dos finais reconfortantes e felizes, tão próprias da LIJ até quase o fim do século XX, em que as dificuldades são superadas e os conflitos se resolvem e trazem esperança aos leitores mais jovens. Ainda de acordo com Colomer (2005, p.208),



Figura 44 – sequência de ilustrações do livro *Os Invisíveis*. [p. 22-23, 24-25, 26-27, 28-29]

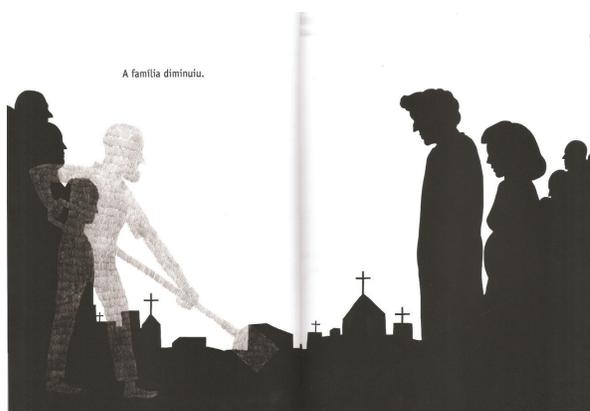


Figura 45 – ilustrações do livro *Os Invisíveis*. [p. 30-31]

Figura 46 – ilustrações do livro *Os Invisíveis*. [p. 32-33]

no entanto, têm sido mais e mais comuns na produção atual de LIJ os finais abertos, os finais negativos e ainda aqueles que podem ser considerados positivos, porém que tratam da aceitação do conflito em vez de sua resolução. É certo que essa mudança veio acompanhada de grandes debates que giram em torno da capacidade das crianças de compreender e se relacionar com esses novos desenlaces. Essas mudanças, tanto nas estruturas narrativas da LIJ quanto nos debates que as acompanham, permitem que se perceba as transformações no próprio tecido da literatura infantil. Segundo Colomer (2005, p.215), sua produção atual tem variado no tratamento dos temas e tem transgredido as fronteiras das formas convencionais de contá-los.

Vemos que los libros se han puesto al día en sus temas y valores cuando hablamos de los conflictos psicológicos que abordan o de la transgresión de los antiguos tabúes y cuando constatamos que el humor, el afecto, la relativización de la jerarquía, la consideración del otro, la iniciativa personal o la imaginación son realizados como cualidades valiosas. Pero también

vemos que los libros se han hecho más extraños y sorprendentes al atreverse a jugar con el lector, a volverse metaficcionales, a incorporar la imagen y los recursos materiales a la construcción de la historia, a vulnerar las fronteras de los géneros o a incrementar la intertextualidad. (COLOMER, 2005, p.215)⁶⁰

O perturbador desenlace de *Os Invisíveis* se realiza em uma página dupla completamente negra, onde se lê apenas, em branco: “E o menino envelheceu esquecendo que um dia teve um superpoder.” Na dualidade do branco e preto, temos uma imagem inusitada: as silhuetas desaparecem, substituídas pela letra em branco no fundo preto – a cor como cenário da palavra. A ausência das figuras não é, por sua vez, menos significativa do que sua presença nas

60 Vemos que os livros atualizaram seus temas e valores quando falamos dos conflitos psicológicos que abordam ou da transgressão dos antigos tabus e quando constatamos que o humor, o afeto, a relativização da hierarquia, a consideração do outro, a iniciativa pessoal ou a imaginação são realizados como qualidades valiosas. Mas também vemos que os livros se tornaram mais estranhos e surpreendentes ao se atreverem a jogar com o leitor, a se tornarem metaficcionais, a incorporar a imagem e os recursos materiais à construção da história, a vulnerar as fronteiras dos gêneros ou a incrementar a intertextualidade.

ilustrações das páginas anteriores. A ausência é, nesse caso, também parte da narrativa e de seu desenlace, e ela contribui para a produção de significado com o ominoso do negro e a luminosidade do branco que nega, em definitivo, uma recuperação da sensibilidade do protagonista fadado ao esquecimento⁶¹ de seu superpoder.

Para Didi-Huberman (2013, p.31), saber olhar uma imagem significa ser capaz de discernir o “lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço para um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma.” Uma imagem que oferece uma experiência e um ensinamento⁶², segundo o autor, é aquela que, a princípio, causará uma mudez provisória em seu observador, um desconcerto e uma incapacidade para lhe dar sentido. Mas do



Figura 47 – ilustração do livro *Os Invisíveis*. [p.34-35]

silêncio constituído que desencadeia uma crítica de seus próprios clichês, surge uma renovação da linguagem e, por conseguinte, do pensamento. A imagem que arde é a imagem que exhibe uma capacidade de “fundir-se nas coisas”, exigindo do observador que olhe, sabendo-se olhado, preocupado, implicado. É uma imagem que vai além do mero ‘reportar’, ‘denunciar’ ou ‘expor’.

Entendo que as imagens que surgem da ensamble de frases, ilustrações, cores e formas em *Os Invisíveis* queimam ao colocar em evidência outro tipo de herói, outro tipo de cenário e outro tipo de desenlace em relação aos que a LJ está comumente associada. Ao expor em diferentes planos as si-

61 Falo aqui de “esquecimento” evocando o poema *Os Inocentes do Leblon*, de Carlos Drummond de Andrade:

Os inocentes do Leblon
não viram o navio entrar.
Trouxe bailarinas?
trouxe imigrantes?
trouxe um grama de rádio?
Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
mas a areia é quente, e há um óleo suave
que eles passam nas costas, e esquecem.

62 Aqui Didi-Huberman faz alusão ao trecho em que Walter Benjamin fala sobre Eugène Atget em *Pequena História da Fotografia*. Benjamin afirma que o fotógrafo tentou, com suas fotos, “desmascarar a realidade”. (BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política, p. 91-107)

lhuetas dos invisíveis, ao manipular a direção para a qual se volta o olhar do protagonista, ou mesmo, ao não mais representar elementos anteriormente presentes nas ilustrações, Moriconi contribui para criar as imagens desejadas. Também a escolha das cores influi nessa operação e a respeito disso a editora Renata Nakano explica:

Recebemos, Tino e eu, com muita alegria os primeiros rascunhos do Renato. Eles vieram em uma cor: o livro seria preto e branco. O raio de luz, a diferença de traço entre os invisíveis e os não invisíveis, as silhuetas, tudo estava lá. Mas eu senti falta de cor, e sugeri que trabalhássemos com preto e mais um pantone. O Tino e o Renato concordaram, e depois de um tempo o Renato apresentou uma versão com preto e azul. Ficou lindo plasticamente, *mas era um azul frio. E nosso livro era quente, pelando*. Renato então nos encantou com um boneco maravilhoso em luminoso amarelo. (NAKANO, 2014, inédito. Grifo meu. ANEXO B)

Esse jogo, essa operação de montagem, coordenada entre todas as pessoas que participaram na criação do livro, faz com que as imagens “tomem uma posição” (Didi-Huberman, 2011) abrindo possibilidades de “descobrir novas analogias, novos trajetos de pensamento.”

As ilustrações assumem ao lado do texto escrito, em *Os Invisíveis*, lugar de criação, tornando-se parte essencial dessa história. A partir de sua combinação com o texto escrito nas páginas do livro, produzem imagens que ardem com a realidade da qual se aproximaram. Ardem

[...] pelo *resplendor*, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se [...] por seu intempestivo *movimento*, incapaz como é de deter-se no caminho [...], capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra parte [...] por sua *audácia*, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis [...] pela *dor* da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe [...] pela *memória*, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, *apesar de tudo*. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216. Grifos do autor.)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para pensar o lugar que as ilustrações ocupam na produção atual da literatura infantil publicada no Brasil foram propostas três abordagens que visavam considerar o livro ilustrado sob diferentes luzes. O livro ilustrado comporta, desde o seu aparecimento, expressões artísticas de diversos âmbitos que contribuem para o desenvolvimento dessa categoria, ou formato, que aqui analiso. Essas três perspectivas foram consideradas não com uma finalidade de estruturar ou classificar os livros ilustrados atuais, mas sim com o intuito de melhor compreender as relações palavra/ilustração e sua contribuição para as narrativas literárias que abrigam texto escrito e texto visual em um mesmo suporte. Desde muito cedo, ficou claro que elementos que não o texto *per se* também participam da construção narrativa e, portanto, esses elementos paratextuais também foram considerados em minha análise, sempre com o objetivo de determinar o que oferecem como possibilidade de leitura da imagem.

Também logo ao princípio deste trabalho, fez-se clara a importância de buscar uma nomenclatura que abarcasse termos e definições que me auxiliassem no trabalho de análise crítica do *corpus* escolhido. A metalinguagem do livro ilustrado tem recebido contribuições de várias áreas do saber, o que lhe confere um caráter inter-multi-transdisciplinar que tanto enriquece quanto complexifica seu estudo. Termos e definições por vezes enredam-se em questões de tradução e adaptação e, por essa razão, foi importante determinar, com clareza, as acepções escolhidas para desenvolver esta pesquisa. Sendo assim, a introdução comporta, além de uma ampla revisão teórica da qual lancei mão para pensar o livro ilustrado, uma discussão sobre a nomenclatura utilizada nesta dissertação.

Por se apresentar em formatos, gêneros e suportes muito diversos, o livro ilustrado oferece um campo muito amplo de pesquisa. Em cada um, manifestam-se questões gráficas, de relação palavra/ilustração e mesmo de autoria que influenciam sua análise e crítica. Pode-se dizer que as ilustrações ocupam lugares diferentes no suporte *livro* quando são considerados diferentes aspectos do livro. Títulos atuais ou títulos reeditados, livros desenvolvidos por um mesmo autor/ilustrador, por uma parceria autoral ou mesmo por toda uma equipe, e ainda temas considerados 'próprios' ou 'adequados' aos leitores infantis são alguns dos fatores que influenciam a maneira como as ilustrações podem ser consideradas.

O protagonismo das imagens criadas a partir da combinação de texto escrito e texto visual (incluindo o projeto gráfico) é, no entanto, inegável. As ilustrações ampliam, transformam, dão às palavras diferentes tons, coloreem o texto em diferentes matizes, contribuindo, portanto, para a construção lite-

rária das narrativas verbo-visuais dos livros ilustrados. Esse papel dilatador e transformador está presente nos livros em que as ilustrações participam mais do que como mero ornamento.

É significativa a reedição recente de títulos publicados originalmente no século XIX que muitos consideram como sendo o momento do aparecimento de uma literatura voltada especificamente para crianças. O contemporâneo, segundo Agamben, é o intempestivo, aquilo que acontece quando não é esperado. O contemporâneo é “uma relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo.” (AGAMBEN, 2012, p. 59) Ilustrações e edições atuais para textos do século XIX são exemplos desse anacronismo. Atualizam e revitalizam esses textos, expandem fronteiras, instituindo uma relação particular com “outros tempos” – certamente com o passado e, talvez, também com o futuro” (AGAMBEN, 2012, p. 68).

Além de ampliar o texto, as ilustrações podem, também, transformá-lo, ao acrescentar informações ausentes, como, por exemplo, detalhes de caracterização e ambientação, ou ainda ao propor pontos de vista que contrastam com a voz narrativa do texto escrito. Aspectos como cor e estilo das ilustrações causam impacto na atmosfera do texto e, conseqüentemente, na experiência de leitura. As ilustrações podem dar às palavras um tom mais grave, ou mais ameno, trazer ao texto escrito mais clareza ou escuridão. Têm, assim, o potencial de mudar as formas do texto. Mudanças e metamorfoses são, talvez, o que mais se percebe no processo de investigação do livro ilustrado.

A partir desta investigação, foi possível perceber que as ilustrações têm um potencial esclarecedor e transformador do texto. O objetivo da pesquisa era identificar possíveis funções das ilustrações na produção atual de livros ilustrados no Brasil e, assim, demarcar o lugar que as mesmas ocupam com relação à sua importância narrativa dentro da obra e com aquilo que oferecem como possibilidade de leitura da imagem. A pesquisa e a análise crítica do *corpus* possibilitaram uma melhor compreensão da interação entre texto escrito e texto visual, deslindando aspectos poéticos e narrativos nesse diálogo entre palavra e ilustração. O *close reading* dos títulos analisados, embora haja permitido uma aproximação ao objetivo desejado, também desencadeou outros questionamentos a respeito dessa interação.

Em cada um dos seis títulos analisados, perceberam-se distintas nuances na relação entre as palavras e as ilustrações. Cada qual demonstrou particularidades que dificultam, em minha opinião, generalizações a respeito do papel das ilustrações no livro ilustrado. Um estudo mais abrangente, que abarcasse a análise de mais títulos, poderia indicar pontos de convergência, marcas e sinais comuns entre determinados livros ilustrados, sem contudo demarcar em definitivo funções e significados como quaisquer formas artísticas.

A ilustração caracteriza-se por sua qualidade de reprodução; torna-se ilustração quando o original é reproduzido. Na atualidade, os modelos de reprodução de originais em variados suportes deve ser considerado. Neste trabalho, as relações texto/ilustração foram consideradas apenas no livro impresso. Teriam texto/ilustração, nos livros digitais, por exemplo, outros modos de relação? E, assim sendo, qual seria a função das ilustrações nesses suportes?

Não era objetivo desta pesquisa analisar a recepção dos livros ilustrados por seus leitores nem tampouco delinear o público a quem são dirigidos. No decorrer da redação, no entanto, os leitores foram nomeados e conside-

rados diversas vezes, sinal de que participam, ainda que não diretamente, desta investigação. Um estudo que abordasse o ponto de vista dos leitores – fossem eles crianças ou adultos – poderia confirmar ou negar algumas das afirmações feitas aqui.

É importante destacar, à guisa de conclusão, que cada vez mais, os livros ilustrados atualmente publicados no Brasil extrapolam a ideia acerca da natureza educativa, e por vezes ainda moralista, a que durante muito tempo alguns associaram a LIJ. Cecília Meireles disse, em 1951, que “um livro de Literatura Infantil é, antes de mais nada, uma obra literária.” (MEIRELES, 1979, p. 96). A literatura, como qualquer arte, está instalada na fronteira indômita de que fala Graciela Montes: “*Una frontera espesa, que contiene de todo, e independiente: que no pertenece al adentro, a las puras subjetividades, ni al afuera, el real o mundo objetivo.*” (1999, p.52). Uma fronteira que está em constante elaboração, uma zona de transação e intercâmbio entre o indivíduo e o mundo, “el lugar del hacer personal” (MONTES, 1999, p.52). Ler um livro ilustrado é, também, transitar por esse espaço em eterna construção, espaço de todas as construções imagináveis e possíveis.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2012.

_____. *Notas sobre o gesto*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In: *Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto/IFAC*, n.4, (jan.2008) - - Ouro Preto: IFAC, 2008.

ALARCÃO, Miguel: s.v. "Balada", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 02/02/2014.

ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges. Organização Roger Chartier. *História da Vida Privada, 3: da renascença ao século das luzes*. São Paulo: Cia das Letras, 2009. Trad. Hildegard Feist.

ARROYO, Leonardo. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010, 3a ed.

BADER, Barbara. *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: McMillan, 1976

BARBOSA, Maria Aparecida. Introdução. In: TIECK, *Ludwig Feitiço de Amor e outros contos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa e Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Inéditos vol.1 – teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Retórica da Imagem* In: BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. *S/Z: an essay*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hermerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*/Walter Benjamin. 7.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

_____. *Rua de mão única*/Walter Benjamin. 5.ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v.2)

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., Prefácio e Notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BLAND, David. *A History of Book Illustration*. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1958.

BORGES, José Francisco. *Fantasia à Moda Brasileira*. Rio de Janeiro: junho 2012. O Globo. Entrevista concedida a Leticia Lins. Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/10/06/fantasia-moda-brasileira-468809.asp>. Acesso em 20 de nov. de 2013.

BOSCH, Emma. *Hacia una Definición de Álbum*. Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil, Universidad de Vigo, Espanha, Nº. 5, 2007, págs. 25-46.

BUSCH, Wilhelm. *As Aventuras de Juca e Chico*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2012.

CAVALCANTI, Claudia. Introdução. In: HOFFMANN, Heinrich. *João Felpudo*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CALVINO, Ítalo. *Fábulas Italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das origens indo-europeia ao Brasil contemporâneo*. Barueri: Amarelis, 2010, 5ª ed.

COLOMER, Teresa. *Álbures Ilustrados y Cambio de Valores en el Cambio de Siglo*. In: COLOMER, Teresa, KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina, SILVA-DIAZ, Maria Cecilia. *Cruce de Miradas: nuevas aproximaciones al libro-álbum*. Caracas: Banco del Libro, 2010.

_____. *El desenlace de los cuentos como ejemplo de las funciones de la literatura infantil y juvenil*. Madrid: 2005. Revista de Educación Monográfico extraordinario: *Sociedad lectora y educación*. Ministerio de Educación y Ciencia (INECSE), pp.203- 216, julho 2005.

DE OLIVEIRA, Rui. *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

DELUMEAU, Jean. *Medos de ontem e de hoje*. Trad. Marcelo Gomes. In: NOVAES, Adauto (org.) *Ensaio Sobre o Medo*. São Paulo: Editora Senac SP e Edições SESC SP, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. 2a Ed.

_____. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Trad. Inés Bértolo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

_____. *Quando as Imagens Tocam o Real*. Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Yaci-Ara Froner (Editora). Belo Horizonte, v.2 n.4 pp. 204-219, novembro 2012. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>. Acesso em 07/02/2014.

_____. *Atlas ou Como Levar o Mundo às Costas*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>. Acesso em 07/02/2014.

DOONAN, Jane. *Looking at Pictures in Picturebooks*. Stroud: Thimble Press, 1993.

FREITAS, Tino e MORICONI, Renato. *Os Invisíveis*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (pp. 247-263) Manoel Barros de Motta (Org.). Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAG, Wanda. In: POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GARRALÓN, Ana. *Historia Portátil de la Literatura Infantil*. Madrid: Anaya, 2008.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

_____. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (tomos 1 e 2)*. Trad. Christine Röhrig. Ilustrações J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HOFFMANN, Heinrich. *João Felpudo*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2011.

HOFFMANN, E.T.A. Trad. Luiz A. De Araújo. *O Homem de Areia*. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOLLINDALE, Peter. *Ideology and the Children's Book*. Signal. 55, 3- 22 (1989).

HOMEM DE MELLO, Francisco e RAMOS, Elaine. *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HURLIMANN Bettina. *Three Centuries of Childrens Books in Europe*. London: Oxford University Press, 1967.

LATHEY, Gillian. *The Role of Translators in Children's Literature: invisible storytellers*. p. 90 London and New York: Routledge, 2010.

LEJEUNE, Philippe. In: GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

LESSING, G.E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEWIS, David. *Reading Contemporary Picturebooks: picturing text*. New York: Routledge, 2001.

LORENZO ARRIGAS, Jose Miguel. *Tejido y texto: de la rueda al libro*. Disponível online em http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_08/08102008_01.htm. Acesso em 20 de nov. de 2013.

MAZZARI, Marcus. *O Bicentenário de um Clássico: poesia do maravilhoso em versão original*. In: GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos (tomo 1 e 2)*. Trad. Christine Röhrig. Ilustrações J. Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. São Paulo: Summus, 1970.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MITCHELL, W.J.T. Word and Image. In: NELSON, Robert e SCHIFF, Richard. *Critical Terms for Art History*. Chicago: U of Chicago Press, 1996
- MOON, Sarah
- MONTES, Graciela. *La Frontera Indómita: en torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- MORAES, Odilon. *O Projeto Gráfico do Livro Infantil e Juvenil*. In: DE OLIVEIRA, Ieda (org.) *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil*. São Paulo: DCL, 2008.
- NAKANO, Renata. *Livro Ilustrado: definições, autores, leitores*. Rio de Janeiro: 2012. Dissertação de mestrado. Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.
- NEVES, André. *Tom*. Porto Alegre: Projeto, 2012a.
- _____. *Da Imagem se Fez Palavra*. Março 2012b. Revista Eletrônica *Na Ponta do Lápis* Ano viii n.19. Entrevista concedida a Luis Henrique Gurgel. Disponível em http://escrevendo.cenpec.org.br/index.php?view=articulo&catid=24%3Aentrevistas&id=911%3Ada-imagem-se-fez-palavra-das-duas-se-fez-a-historia&option=com_content&Itemid=34. Acesso em 02/02/2014.
- NIKOLAJEVA, Maria. *Aspects and Issues in the History of Children's Literature: Contributions to the Study of World Literature*. Westport: Greenwood, 1995.
- _____. *Aesthetic Approaches to Children's Literature: an introduction*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.
- NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. *Livro Ilustrado: palavras e imagens*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODELMAN, Perry. *Words About Pictures*. Athens: University of Georgia Press, 1988.
- NOVAES COELHO, Nelly. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. Barueri: Manole, 2010. (5a Ed.).
- PIROLI, Wander. *O Matador*. Ilustrações Odilon Moraes. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2008.

- POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SANDRONI, Laura. *João Felpudo*. Notícias FNLIJ, v. 27, n. 5, p. 6-7, 2005.
- SAGAE, Pedro. *Palavra&Imagem: Estudos com paisagem ao fundo*. Disponível on-line em: <http://www.dobrasdaleitura.com/revisao/palavraimagem.html>. Acesso em 25 de março de 2013.
- SALISBURY, Martin e STYLES, Morag. *Children's Picturebooks: the art of visual storytelling*. London: Laurence King Publishing, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.
- _____. *O Imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *A Sobrevivência de Aby Warburg*. Jornal O Globo 08 de Agosto de 2012. Disponível on-line em: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/09/08/a-sobrevivencia-de-aby-warburg-464279.asp>. Acesso em 20 de nov. de 2013.
- SILVA-DIAZ, Maria Cecilia. *Libros que Enseñan a Leer: álbumes metaficcional y conocimiento literario*. Tese de doutorado. Disponível em <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4667/mcsdo1de1.pdf?sequence=1>. Acesso em 20 de nov. de 2013.
- SIPLE, Lawrence. *How Picturebooks Work: a semiotically framed theory of text-picture relationships*. Children's Literature in Education 29, p. 97-108, 1998.
- SIPLE, Lawrence e PANTALEO, Susan (Org.). *Postmodern picturebooks: Play, parody, and self-referentiality*. New York: Routledge, 2008.
- SUASSUNA, Adriano. *Jornal da Semana*, Recife, 20 de maio de 1975.
- VAN DER LINDEN, Sophie. *Para Ler o Livro Ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *Album[s]*. Arles: Éditions De Facto/Actes Sud, 2013.
- VOLOBUEF, Karin. *Comentário sobre algumas traduções dos contos de fadas dos Irmãos Grimm para o português*. Disponível online em http://volobuef.tripod.com/page_maerchen_comentario_traducoes_grimm.htm. Acesso em 20 de nov. de 2013.
- ZANDONÁ, Jair. *Da Poética do Deslocamento à Cartografia do Sensível: às voltas com Mário de Sá-Carneiro e Bernardo Soares*. Florianópolis, 2013. Tese de doutorado. Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

ANEXO A – TABELA DE ANÁLISE DAS ILUSTRAÇÕES DOS CONTOS MARAVILHOSOS INFANTIS E DOMÉSTICOS.

VOLUME 1 – 22 DOS 86 CONTOS ILUSTRADOS

N. DO CONTO	TÍTULO	PÁGINA	BREVE DESCRIÇÃO	PASSAGEM DO CONTO
1	O rei sapo	38	Princesa joga o sapo na parede e ele se transforma em príncipe.	"Pegando o sapo com dois dedos, levou-o ao seu quarto, deitou-se na cama e, em vez de colocá-lo ao lado dela, atirou-o contra a parede, ploft. "Pronto, agora você vai me deixar em paz, sapo asqueroso!" Mas o sapo não morreu e antes de cair se transformou num belo e jovem príncipe." p. 37
4	Bom jogo de boliche e cartas	48	Pernas e cabeças para o jogo de boliche (não é uma cena)	
8	A mão com a faca	58	Mão do elfo entrega faca para moça.	"Toda vez que a menina passava pela colina, ele estendia a mão para fora da rocha e lhe entregava uma faca bem afiada, [...]" p. 57
9	Os doze irmãos	63/64 (não é página dupla)	Doze irmãos transformados em corvos chegam para tirar irmã da fogueira.	"Quando ela já estava entre as chamas e suas roupas já estavam começando a pegar fogo, expirou-se o último minuto dos doze anos de silêncio. Nesse instante, ouviu-se um barulho e doze corvos surgiram no ar e depois pousaram." p. 65
14	A maldita fiação do linho	82/83 (dupla)	As três moças feias trabalham com seus fusos.	
17	A serpente branca	96	Servo abre a tampa da tigela e vê a cobra lá dentro.	"Um dos servos ficou curioso para saber o que havia ali dentro e, quando certo dia o rei ordenou que ele retirasse a tigela, não se conteve, levou a tigela para o seu quarto e lá abriu a tampa. Dentro havia uma serpente branca." p. 95
21	A gata borralheira	120	Menina chora diante do túmulo da mãe.	"A menina chorou e plantou a árvore sobre o túmulo, mas não precisou regá-la porque suas lágrimas já bastavam." p. 116
		122/123	Caruagem, vestido, sapatos e colar/ árvore ao fundo.	
28	O osso que canta	145	Boiadeiro sopra o osso que canta/ Versinho impresso na ilustração.	"E quando foi soprar, o ossinho começou a cantar sozinho: "Oh, amigo pastorzinho, Você sopra o meu ossinho. Os meus irmãos me mataram e aqui embaixo me enterraram, Roubaram o porco que eu matei, Só para casar com a filha do rei." p. 144
32	O esperto João	164	Moça, vaca e? João joga olhos que havia arrancado das ovelhas em Maria.	
36	Serve-te mesinha	182/183	Mesinha, burro, porrete, dois homens.	
38	D. Raposa	194	Gata, lobo, raposa.	
43	Estranha hospitalidade	208	Pá, vassoura, macaco.	"[...] mas ao chegar à porta de entrada avistou diversas coisas estranhas em cada um dos degraus da escada, coisas sempre diferentes, como uma pá e uma vassoura se estapeando, depois um macaco com uma enorme ferida na cabeça e outras coisas desse tipo." p. 207

N. DO CONTO	TÍTULO	PÁGINA	BREVE DESCRIÇÃO	PASSAGEM DO CONTO
45	As andanças do pequeno polegar	214	Vaca engole o pequeno polegar/ Cozinheira segura uma faca /Linguíça com olhos.	"Pequeno Polegar foi ceifado com o capim e jogado no cocho das vacas, sendo logo engolido pela vaca preta junto com a grama." "[...] mas não escapou de ficar no meio da carne moída e acabou preso dentro do recheio de uma linguíça." "Quando seu alojamento foi aberto com a faca, [...]" p. 215
52	Rei Bico-de-Tordo	245	Princesa com uma mão na cintura segura uma bolsa de couro (?)/Rei queixudo, Bico-de-Tordo.	
53	Branca de neve	255	Criado dá um tapa nas costas de Branca de Neve que cospe a maçã/ Aviãozinho.	"[...] e um deles abriu a tampa, ergueu Branca de Neve e disse: 'Passamos o dia sofrendo, por uma menina morta!', e com isso deu um tapa nas costas dela. Nesse instante o pedaço de maçã podre que ela havia mordido saltou de sua garganta e Branca de Neve estava viva outra vez." p. 254
58	O fiel padrinho pardal	275	Carroceiro, cavalos, pardal.	"Naquele momento, um carroceiro passava por ali e estava prestes a atropelar o cachorro. Não faça isso, carroceiro", gritou o pardal, 'pode lhe custar a vida!" p. 274
64	Tolinho (A abelha rainha)	300	A abelha rainha pousa na princesa mais nova de três princesas idênticas.	"Então a abelha rainha que Tolinho salvara do fogo apareceu, provou os lábios das três e por fim pousou nos lábios daquela que havia comido mel." p. 299
68	O jardim de inverno e de verão	319/320	Pai colhe rosa do jardim de verão.	"[...] chegou a um castelo em cuja frente havia um jardim dividido em duas estações: metade inverno, metade verão. [...] aproximou-se, colheu uma flor e se pôs novamente a caminho." p. 319
69	Jorinda e Joringel	326	Três pássaros, moça, cestas. Velha feiticeira estava alimentando os pássaros das cestas.	"A feiticeira estava ali dentro, alimentando os pássaros presos nos sete mil cestos." p. 327
74	João-cascata e Gaspar-cascata	342/343	João, de costas, segura faca/espada. Cabeças decepadas do dragão.	"João-cascata decepou as sete cabeças do dragão [...]" p. 340
78	A ninta das águas	354	Ninfa escala montanha de pentes.	"Mas a ninta foi se segurando nos dentes e conseguiu passar por sobre a montanha de pentes" p. 355
82	As três irmãs	372	Casa, mulher, peixe n'água.	

VOLUME 2 – 18 DOS 70 CONTOS ILUSTRADOS

N. DO CONTO	TÍTULO	PÁGINA	BREVE DESCRIÇÃO	PASSAGEM NO CONTO
4	O jovem gigante	35	Mulher (o conto não especifica o sexo) gigante amamenta o Pequeno Polegar.	"O gigante, porém, levou o pequeno consigo e o deixou mamar em seu peito [...]" p. 34
5	O gnomo	47	Gnomos aparecem quando irmão mais novo toca flauta.	"E de repente, a cada nota que ele soprava, um gnomo surgia à sua frente." p. 48
		49	Gnomos tiram o rapaz do poço.	"Então cada um deles agarrou um de seus fios de cabelo e voaram com ele para fora do poço." p. 48
9	O gênio na garrafa	72	Rapaz, gênio flutuando para fora da garrafa, estrelas ao fundo.	"Então o estudante acabou cedendo e abriu a tampa novamente e o gênio saiu da garrafa." p. 71
14	O irmão fuliginoso do diabo	95	Diabo corta os cabelos de João.	"O Diabo disse: 'Sente-se, vou lavar, pentear e barbear você, cortar o seu cabelo e as suas unhas, e vou limpar os seus olhos.'" p. 94
18	Os animais fieis	108	Urso, macaco com pedra na boca, rato, beija-flor.	"Isso é fácil, eu vou nadando até lá, você vai nas minhas costas, mas segure-se em mim com as mãos e leve a pedra na boca, e você, ratinho, pode vir sentado na minha orelha direita." p. 109
22	Hans meu ouriço	121	Hans montado no galo.	"[...] parecia um galo sobre o qual estava montado um ouriço, que fazia a música." p. 120
25	O caçador experiente	134	Rapaz caçador (com chapéu de serfanejo) segura o sabre e mata o gigante.	"O primeiro gigante rastejou pelo buraco e, assim que a cabeça dele estava dentro do aposento, o caçador pegou o sabre, cortou-a e o puxou para dentro." p. 133
32	Os três cirurgiões de campanha	161	Moça segura bandeja com coração, olhos e mão dos cirurgiões.	
36	O nariz comprido	175	Homem dá maçã para princesa nariguda. Céu estrelado ao fundo.	
38	Os três irmãos	182	Irmão barbeia a lebre com uma lâmina.	"[...] depois ensabouou o bicho enquanto ele passava em disparada e barbeou-o também enquanto passava [...]" p. 181
42	A fiandeira preguiçosa	202	Homem segura machado em frente à uma árvore/Mulher se esconde atrás de arbustos.	"Quando ele subiu numa árvore para escolher a madeira para cortar, ela se escondeu debaixo dela, no meio dos arbustos, num lugar em que ele não conseguia vê-la, e gritou: 'Quem corta madeira para fazer bobina padêce. E quem usa a bobina apodrece.'" p. 203
48	Os seis criados	225	Homem bebe vinho do barril/Bois ao fundo.	"Este comeu os trezentos bois, e não deixou sobrar um pelinho que fosse, e tomou o vinho diretamente dos barris, sem precisar de um copo." p. 224
50	O homem selvagem	236	Menino segura bola e olha para selvagem dentro da gaiola.	"Um dos filhos do fidalgo, que brincava ali perto e cuja bola caíra dentro da jaula, [...]" p. 236
56	A montanha Semeli	252	Homem em pé dentro da caverna/Versinho impresso na ilus.	"[...] como seu coração e sua mente estavam tomados por todos aqueles tesouros, ele acabou esquecendo o nome da montanha e chamou: 'Montanha Semeli! Montanha Semeli! Abre-te!'" p. 253
58	O burrinho	259	Ser meio homem-meio burro.	
62	Os animais do senhor e do diabo	269	Diabo morde caudas das cabras.	"[...] e ele decidiu morder fora os rabos de todas as cabras [...]" p. 268
67	O conto maravilhoso da terra da Cocanha	278	Duas pessoas abanam o sovaço de uma mulher.	"[...] vi dois bebês acalentando a mãe [...]" p. 279
70	A chave dourada	283	Menino levanta tampa de uma caixa.	"[...] e agora temos de esperar até ele terminar de abrir a caixinha para saber o que há lá dentro." p. 282

ANEXO B

RELATOS DE TRABALHO DA EQUIPE DE CRIAÇÃO WDE OS INVISÍVEIS

Tino Freitas (autor do texto)

Qual foi o seu papel na criação de Os Invisíveis?

Escrever a primeira ideia, o roteiro – a partir de uma conversa com minha esposa sobre o tema da invisibilidade social – do que viria a ser esse livro (já com a ideia de que seria um picturebook).

De onde veio a inspiração para criar ou Como foi o seu processo criativo?

Não lembro exatamente o que disparou o desejo de escrever Os Invisíveis. Talvez uma cena na rua... Algo que aconteceu numa visita na escola... essas coisas que acabam fazendo click na cabeça da gente. Sei apenas que estava lá guardada na minha memória a entrevista que ouvi na rádio e no Programa do Jô há anos. Há alguns anos ouvi no rádio uma reportagem sobre um mestrando em psicologia que estava lançando sua tese em formato de livro. A tese era sobre a invisibilidade social e a reportagem me chamou muito a atenção. Depois desse click inicial – que me faz sair do estado de inércia ou o tal estado de alerta que permeia o ócio criativo – eu conversei com minha esposa e no meio dessa conversa surgiram as primeiras ideias – Em 2010, conversando com minha esposa sobre esse tema e a reportagem, nasceu o desejo de escrever sobre o assunto num formato que também alcançasse a percepção das crianças. Fiz um primeiro texto, já pensando em retratar o ciclo da vida da personagem. Com o passar do tempo, fui lendo mais sobre o tema, me aprofundando. Até descobrir o formato ideal para o livro que estava escrevendo: um picturebook (eu andava namorando escrever uma história que casasse texto e imagem como uma necessidade para o entendimento da trama.) Voltei a estudar o caso do aluno de psicologia que, nas férias, no mesmo prédio onde trabalhava, se vestia de gari e não era reconhecido por seus colegas de universidade (fez isso durante anos), sequer ganhava um bom dia. Nas minhas pesquisas afetivas (picturebooks que eu adoro) encontrei três grandes referências que nortearam minha escolha para o roteiro final: A Árvore Generosa (Shel Silverstein); Fico à Espera (Davi Cali, il. Serge Bloch) e O Anjo Da Guarda Do Vovó (Jutta Bauer). Todos tratam dos seus temas a partir de um ciclo de vida das personagens. Ao perceber esses ciclos, decidi o que fazer com o tal menino com superpoderes: ele iria crescer e envelhecer seguindo o (mau) exemplo da família.

Aqui cabe um outro comentário. Na vida real, a partir da convivência familiar, as crianças crescem e tomam dois caminhos principais: ou (1) tentam mudar a sua vida, pois percebem que do jeito que os pais lhe ensinaram, com os exemplos familiares, não serão felizes; ou seja, preferem escolher outro caminho pois acreditam que aquele fará outras pessoas sofrerem... enfim, a criança cresce em busca de uma transformação ou (2) por mais infeliz que seja a criança, ou mesmo por pura comodidade, ou até por fraqueza, ela segue os exemplos familiares, afinal de contas, foi daquele jeito que ela aprendeu. E ponto final. No Controle Remoto (il. Mariana Massarani, Manati) eu já havia resolvido o livro a partir da mudança de vida; ou seja, de uma criança que busca o que a família até então não havia lhe dado. Era hora de abordar o conformismo. Foi então, a partir disso, que escolhi retirar os superpoderes da criança a partir da cena em que ele mesmo se sentia invisível diante da indiferença dos pais.

Que transformações ocorreram ao longo do (seu) caminho durante esse processo?

Do primeiro rascunho até o texto final com suas 14 frases, passaram-se cerca de dois anos. Eu já conhecia a editora (Renata Nakano) de alguns anos e sabia que ela era uma grande estudiosa dos Picture Books. Achava que seria – como foi e é – uma grande parceira nesse projeto. Mas ela ainda não tinha uma casa editorial. Estava no Rio para aperfeiçoar seus estudos. Mas decidi que ela teria toda a competência para deixar esse livro ainda melhor do que eu havia pensado. E o publicaríamos assim que ela tivesse à frente de uma casa editorial. Tinha a certeza de que valeria à pena esperar para ter um livro editado pela Renata. Eu já havia roteirizado as frases para que a minha ideia pudesse ser compreendida. Fizemos algumas poucas, mas significativas, mudanças e chegamos ao texto final. Um dia, Renata ligou e disse que estava onde gostaríamos que ela estivesse: numa editora. Aí foi a hora de escolhermos juntos quem ilustraria o projeto. Chegamos juntos ao nome do Renato Moriconi. Ele havia morado na minha cidade (Brasília). Tínhamos (temos) um laço de amizade. E eu acreditava que, por isso, teria a liberdade para conversar com ele durante o processo. E eu ainda tenho uma admiração absurda pelo grande artista que ele é. Com ideias interessantes. Coisa que a gente percebe no dia a dia. Não dá pra ver somente pelo rico trabalho gráfico de seus livros. Seria um casamento perfeito. E foi o que aconteceu. Esse é um livro feito à seis mãos. Com uma ou outra intervenção de fora. Renato ouviu o que eu tinha a dizer, eu ouvi o que ele tinha a dizer, soubemos equilibrar nossas ideias com a da editora e o resultado foi que o livro, para nós, é de uma beleza – não só plástica – enorme.

Considerando as respostas anteriores, o que pode dizer sobre o resultado final?

Costumo dizer que *Os Invisíveis* é um livro que vem com cinco segundos de silêncio e um arrepio no braço ao final da leitura. Como conseguimos isso? Acho que com a difícil arte de unir amizade e talento. Uma boa história para crianças pode muito bem não render um bom livro se o ilustrador ou o projeto gráfico não ajudar. Um grande ilustrador pode até fazer um super projeto a partir de uma história medíocre. Mas não vai enganar o leitor mais atento. A pirâmide formada pelo escritor, editor e ilustrador se mostra sólida num bom livro quando, além de talentosos, esses três sujeitos acreditam que estão ali não só para fazerem mais um trabalho. Acredito que eu, Renata e Renato fizemos de *Os Invisíveis* muito mais do que mais um projeto de trabalho. Fizemos um livro – cada um à sua maneira - para que, no futuro, os nossos netos leiam e percebam como a gente gosta de fazer isso: bons livros.

Renato Moriconi (autor das ilustrações)

Recebi o texto do Tino com muita alegria. Assim que aceitei o convite para ilustrá-lo, começamos uma conversa a três: Tino, Renata Nakano e eu. Existem casos em que o texto, logo de início, me dá pistas de como trabalhar as ilustrações e o projeto gráfico. Não foi o caso de “*Os Invisíveis*”. O primeiro desafio era pensar na representação visual de algo não visível. Outro problema era a representação dos personagens sem reforçar estereótipos. Quando se narra com imagem figurativa, é praticamente impossível esconder informações como vestimenta, cor de pele, altura, peso, etc. Essas informações eram um problema pra mim nesta obra. Levou um certo tempo pra achar uma solução. Cheguei à conclusão de que o uso de silhuetas poderia me livrar de várias informações indesejadas. Creio que não consegui criar uma narrativa visual neutra de conceitos e preconceitos, frutos da minha visão de mundo, mas penso que consegui reduzir a possibilidade de uma interpretação distante da qual quis comunicar.

Desde o começo deste projeto, tinha claro pra mim que se era pra questionar atitude de alguém, deveria começar pela minha. Acho que o menino se parece um pouco comigo quando pequeno. Não planejei fazê-lo com o meu perfil. Percebi essa semelhança somente depois, que acabou casando com meu desejo inicial. Interpreto a invisibilidade dessa história como um problema do olhar da gente. Não é o corpo do outro que perdeu opacidade. Por isso enfatizo o olho como personagem principal, único elemento colorido. Surge portanto outra questão: qual cor escolher pra esse personagem? Num primeiro momento elegi uma cor fria, mais sóbria, por causa da seriedade do tema. Ao ver o rascunho, a Renata achou bom que eu testasse uma cor quente. Apliquei um amarelo vivo e mandei pra ela e pro Tino analisarem. Gostamos muito mais dessa segunda opção. O livro seria impresso em preto, mais uma cor especial. Quando o livro estava em fase de finalização, fui escolher esse amarelo na escala de cores da designer Raquel Matsushita. Mais seguro de que a sobriedade do livro não se perderia com a cor quente de seus olhos, optamos em substituir o amarelo por um laranja luminoso, que acabou destacando ainda mais o olho como superpoder.

A maior parte dos últimos livros que tenho feito, crio-os tentando ouvir as vozes do texto, imagem e projeto gráfico. Fazer um boneco me ajuda muito a coordenar a cada uma dessas vozes, pois com um protótipo do livro em mãos, posso ouvir melhor. No projeto gráfico de “Os Invisíveis”, enfatizei o olhar como personagem principal. Estendi sua perda e ausência até a quarta capa, procurando estender o final da narrativa do texto até o final da narrativa do livro.

Renata Nakano (editora)

Conheço o Tino Freitas há muitos anos. Um dia, em que ele estava de passagem pelo Rio de Janeiro, nós nos encontramos para tomar um café com waffle na Gávea. O assunto sempre é nossa paixão em comum, literatura infantil. No meio da conversa, ele me contou muito animado sobre um dos projetos que gostaria de fazer, sobre o tema invisibilidade social. Ele tinha vontade de trabalhar com livro (ou álbum) ilustrado, tema que eu estava pesquisando para minha dissertação, e sobre o qual conversávamos bastante. Disse que seria a história de um menino que via pessoas marginalizadas socialmente.

Lembro que na época o menino, personagem principal da história, teria um nome. Eu estava bastante influenciada pelo livro Fico à espera... e A árvore generosa, que faziam parte do meu corpus de pesquisa no mestrado. E logo sugeri que Tino não desse nome, que o chamasse apenas de menino, o que – eu achava – tornaria o livro ainda mais dramático. Não lembro bem, tenho quase certeza de que esta ideia veio dele: de que os personagens apareceriam só na imagem. Também falamos sobre trabalhar com as etapas da vida, eu mais uma vez influenciada sobre meu corpus de pesquisa. Fiquei animadíssima com as ideias do Tino. E qual a surpresa quando ele me disse que queria que eu editasse o livro, não importava em qual editora. Isso foi um enorme voto de confiança, pois naquele momento eu não estava atuando internamente em editoras, mas focada em desenvolver minha pesquisa de mestrado na PUC-Rio. Logo comecei a pensar em como concretizar esse projeto...

Pouco tempo depois, Tino me mandou por email o primeiro esboço. Com frases curtas, já considerava a divisão do texto por página dupla. Para as imagens, já sugeria os invisíveis que seriam ilustrados em cada dupla. Um projeto incrível, concebido com muita maturidade e consciência sobre o álbum ilustrado, considerando linguagens verbal, visual e tecnologia. Meu papel nesse momento foi basicamente de corte. Sugerir cortar frases no meio do livro, como: “Ele não entendia porque sua família não

enxergava as pessoas que só ele via”, “Assim, o menino foi crescendo sem perceber que também ficava invisível”, “Um dia ele perdeu seu superpoder”, para deixar o texto mais silencioso. E no final, após a frase “E ele envelheceu esquecendo que um dia teve um superpoder”, o texto continuava, com mais duas duplas com foco na crítica à televisão, com um apresentador do jornal dando boa noite ao menino, e o menino respondendo. Estas também sugeri cortar, para não perdermos o foco no texto principal, e porque achava que a última frase do livro, “E ele envelheceu esquecendo que tinha um superpoder”, era extremamente impactante e deveria finalizar o livro, para que aquele impacto reverberasse ao fim da leitura. Tino, como sempre, foi muito generoso com seu trabalho e receptivo às sugestões, reviu aqueles pontos e logo mandou outro esboço com essas e mais algumas mudanças em outras frases.

Nesse meio tempo, eu havia terminado minha dissertação e sido convidada pela Ana Cecilia para desenvolver uma linha infantojuvenil na Casa da Palavra. Muito animada, já sabia qual seria o primeiro projeto. O problema da casa editorial por onde o livro sairia estava solucionado. E Tino, mais uma vez, foi muito receptivo a fazer parte desse catálogo que se iniciava.

Logo convidamos o Renato Moriconi para se unir ao time. O Renato trabalha com muita consciência o livro como um todo: linguagens verbal, visual e tecnologia. Esse projeto precisaria dessa consciência. Já indicávamos em cada dupla os invisíveis que seriam ilustrados (lixeiro, artista de rua etc.), mas o Renato sugeriu mudar algumas coisas que foram fundamentais para o resultado. Uma delas, importantíssima, foi deixar a dupla da morte do pai antes da dupla do nascimento. Ele nos alertou de que a força da morte diminuiria o impacto da frase final. Aliás, quanto ao final, nossa ideia inicial era que a última página repetisse a ilustração da primeira página, como se fosse uma narrativa circular: o menino que via os invisíveis seria o filho do menino que viu os invisíveis, mostrando na forma a repetição desse processo. Mas Renato foi além, e viu a importância do silêncio na última imagem, sugerindo deixar essa dupla completamente negra. É um exemplo de como a abertura, a receptividade de todo o grupo, o trabalho com hierarquias horizontais entre escritor e ilustrador foram fundamentais para o resultado. Se o texto houvesse sido entregue como intocável ao ilustrador, este provavelmente sequer teria liberdade para emprestar seu olhar e propor mudanças no texto tão significativas para a obra.

A ideia de trabalhar com silhuetas também veio do Renato. Ele foi brilhante na escolha de estilo! Pois se trabalhássemos com um estilo de ilustração rico em detalhes, tornaríamos a leitura obscura: já é difícil para alguns leitores adultos — que tem menos hábito de explorar as imagens — enxergarem os invisíveis mesmo quando destacados com um raio laranja neon. Seria ainda mais complicado se os invisíveis aparecessem em uma imagem cheia de elementos.

Recebemos, Tino e eu, com muita alegria os primeiros rascunhos do Renato. Eles vieram em uma cor: o livro seria preto e branco. O raio de luz, a diferença de traço entre os invisíveis e os não invisíveis, as silhuetas, tudo estava lá. Mas eu senti falta de cor, e sugeri que trabalhássemos com preto e mais um pantone. O Tino e o Renato concordaram, e depois de um tempo o Renato apresentou uma versão com preto e azul. Ficou lindo plasticamente, mas era um azul frio. E nosso livro era quente, pelando. Renato então nos encantou com um boneco maravilhoso em luminoso amarelo. O Tino e eu ficamos maravilhados, encantados. Pelo boneco, livro seria de capa dura e um pouco menor do que o atual.

Para nós, esse tema estava resolvido. Assim, convidamos a Raquel Matsushita para diagramar o livro. Mas ela também extrapolou sua função, e sugeriu trocarmos a tipologia que o Renato havia proposto, que era serifada, por uma sem serifa, o que nos agradou muito. Não cheguei a refletir muito sobre o motivo. No todo, achei que

sem serifa o livro ficou mais limpo, menos formal. A Raquel e o Renato, sempre em diálogo, se encontraram algumas vezes em São Paulo para conversar sobre como conseguiriam na montagem do arquivo chegar ao resultado desejado usando as duas cores, para não terem alguns problemas técnicos na impressão. Em um desses encontros entre os dois, com a escala pantone nas mãos, surgiu uma nova mudança: o livro não seria mais amarelo, mas de um laranja luminoso, quente. A Raquel foi muito além de sua função. Como grande designer, foi solidária ao contribuir emprestando seu olhar ao livro, passando assim a assinar também o projeto gráfico com o Renato.

Outro ponto de troca importante: o boneco que o Renato havia proposto era em capa dura. Nele, teríamos apenas 32 páginas mais as guardas do livro, que o Renato havia deixado no começo do livro com amarelo luminoso e no final completamente negra. Essa guarda, no boneco que ele nos enviou, ganhou extrema importância, pois percebemos que ao ler a frase final do livro, de tão incômoda, logo procuramos algum elemento para desviar nossa atenção, para fugir daquela sensação angustiante que a frase traz. Com aquela guarda, poderíamos tornar essa angústia ainda maior, obrigando o leitor a vivenciar aquilo mais um pouco, no tempo do virar mais uma página. Para isso, aquela guarda era necessária.

Como livro porém seria brochura, por uma questão de custo, não havia páginas no caderno para fazer essa função de dupla em preto. Para prolongar o arrepio, precisávamos de mais duas páginas apenas, mas para dar caderno teríamos de incluir mais 8. Assim, optamos por aumentar meio caderno no livro – o que obviamente aumenta o custo, mas não tanto quando uma capa dura – só para manter a página dupla em preto ao final.

Enfim, foi um trabalho em grupo, que só foi possível pela sintonia dos envolvidos, e desejo de compartilhamento. Todos estavam dispostos a ouvir, a falar, a trocar. E assim cada um pôde oferecer seu olhar para o livro. E ele não teria chegado a esse resultado se editado num modo tradicional, de linha de edição, com uma hierarquia entre autor do texto, autor da imagem, designer, editor. O ambiente colaborativo só foi possível pela disponibilidade e generosidade de todos os envolvidos.

APÊNDICE A

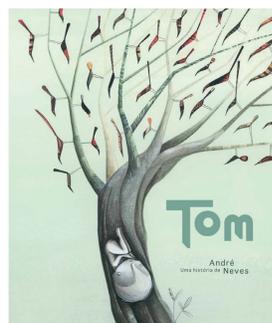
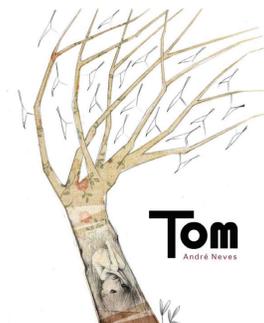
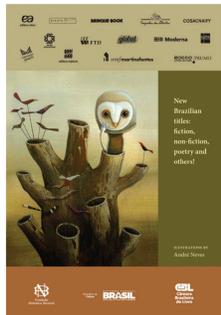
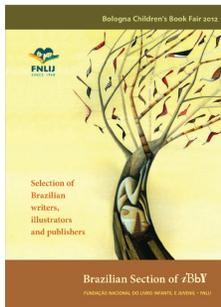
Imagens do processo de criação de Tom, de André Neves

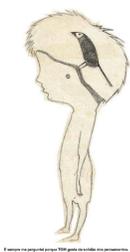
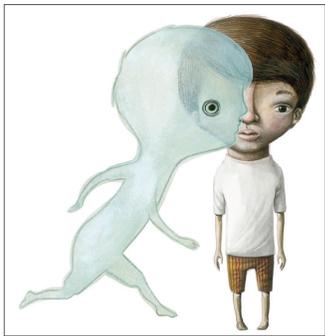
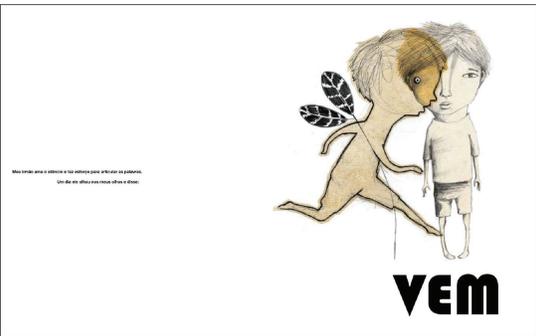


Itamar Sampaio
Ludmila Pimentel
• O VAZIO
• 1993



Itamar Sampaio
Ludmila Pimentel
João Perene
• O VAZIO
• 1993





O OLHO É CHEIO DE METAMORFOSES



PARA SER MAIS QUE OUVIDA, SENTIDA.

