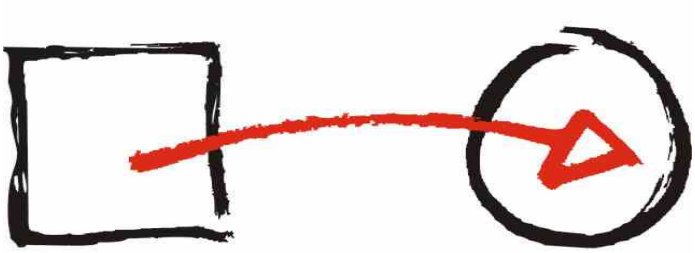


UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO:
Conhecimento e Inclusão Social
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Eliette Aleixo

PALAVRAS E IMAGENS QUE TECEM HISTÓRIAS: ILUSTRADORES/ESCRITORES E A CRIAÇÃO LITERÁRIA PARA A INFÂNCIA

Belo Horizonte

2014

Eliette Aparecida Aleixo

PALAVRAS E IMAGENS QUE TECEM HISTÓRIAS: ILUSTRADORES/ESCRITORES E A CRIAÇÃO LITERÁRIA PARA A INFÂNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Educação Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Linha de Pesquisa: Educação e Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zélia Versiani Machado

PALAVRAS E IMAGENS QUE TECEM HISTÓRIAS: ILUSTRADORES/ESCRITORES E A CRIAÇÃO LITERÁRIA PARA A INFÂNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Educação Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, 31 de julho de 2014.

Banca Examinadora

_____

(Orientadora) Profa. Dra. Maria Zélia Versiani Machado (UFMG)

_____

Prof. Dr. Luís Hellmeister de Camargo (UNESP/SP)

_____

Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes (UEMG)

_____

Profa. Dra. Celia Abicalil Belmiro (UFMG)

_____

Profa. Dra. Marta Passos Pinheiro (CEFET)

_____

Profa. Dra. Isabel Cristina Alves da Silva Frade (suplente/UFMG)

_____

Profa. Dra. Maria Aparecida Paiva Soares dos Santos (suplente/UFMG)

Dedicatória

Dedico este trabalho às crianças da Escola Fundamental do Centro Pedagógico/UFMG, leitores que compartilharam comigo o desfrute do universo da literatura infantil... sem o compromisso de desenhar o personagem principal.

Também aos artistas criadores de histórias Marilda Castanha, Marcelo Xavier, Cláudio Martins e André Neves, parceiros imprescindíveis nesta jornada.

Agradecimentos

Agradeço a todos e tantos mestres que me acompanharam nesta jornada acadêmica - grandes mestres, grandiosas palavras, grandiosos auxílios. Teóricos ou não, forneceram seus conhecimentos para que pudesse ampliar o meu.

Em especial, minha gratidão à minha mestra Profa. Dra. Maria Zélia Versiani Machado. Seu olhar sensível me fez enxergar sutilezas do universo da literatura infantil. Obrigada pelo acolhimento, competência e amizade.

Aos mestres no apoio físico e emocional, imprescindíveis neste caminho: minha família e meus protetores. Em especial aos manos José Ricardo, Eliane, Rose e Rosely.

Aos mestres na tolerância e compreensão pela minha necessária ausência. Grandes parceiros: queridos "Branco" e Gabriel. Perseverança é tudo!

Aos mestres da Escola Fundamental do Centro Pedagógico/UFMG: em especial os professores do Núcleo de Arte e aos professores Roberson Nunes e Tânia Aretuza.

À mestra da amizade e apoio no estágio inicial deste trabalho: Narriman Conde.

Aos mestres leitores iniciais deste trabalho: Luis Hellmeister de Camargo, Célia Abicalil Belmiro, Maria Aparecida Paiva, Isabel Cristina Frade, Rosvita Kolb Bernardes e Marta Passos Pinheiro.

Aos mestres da arte de criar histórias: Cláudio Martins, Marilda Castanha, André Neves e Marcelo Xavier.

Aos mestres das bibliotecas: Rosana, Flávia, Jussara, Ceusimar, Marli, Carlos, Sérgio, Ricardo, Elaini.

Ao mestre na "arrumação das palavras": Luiz Prazeres.

Aos mestres artistas na "arrumação de imagens, cores e formas ": Thiago Franco e Fernanda Campos.

À mestra de várias línguas: Daniela Portes.

Aos mestres na editoração de livros: editoras Dimensão, Saraiva, Paulinas, Projeto, Formato, Lê.

Aos mestres Hadryam Radonai e Ramina El Shadai, que me proporcionaram enxergar minha luz.

Resumo

Neste trabalho, investiga-se **a** condição de autores responsáveis pelo duplo papel de criação dos textos verbal e visual na produção de livros para crianças, visando compreender a categoria autoral de quem escreve e ilustra suas obras. As perguntas formuladas nesse estudo foram as seguintes: Como dialogam a ilustração e a escrita de obras literárias infantis por um mesmo autor? Que autores representam essa tendência, a qual se torna tão frequente hoje no conjunto da produção literária para crianças? O que motiva ilustradores de literatura infantil a se tornarem também escritores? Para essa investigação, foi traçado breve panorama histórico acerca da ilustração de livros de literatura infantil num contexto mais amplo para, em seguida, focalizá-lo, no âmbito brasileiro, enfocando ilustradores, escritores ilustradores dos livros de literatura infantil. A reflexão sobre esse objeto encontra-se ancorada em pressupostos de estudiosos da literatura infantil e teóricos da ilustração de livros infantis. Através de casos representativos da produção editorial brasileira, segundo a especificidade observada, contribui-se para a discussão sobre a produção literária para crianças no Brasil, por meio de análise qualitativa. Para atingir esse objetivo, foram selecionados ilustradores/escritores contemporâneos e verificados aspectos relacionados aos processos criativos desses autores, por meio de dados obtidos em entrevistas, cruzados com a análise de livros que caracterizam o seu processo criativo, considerando-se as narrativas verbal e visual; o projeto gráfico; a capa; a disposição de imagens e textos; as cores e os efeitos que produzem; a diagramação; entre outros elementos que evidenciam o estilo dos ilustradores/escritores.

Palavras-chave: Literatura Infantil - ilustradores/escritores - texto verbal - texto visual.

Abstract

In this study, we investigate the process of producing children's books, as written and illustrated by the same author, aiming to understand this dual authorship category. The questions asked in this study were the following: how do the illustration and writing of children's books engage in a dialogue when they are written by the same author? Which authors represent this trend that becomes so frequent today throughout the literary production for children? What motivates illustrators of children's literature to become writers? For this investigation, we provide a brief historical overview of children's book illustration in a broader context so as to spotlight it in the Brazilian context later, focusing on illustrators, and illustrators/writers of books for children's literature. The view on this subject is anchored in the assumptions of children's literature scholars and children's book illustration theorists. Through the representative samples of the Brazilian editorial production, according to the specificity observed, we contribute to the discussion of literature for children in Brazil grounded on a qualitative analysis. In order to achieve this goal, we have selected some contemporary illustrators/writers and examined some aspects related to the creative processes of these authors by means of the data obtained through interviews, cross-checked with the analysis of books featuring its creative process. In this analysis, we have considered the verbal and visual narratives, the graphic design, the cover, the arrangement of images and texts, the colours and the effects they produce, the page layout, among other elements that demonstrate the writers'/illustrators' style.

Keywords: children's literature, illustrators/writers, verbal text, visual text.

Résumé

Ce travail cherche à comprendre la double catégorie des auteurs de littérature pour enfants qui écrivent et illustrent leur propres oeuvres. Les questions posées dans cette étude sont les suivantes: comment l'illustration et l'écriture entrent-elles en dialogue dans les livres pour enfants écrits par un seul et même auteur? Quels sont les auteurs qui représentent cette tendance, devenue si fréquente aujourd'hui, dans la littérature enfantine? Qu'est-ce qui motive les illustrateurs de la littérature pour enfants à devenir aussi des écrivains? Après un bref aperçu historique concernant l'illustration des livres de littérature pour enfants dans un contexte plus large, la recherche se portera sur le Brésil, en se concentrant sur des illustrateurs et des illustrateurs/écrivains de la littérature enfantine dans ce pays. La réflexion sur ce sujet est fondée sur des présupposés de chercheurs en littérature enfantine ainsi que sur ceux de spécialistes de l'illustration d'albums pour enfants. Un étude qualitative de cas représentatifs de la production éditoriale brésilienne, selon la spécificité des auteurs écrivant et illustrant leurs propres livres d'enfants, contribuera à la discussion concernant la littérature pour enfants au Brésil. Pour atteindre cet objectif, des illustrateurs/écrivains contemporains ont été sélectionnés et certains aspects de leurs processus de création analysés à partir de données obtenues au cours d'entrevues, que l'on a ensuite croisées avec l'analyse de livres caractérisant bien leur processus créatif. Plusieurs facteurs ont été pris en considération: les récits verbaux et visuels; la conception graphique; la couverture; l'agencement des images et des textes; les couleurs et les effets qu'elles produisent ; la mise en page; parmi d'autres éléments qui mettent aussi en évidence le style des illustrateurs/écrivains.

Mots clés: Littérature enfantine, écrivains/illustrateurs, le texte verbal et visuel.

Lista de Figuras

Figura 1 - Monstros criados a partir de dobraduras aleatórias (livro *Marcelo e os Monstros*) 28
Figura 2 - Escolha de pedras que seriam as personagens do livro *Amigos Diurnos e Noturnos* (2009) 28
Figura 3 - Ilustração do livro *O Desejo de Pituco*(2008) 29
Figura 4 – *A leitura das histórias em família* (1862) - Gustave Doré 52
Figura 5 - *A Bela Adormecida* 59
Figura 6 - *Barba Azul* 60
Figura 7 -*Cinderela* 60
Figura 8 - *O Gato de Botas* 61
Figura 9 - *Chapeuzinho Vermelho* 61
Figura 10 - *O Patinho Feio* e *O Soldadinho de Chumbo* - Vilhelm Pedersen 63
Figura 11 - *A Rainha de Neve* 65
Figura 12 - *Cinderela* e *O Rouxinol* 65
Figura 13 - *A Pequena Sereia* e ilustração para os *Contos de Andersen* 66
Figura 14 - *A Roupa Nova do Imperador* 66
Figura 15 - *O Jardim do Paraíso* 66
Figura 16 - *A Rainha de Neve* Figura 17 - *O Rouxinol* Figura 18 - *Os cisnes* 67
Figura 19 - Ilustrações para os *Contos de Andersen* - Nikolai Karasin 67
Figura 20 - *A Bela Adormecida* 69
Figura 21 - *Branca de Neve* 69
Figura 22 - *A Bela e a Fera* 70
Figura 23 - *Chapeuzinho Vermelho* 70
Figura 24 - *Barba Azul* 71
Figura 25 - Livro *Jerusalém* 73
Figura 26 - livro *O Casamento do Céu e do inferno* 74
Figura 27 - Capas dos livros Canção da Inocência, Canção da Experiência e Canção da Inocência e da Experiência. 74
Figura 28 - Poemas *O Cordeiro e O Tigre* 75
Figura 29 - Capa e folha de rosto do livro *Juca e Chico*, da editora Melhoramentos/11ª edição 77
Figura 30 - Páginas de duas edições de *Juca e Chico* 77
Figura 31 - Páginas de duas edições de *Juca e Chico* 77
Figura 32 - Os personagens Juca e Chico e capa da edição brasileira de 2012, Editora Iluminuras. 78
Figura 33 - Capa do livro *A história de Pedro Coelho* 78
Figura 34 – Personagens de *A história de Pedro Coelho* 79
Figura 35 - Capas do livro *A Book of Nonsense* 80

Figura 36 - Página original do livro *A book of Nonsense*..... 80
Figura 37- Diagramação das páginas do livro *A Book of Nonsense*..... 81
Figura 38 - Edição contemporânea de *A book of Nonsense* 81
Figura 39 – Capa e páginas de *Pequeno azul e Pequeno Amarelo* 82
Figura 40 - Livro *A sua cor própria* 83
Figura 41 - Livro *O Nadadorzinho* 83
Figura 42 - Livro *A maior casa do mundo*..... 84
Figura 43 - Livro *Frederico*..... 84
Figura 44 – Capa e páginas da primeira experimentação do *Livro ilegível*..... 85
Figura 45 - *Libros*, de Bruno Munari..... 86
Figura 46 - Coleção *Livros ilegíveis*..... 86
Figura 47 – Capa e páginas de *Na noite escura* (2007) 88
Figura 48 - Páginas de *Na noite escura* (2007) 88
Figura 49- páginas de *Na noite escura* (2007)..... 88
Figura 50 - Capa e página do livro *Onde vivem os monstros* (1963)..... 90
Figura 51- Páginas de *Onde vivem os monstros* (1963)..... 90
Figura 52 - Capa e páginas do livro *João e Maria* (2009) 92
Figura 53- Capas dos livros *O Sol é amarelo* (1992) e *Rinoceronte* (1999)..... 92
Figura 54 - *O livro Objeto* e *Alfabeto*..... 92
Figura 126 - Capa e páginas de *Não pegue este livro! Fuja! Corra* (2003). 185
Figura 127 - Capa e ilustrações do livro *Pindorama* (1999) 190
Figura 128 - Capa e ilustrações do livro *Agbalá (*2007)..... 191
Figura 129 - Páginas do livro *O dia-a-dia de Dadá* (1987). 195
Figura 130 - Capa e ilustrações de *Margarida* (2010). 199
Figura 131 - Capa e ilustrações de *Lino* (2011). 200
Figura 132 - Ilustrações de *Obax* (2010). 201
Figura 133 - Ilustrações de *Loucos, Malucos, Pirados, Birutas* (2010)..... 203
Figura 134 - Livro da coleção "Casa Amarela" *Tomás, um leva e traz* (2011), de Lilian Sypriano, ilustrações Cláudio Martins..... 204
Figura 135 - Capas dos livros - Coleção "Viagem do olhar"..... 227
Figura 136 - Página dupla de *Eu e minha Luneta*..... 230
Figura 137 - Página de *Eu e minha luneta* 232
Figura 138 - Página dupla de *Quando explodem as estrelas*. 236
Figura 139 - Página dupla de *Quando explodem as estrelas*. 237
Figura 140 - Página dupla de *Quando explodem as estrelas*. 238
Figura 141 – Desenho disponibilizado pelo autor no livro *Eu e minha luneta,* para interferências do leitor. 239

Figura 142 – Desenho disponibilizado pelo autor no livro *Quando explodem as estrelas*, para interferências do leitor. 239
Figura 143 – Desenho disponibilizado pelo autor no livro *Um passeio pela escola*, para interferência do leitor 240
Figura 144 - Página dupla de *Um passeio pela escola.* 241
Figura 145 - Página dupla de *Um passeio pela escola.* 242
Figura 146 - Página dupla de *Um passeio pela escola.* 243
Figura 147 - Capa de *Mil e uma estrelas.* 248
Figura 147 - Folha de guarda e folhas de rosto de *Mil e uma estrelas*^. 249
Figura 148 - Representações visuais dia e noite na gruta do Ogro 251
Figuras 149 - Páginas de *Mil e uma estrelas.* 253
Figuras 150 e 151 - Página dupla *de Mil e uma estrelas*. O ogro confessa: "− Tenho muito, muito medo do escuro." 255
Figuras 152 - Página dupla de *Mil e uma estrelas.* 257
Figura 153 – Página dupla de *Mil e uma estrelas* - O caminho da casa da menina até a gruta do ogro. 258
Figura 154 - Capa e folhas de guarda de *Três formigas amigas*(2004). 262
Figura 155 - Exemplos de variações de disposição de textos e imagens em *Três Formigas amigas.* 263
Figura 156 - Páginas de *Três Formigas amigas.* 265
Figura 157 - Página dupla de *Três formigas amigas.* 265
Figura 158 - Página dupla de *Três formigas amigas* - a viagem das três formigas no tatur. 267
Figura 159 – Página dupla de *Três formigas amigas.* 268
Figura 160 – Página dupla de *Três formigas amigas.* 269
Figura 161 - Página dupla de *Três formigas amigas*- uma ambientação da praia doce. 270
Figura 162 - Contracapa (esquerda) e capa(direita) de *Um pé de vento*(2007). 275
Figura 163 - Folhas de guarda (anterior e posterior)de *Um pé de vento* 277
Figura 164 - Folha de rosto (anterior e posterior) de *Um pé de vento.* 279
Figura 165 - Página dupla de *Um pé de vento* 279
Figura 166 - Página dupla de *Um pé de vento.* 280
Figura 167 - Página dupla de *Um pé de vento* 281
Figura 168 - Página dupla de *Um pé de Vento* 282
Figura 169 - Página dupla de *Um pé de vento* 283
Figura 170 - Página dupla de *Um pé de vento* 284
Figura 171 - Página dupla de *Um pé de vento* 285

Sumário

INTRODUÇÃO – De livro em livro se traça uma história... 20

1 - Os caminhos que levaram à escolha do objeto desta pesquisa 22

2 - Os percursos da função literária infantil: entre o estético e o pedagógico 33

3 - Os companheiros desta pesquisa: contribuições teóricas 37

4 - Estrutura do trabalho e percursos metodológicos 43

1 - CAPÍTULO I - E a Ilustração se fez história 49

1.1 - Era uma vez alguém que contava histórias 50

1.2 - Obras e autores fundadores e seus ilustradores 56

1.3 - Escritores/ilustradores: o exercício do duplo papel de escrever e ilustrar livros para crianças 72

2 - CAPÍTULO II - Mais uma história... da ilustração de livros infantis no Brasil 94

2.1 - Contexto da ilustração dos livros infantis no Brasil 95

2.2 - Inovações na literatura infantil - a ousadia de Monteiro Lobato 113

2.3 - Monteiro Lobato e seus parceiros ilustradores 115

2.4 - A visualidade nos livros literários infantis e a visibilidade da figura do ilustrador 136

2.5 - Novos rumos – imagem é texto e texto é imagem 148

2.6 - Escritores e ilustradores: a dupla autoria 154

3 - CAPÍTULO III - Quem escreve conta um conto. Quem ilustra um conto aumenta um ponto? 165

3.1 - A produção literária infantil sob a ótica de escritores/ilustradores contemporâneos 166

3.2 - A trajetória na formação literária visual: ilustrador como profissão 168

3.3 - O processo criativo na produção de livros para a infância 179

3.4 - Ilustrando para outro autor 202

3.5 - Escrever para o leitor criança: todo respeito é pouco 210

3.6 - Produções literárias dos autores/ilustradores 218
3.7 - Livro ilustrado ou livro com ilustração? 219
3.8 - Imagem e ilustração: estamos nos referindo à mesma coisa? 222
3.9 - Características de obras literárias selecionadas dos escritores/ilustradores 224
3.9.1 - Cláudio Martins 224
3.9.1.2 Sobre a Coleção "Viagem do olhar" 226
3.9.2 - Marilda Castanha 244
3.9.2.2 - Sobre a obra literária – Mil e uma Estrelas 246
3.9.3 - Marcelo Xavier 259
3.9.3.2 - Sobre a obra literária: Três formigas amigas 261
3.9.4 - André Neves 271
3.9.4.2 - Sobre a obra literária: Um pé de Vento 273

CONSIDERAÇÕES FINAIS 289

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 296

Apêndice 308



Introdução

De Livro em Livro se traça uma história...

1 - Os caminhos que levaram à escolha do objeto desta pesquisa

> Talvez o mais difícil de todos os gêneros literários seja a história para crianças. Gênero ambíguo, em que o escritor é forçado a ter duas idades e pensar em dois planos: que precisa ser bem escrito e simples, mas ao mesmo tempo bastante poético para satisfazer um público mergulhado nas visões intuitivas e simplificadoras.
>
> (Lajolo e Zilberman, 1993)

Esta pesquisa insere-se no campo da literatura infantil e da arte, já que propõe o estudo de obras literárias infantis cujos autores exercem a dupla função de escrever e ilustrar. Também se aproxima do que vem sendo chamada alfabetização visual, no que tange à literatura infantil, já que o foco de estudo incide sobre a relação entre os textos verbal e visual (palavras e imagens), com ênfase no que historicamente se reconhece como ilustração. Não se torna objetivo deste estudo abarcar a recepção de tais obras, mas, inevitavelmente há, no percurso dessa pesquisa, algum tangeciamento acerca dessa questão, considerando-se que a concepção de uma obra literária abrange o leitor que se projeta na relação entre texto visual e escrito.

Sobre o termo "alfabetização visual", Kress e Leeuwen (1996) proporcionam uma discussão das semelhanças e diferenças entre a linguagem visual e verbal, como também das suas relações. Afirmam que, assim como a gramática verbal produz uma combinação de palavras para a construção de frases, também na gramática visual ocorre uma combinação em que a representação de lugares, pessoas ou coisas é organizada no que eles denominam de "afirmações visuais". Reforçam que, apesar de as estruturas visuais serem diferentes das estruturas linguísticas, as duas possuem um ponto em comum: admitem interpretações.

Alberto Manguel, na obra *Lendo Imagens* (2001), apesar de concentrar seus estudos na leitura de imagens em obras de arte, abrangendo um leque diverso de artistas e épocas,

suscita um importante questionamento sobre as especificidades dessa atitude de ler imagens em relação à palavra escrita, expondo que:

> Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados, um senso moral e ético, para vivermos. (2001, p. 32)

Apesar de esse autor apontar as diferenças entre a leitura da escrita e da leitura de imagens, ele admite a imagem como narrativa, pois "as imagens, assim como as histórias, nos informam" (idem, p.21). Também as imagens estariam impregnadas em nós de forma contínua, pois o próprio pensamento requer alguma imagem, como já sugeria Aristóteles. Na verdade, não vemos apenas com os olhos, o olhar abarca outros sentidos conjuntamente para gerar um significado, sendo necessárias outras percepções, que abarcam de uma imagem mental a símbolos, sinais e outras mensagens. As imagens podem ser, inclusive, "apenas presenças vazias que completamos com nosso desejo [...] Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos"(idem, p.21), já que vivemos em um constante trânsito entre traduzir imagens em palavras e palavras em imagens, numa tentativa de compreender nossa própria existência, complementa o autor.

Ampliando um pouco a questão da leitura para o campo da educação, Paulo Freire (1982) admite que "ler é apreender as significações do objeto". Tomando de empréstimo essa concepção estendida da leitura e transpondo-as para a leitura de um livro de literatura infantil, ler, para este estudo, abrange também a apreensão de vários aspectos formais dos livros de literatura, ou seja, o design gráfico, o formato, as cores, as texturas e linhas, os volumes, a diagramação, além, claro, da sua estrutura narrativa, que inclui os eventos da história (enredo), que são apresentados, comumente, para esse público, com textos escritos e ilustrações.

Apesar de não ser o foco desta pesquisa o ensino da literatura, vale mencionar a necessidade de professores e educadores buscarem alternativas diferentes na condução do olhar dos alunos para a complexidade da leitura de livros de literatura no âmbito escolar, tornando mais eficazes e adequadas a apreensão e a fruição de um texto literário verbal e/ou visual na escola. Tal enfoque constitui-se em importante experiência que possibilita uma formação nos âmbitos cultural, social, e principalmente artístico, já que favorece uma experimentação estética igualmente prevista para qualquer objeto artístico.

Essas e outras considerações, acrescidas de contribuições de autores, teóricos e estudiosos que vêm se dedicando a compreender a força da ilustração na literatura infantil, com destaque para Oliveira, R.(2008), Oliveira, I. (2005 e 2008) e Linden (2011) permeiam minha relação com o objeto deste estudo, por ter uma considerável identificação com o binômio literatura/arte. Tais estudos têm me estimulado a buscar reflexões sobre o tema e fornecido ancoragem teórica para aprofundar na questão dos significados do livro infantil ilustrado, considerando-o um objeto artístico.

Neste texto introdutório, torna-se importante recuperar brevemente a minha trajetória profissional, devido ao fato de ela ser responsável pela escolha do objeto, no percurso que é origem e também finalidade da pesquisa sobre o livro de literatura infantil e a sua condição multimodal, a partir de trabalho realizado por mim com crianças na Educação Básica.

Exercendo a função de professora de Arte nos anos iniciais do ensino fundamental, tenho pesquisado sobre a possibilidade de se adequarem algumas categorias de criação artística na disciplina de Artes Visuais, em trabalho com a literatura. Uma dessas propostas é o projeto intitulado "Vamos fazer um livro?", o qual objetiva a criação de um livro de história ficcional (assim como na literatura infantil), em atividade na qual as crianças são autores dos textos verbal e visual. De forma contínua e paralelamente às atividades desenvolvidas no contexto interno da sala de aula, os alunos são incentivados a refletir sobre a condição do objeto livro, (especificamente o livro de literatura infantil), com seus elementos constitutivos: texto visual e verbal, capa, título, formato, tipo de encadernação, diagramação, design gráfico, etc e suas funções comunicativas. Os alunos são levados a

pensar na estética, no conteúdo da composição e no porquê de sua existência, e a compreender, inclusive, a necessidade de conservação desse bem cultural, o livro.

Esse projeto, que será detalhado a seguir, e outras práticas pedagógicas que incluem Artes visuais e Literatura infantil realizadas em minha trajetória profissional, suscitaram o desejo de investigação sobre o processo criativo de alguns autores brasileiros de obras literárias infantis, os quais cumprem o duplo papel de escrever e ilustrar as suas obras.

No projeto específico de criação de um livro de história com as crianças, a tessitura do enredo se dá de forma coletiva, iniciada pelas "ilustrações", ou melhor, pelas imagens que são criadas pelos alunos, a partir de uma dobradura simples e aleatória de papel. Nessa primeira etapa, os alunos ainda não são informados sobre a função de tal elemento visual e tátil, justamente para não influenciar e direcionar o resultado dessa produção. As formas criadas pelos alunos com as dobraduras tornam-se, literalmente, "pretexto" para a formulação do texto verbal, que constitui a segunda etapa desse trabalho.

Para a criação desse texto, os alunos, dispostos em círculo, aproveitam as suas dobraduras para imaginar uma situação qualquer, a qual fará parte do enredo da história, dando sequência ou mesmo alterando em parte o que o colega criou anteriormente. Nenhuma consequência de um ato que precede a outro pode ser prevista, pois a fala de cada um dos alunos depende diretamente da fala anterior do seu colega, num jogo em que a lógica subsequente depende desse ato de criação que, primeiramente individual, funde-se com o ato de criação do outro, tornando-se coletivo. Todo esse processo é intermediado pela professora para adequar minimamente à situação criada as personagens, a ambientação em que se passa a história, os conflitos e uma possível solução para esses conflitos, que pode ser favorável ou não em relação às expectativas dos alunos.

Como isso se manifesta primeiramente de forma oral, aluno por aluno manifestando suas impressões sobre a dobradura, segue-se com o registro escrito realizado pela professora, concomitantemente à fala dos alunos. Paralelamente a esse procedimento, ressalta-se a importância da discussão com as crianças sobre a estrutura do tipo textual narrativa, enfocando seus elementos, alertando sobre como a história pode ser contada. A produção escrita dessa história abrange algumas características mais adequadas para a faixa etária de

6 a 8 anos, que se caracteriza por: texto linear com início, meio e fim, incluindo elementos fantasiosos, além de serem pequenos, construídos com frases curtas. Mais importante, porém, é a experimentação desse processo que provoca naturalmente vários aprendizados, desde a negociação de turnos de fala até a possibilidade de se flexibilizar e mudar o rumo da história, conforme as sugestões que vão surgindo com a participação do grupo de alunos. De acordo com Culler (1999), "as histórias também têm a função, como enfatizam os teóricos, de nos ensinar sobre o mundo, nos mostrando como ele funciona, nos possibilitando ver as coisas de outros pontos de vista". A possibilidade de aproximar pontos de vista na escrita coletiva cumpre a função apontada por Culler na produção coletiva de uma narrativa literária.

As crianças representam, nesse percurso, situações bem próximas daquelas que vivenciam em seu universo infantil, tanto no contexto real como no imaginário. Pela própria referência do que costumam ouvir em termos de histórias, surgem os contextos fantasiosos e inusitados, bem típicos das narrativas de histórias infantis mais clássicas, nas quais é bem comum a presença de algum argumento para "salvar" algum personagem ou mesmo resolver algum conflito que aparentemente parece insolúvel. É o que ocorre, por exemplo, na história criada pelos alunos intitulada *As aventuras de Murilo* (2005). O personagem Murilo, que fora amarrado por um lobo numa árvore, na floresta à noite, corria risco de vida, mas, felizmente, tinha uma faca no bolso (não se sabe como ela chegou lá) para cortar a corda que o prendia na árvore.

Essas produções textuais ficcionais possuem importância vital para o desenvolvimento cognitivo das crianças, porque dialogam e fazem conexões com o cotidiano dos escritores/leitores crianças, refletindo uma postura de entendimento sobre o mundo e de inserção na realidade, por meio da fantasia e do imaginário.

Importante destacar que, em termos da literatura infantil, geralmente é o adulto que escreve para a criança. Nesse nosso enfoque, sendo as próprias crianças as produtoras da sua história, constituída por imagens e texto verbal, tal evento torna-se mais significativo para elas, talvez devido ao fato de essa experiência estar bem próxima do seu mundo, principalmente porque elas vivenciam a interação com um texto a princípio oral e

coloquial, que se torna escrito posteriormente, com as devidas adequações, processo esse denominado retextualização.

Ressalta-se que a metodologia utilizada para a construção do texto verbal acaba por ser um "segredo" para todos, pois ele é construído de forma imprevisível, de acordo com as considerações de cada aluno no processo dessa construção coletiva, tomando como base uma imagem concreta, a dobradura de papel. O texto verbal para estar "pronto", necessita da atuação de todos nessa tessitura. É preciso experimentar, perceber para conhecer. É preciso acionar seus conhecimentos anteriores para produzir outros novos conhecimentos. Para isso, são necessárias flexibilidade, inventividade, organização racional e emocional. Assim, por exemplo, o personagem "Murilo", em suas aventuras, poderia ter ido para outro espaço que não fosse a lua ou mesmo ter voltado para casa tranquilo sem passar por maiores obstáculos. Por isso é que as produções artísticas são imbuídas de valores culturais, pois é produção humana que induz e traduz sensações, antes de conceitos.

Dessa forma, no que tange às produções visuais, ou seja, às ilustrações, nesse processo, pretende-se que os alunos explorem as possibilidades de experimentação com formas, cor e espaço, extrapolando um pouco o senso comum. Nesse caso, a dobradura, uma imagem com possibilidade plástica e discursiva, torna-se um elemento importante para que os alunos se desvinculem dos estereótipos de formas que já conhecem ou mesmo reproduzem nas suas representações visuais.

No livro *Marcelo e os Monstros* (2007), por exemplo, as figuras dos dois monstros da história foi exatamente o resultado das dobraduras feitas pelos alunos, o que gerou representações de monstros bem diferentes dos comumente conhecidos pelas crianças, fato que se constitui em um ponto positivo, pois os alunos alcançam outros olhares e percepções para a construção do texto visual, conseguindo avançar no sentido de admitir outras possibilidades na produção de imagens, diferentes daquelas já mais conhecidas pelas crianças. Como relata Parreiras (2009), "quando a ilustração é poética e artística, ela vai além do papel de cumprir com uma função decorativa: ela encanta, comove e leva o leitor a um universo simbólico, com sentimentos e sensações".

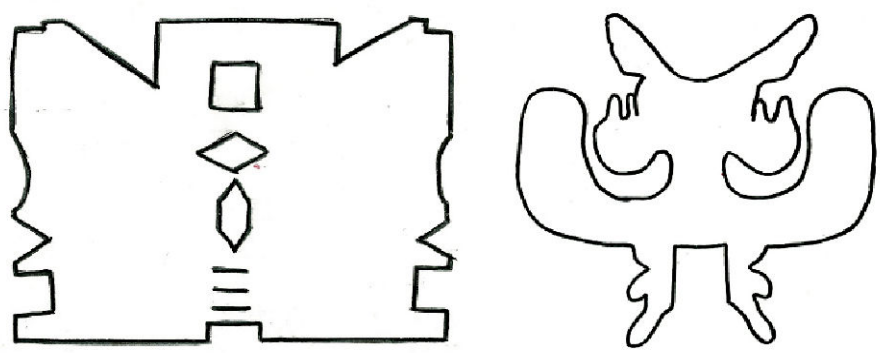


Figura 1 - Monstros criados a partir de dobraduras aleatórias (livro *Marcelo e os Monstros*)

Já no livro *Amigos Diurnos e Noturnos* (2009), no qual a ilustração foi construída a partir de formas de pedras, os alunos obtiveram um grau interessante de abstração, pois, para escolher qual pedra seria aquela mais adequada para cada situação ou personagem, teriam que "enxergar" além da forma: qual pedra poderia ser um touro, um elefante, uma tigresa, um urso, um porco ou um gato? Garantir que uma ilustração seja significativa, para além de figurativa, ainda não é um exercício fácil para a faixa etária desses alunos, em torno de 6 a 8 anos de idade, mas ao mesmo tempo, eles são imbuídos de um imaginário que permite total flexibilidade para a criação e inovação.



Figura 2 - Escolha de pedras que seriam as personagens do livro *Amigos Diurnos e Noturnos* (2009)

Também em algumas representações do livro *O Desejo de Pituco (2008*) sobressaem algumas de cunho mais abstrato, como, por exemplo, quando ocorre o naufrágio do

navio. O aluno Arthur (8 anos) representou esse evento com um emaranhado de linhas que "sugere" a destruição do navio, depois de um naufrágio, elaborando uma composição apenas com algumas linhas e formas, alcançando um resultado que foge a estereótipos.



Figura 3 - Ilustração do livro *O Desejo de Pituco*(2008)

Esses são exemplos de possíveis práticas pedagógicas em se tratando de produções artísticas na escola que podem extrapolar o chamado "senso comum" e que contribuem para a formação estética dos alunos. Além disso, elas cumprem também o objetivo de proporcionar ao aluno credibilidade e aceitação nas suas produções em sala.

A produção de um livro de história ficcional pelos alunos aproxima-se do gênero literatura infantil, justamente por comportar todas as características composicionais de um livro de história infantil: possuem uma narrativa ficcional com elementos do imaginário infantil, textos curtos e ilustrados, porém com início, meio e fim, poucas páginas. Participar desde a criação da história até a efetivação do objeto livro faz com que as crianças reflitam e estejam mais atentas para este bem cultural que se oferece a elas na escola, porque o livro infantil só será verdadeiramente literatura infantil se aprovado naturalmente pela criança, atendendo as necessidades dela, quais sejam: povoar a imaginação, estimular a curiosidade e divertir. Se possível educar e instruir, sem imposições.

Verifica-se que atividades como as brevemente relatadas propiciam um olhar mais apurado e criterioso na leitura de livros de literatura pelas crianças, aguçando o desfrute

do fantasioso e do imaginário, elementos indispensáveis ao universo infantil, porque os alunos apontam suas curiosidades e aprendizados diversos nessa experiência de vivência cultural e de formação literária autoral.

Ancorada na condição de uma possibilidade de conhecimento estético do livro de literatura infantil, ligada à trajetória profissional como professora de Arte, nesta pesquisa foi explorada, e investigada a relação dos textos verbal e visual dos livros de literatura infantil contemporâneos, especificamente aqueles em que os ilustradores também são os autores da narrativa verbal.

A autora Ninfa Parreiras (2009, p. 27), quando afirma que "os livros de literatura nos levam muito além da nossa vivência, nos levam ao campo da arte e da estética", realça a importância desse objeto que pode resistir ao tempo, assim como a arte, pois mobiliza aspectos inerentes à condição humana como a sensibilidade e a imaginação. Certamente isso cabe para as práticas que envolvem a literatura infantil, que é "matéria viva, passível de invenção e grande imaginação", como afirma o autor e ilustrador de livros infantis Ricardo de Azevedo (2010). O autor reflete sobre a condição da leitura literária, considerando a escola como um espaço mais racional e objetivo do que um espaço que trabalha a sensibilidade e o imaginário, o que compreenderia o campo da arte e da literatura, pois esses campos de conhecimento não possuem uma verdade absoluta, mas várias verdades que são válidas, amplitude constatada pela pesquisadora e autora Maria Antonieta Cunha (1989, p.50), a qual afirma que,

> Ora, na medida em que tivermos diante de nós uma obra de arte, realizada através de palavras, ela se caracterizará certamente pela abertura, pela possibilidade de vários níveis de leitura. [...]. Essa obra, marcada pela conotação e pela plurissignificação, não poderá ser pedagógica, no sentido de encaminhar o leitor para um único ponto, uma única interpretação da vida.

Ainda o autor Perrotti (1986, p.74) esclarece, em seus estudos sobre a função estética do livro literário infantil, que tal função se contrapõe àquela pedagógica ou "utilitária".

Segundo ele, as obras literárias apresentam um discurso estético [1], quando são compreendidas como objeto artístico, quando se assume o compromisso com a arte, o que faz do "valor estético, por si só, valor educativo". Já o discurso utilitário apresenta-se com a proposta de ensinamento, "articulado em função de uma eficácia junto ao leitor" (idem, p.11). Estar comprometido com a arte, no discurso estético, significa ruptura, inclusive ideológica, "e tudo isso da forma que só a Arte pode fazer: sem imposições de nenhuma espécie, sem verdades 'prontas', sem receitas, podendo ser útil no seu universo, mas não utilitária na sua constituição" (idem, p.153).

Apesar da antiga questão polêmica da "inutilidade" da arte, é notório que qualquer produto artístico como a literatura é constituído de significados, pois "as obras de arte são objetos não utilitários, que exprimem alguma coisa e aos quais é reconhecido um valor", de acordo com Jouve (2012, p.21). Reforçando essa ideia, esse mesmo autor ressalta que "nada impede alguém de servir-se de uma obra de arte para fins utilitários." (idem, p. 22), tema que suscita ampla discussão. A finalidade de mencionar essa discussão limita-se a mostrar a pertinência da escolha do objeto da pesquisa que busca compreender processos de criação artística - que articulam os processos de construção textual aos processos de construção de imagens -, no livro de literatura para crianças, sem, a priori, designar especificamente o que se considera arte.

Na produção literária para crianças, é importante considerar o contexto de criação de escritores e ilustradores, bem como suas intencionalidades estéticas na produção de um livro destinado a esse público. É necessário pensar que a apresentação de outras leituras pelos seus criadores, além do texto escrito, interfere na condição da presença do livro de forma integral, pois o livro infantil é um lugar no qual, inevitavelmente, não se lêem apenas as palavras. O objeto livro é obra executada, que mobiliza vários sentidos, para sua completa apreensão: tato, visão, olfato e, por que não "paladar"?, ainda que no sentido metafórico, pois é desejável que ele seja "degustado", tal qual um prato apetitoso, onde capa, formato, título e imagens ilustrativas devem propiciar um conjunto de formas convidativas para esse deguste, ou seja, a leitura, propriamente dita.

---

[1] Os termos "estético" e "utilitário" são designados pelo professor e autor Edmir Perroti em *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

Se for pretendido que leitores de literatura infantil exerçam uma leitura diferenciada, melhor que diferente, no sentido poético e estético, que elementos deveriam ser considerados nas obras? O que as tornaria relevantes como objeto artístico e estético? Ampliando essas questões, o que propõem os escritores, ilustradores, programadores visuais e editores como projeto gráfico-editorial voltado para o público infantil?

Ainda filtrando um pouco mais esse questionamento para uma aproximação do objeto desta tese, como se portam os ilustradores, criadores de imagens, quando se tornam também escritores? Qual a concepção estética que rege essa cadeia de pensamentos visual e verbal, a fim de se conseguir atingir um leitor criança? O que deve ser considerado nesse projeto global de composições com letras, imagens, cores e formas? Apesar de não ser regra e não se poder generalizar, a literatura infantil constitui-se do texto visual juntamente com o texto verbal. Mas, qual exatamente é o lugar das palavras e das imagens nas produções desses autores que cumprem a duas funções de escritor e de ilustrador? As imagens ampliam o texto escrito, complementando-o, dando-lhe ancoragem ou mesmo sobrepondo-se a ele, em alguns casos, ou teria o texto verbal um caráter complementar? O que significa ilustrar um texto literário infantil, quando o processo de produção da ilustração também ganha centralidade?

Constata-se, nas práticas pedagógicas descritas nesta tese, que a maioria das crianças são suscetíveis à fruição de um livro literário infantil. Quando elas se tornam criadoras dos textos verbal e visual, isso talvez se torne mais evidente, pois o contexto ficcional das histórias toma uma dimensão maior, tornando-o uma "verdade" bem consolidada e com maior credibilidade. Por isso, a tentativa de apontar tantos questionamentos sobre a condição de produção literária para crianças, principalmente quando um único autor assume as funções de escritor e ilustrador de suas obras. A seguir, serão apresentados os "companheiros" teóricos desta investigação, os capítulos da tese e os caminhos da sua elaboração.

2 - Os percursos da função literária infantil: entre o estético e o pedagógico

Neste segmento, realça-se que não é objetivo deste estudo discorrer sobre a questão polêmica da função do livro literário infantil na escola. É intenção aqui pontuar algumas considerações de autores brasileiros no decorrer do séc. XX que se debruçaram de forma mais enfática sobre essa questão, já que reforçam a necessidade de se considerar a importância da função estética no âmbito educacional.

Apesar de ser notória a presença avassaladora de imagens na sociedade contemporânea, a qual, de alguma maneira, se torna participante na formação dos sujeitos, em sua construção do conhecimento, percebe-se que nem sempre tal premissa foi considerada nos propósitos da educação escolar. No âmbito de uma discussão de dimensões maiores, surgem inúmeros questionamentos sobre a devida utilização dos livros literários infantis – na sua dupla constituição verbal e imagética – no âmbito educacional. De acordo com Abicalil (2008), a discursividade e plasticidade devem ser foco de atenção na escola, possibilitando abertura de diálogos de superação das normas tradicionais de polarização dos textos verbal e visual, fato pautado na condição de que a imagem possui uma qualidade discursiva e que pode ser dialógica com o texto verbal. Entre os discursos pedagógico e estético, há ampla discussão, sobretudo nos últimos trinta anos. Utilizar a literatura como recurso didático para a aprendizagem de algo, em que o texto literário se torna pretexto para o ensino de alguma coisa, é, no mínimo, reduzi-la a uma "escolarização inadequada", expressão usada pela pesquisadora e professora Magda Soares (2001, p. 47), quando distingue o que é adequado e inadequado na escolarização da literatura:

> [...] adequada seria aquela escolarização que conduzisse eficazmente às práticas de leitura literária que ocorrem no contexto social e ás atitudes e valores próprios do ideal de leitor que se quer formar; inadequada é aquela escolarização que deturpa, falsifica, distorce a literatura, afastando, e não aproximando, o aluno das práticas de leitura literária, desenvolvendo nele resistência ou aversão ao livro e ao ler.

Sem generalizar, o que se evidencia na escola, muito frequentemente, é o uso da literatura de forma inadequada, quando a literatura infantil se torna simplesmente saber escolar. Oliveira (2005) afirma que "por conta do contrato de literatura infantil, pode-se afirmar que não é função dela ensinar, e sim educar", reforçando a distinção necessária a ser feita em relação à "função" da literatura, o que até certo ponto é questionável. De acordo com Culler (1999), "as histórias também têm a função, como enfatizam os teóricos, de nos ensinar sobre o mundo, nos mostrando como ele funciona, nos possibilitando ver as coisas de outros pontos de vista".

Fernando Azevedo, na obra *Como aperfeiçoar a literatura infantil*, conclui que, apesar da expansão do livro literário, principalmente no âmbito educacional, com o enfoque de uma aprendizagem mais sistemática, "ainda as obras careciam de qualidade estética". O autor preocupava-se com uma interpretação sociológica do fato literário. Ainda na década de 1930, o importante educador brasileiro Lourenço Filho (1897-1970) já apresentava uma preocupação com uma política de difusão da literatura infantil, afirmando que a literatura para crianças tal qual a literatura para adultos deve ser arte, ou não será mais literatura, o que representa um grande avanço para a época. Seguido a esse autor, a poetisa, pintora e professora Cecília Meireles (1901-1964) também reforça o enfoque da estética nas produções literárias infantis, porém, não as desvinculado do teor pedagógico. Na mesma linha de Lourenço Filho, a autora não faz distinção estética entre a literatura para crianças ou adultos, afirmando que "tudo é uma literatura só". Nesse raciocínio, o belo pode ser aproveitado, no sentido que "a Arte sempre nos ensina, na sua aparente inutilidade" (PERROTTI, 1986:76).

Na década de 1940, a escritora e crítica literária Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) evidencia também a necessidade da dimensão estética no contexto da literatura infantil, mas já em contraponto com o discurso moralizante das obras literárias. Essa autora admite, assim como Perroti (1986, p. 74), que "o valor estético é, por si só, valor educativo, uma vez que o 'belo', à maneira grega, seria o intrinsecamente 'bom'", e as crianças são, sim, disponíveis e receptivas, o que não significa que são passivas.

Assim, retomando-se as posições desses autores quanto ao que se considera literatura para crianças, nota-se que todos eles chegaram a um ponto comum que é a compreensão da literatura para crianças como manifestação estética.

Percebe-se, no breve percurso histórico aqui traçado, que as publicações de alguns escritores como Monteiro Lobato operaram alguma mudança de olhar para este gênero, porém ainda sem muita autonomia, pois "a fantasia e a criatividade foram indiretamente disciplinadas, favorecendo o Estado, que, assim, controlava de alguma maneira a produção de livros destinados à infância" (ZILBERMAN, 1993, p.62).

Nesse percurso, até os anos 1970, vivenciamos no Brasil o uso da literatura infantil como recurso de ensino, apesar do permanente confronto com o poético e o imaginário. A obra *O caneco de prata* (1971), por exemplo, tornou-se, como outras publicadas na década, um divisor de águas nesse gênero literário, com uma tendência renovadora, adotando um discurso estético, sem a pretensão de ensinamento.

A partir da década de 1980, percebe-se um destaque para a produção de poemas infantis, muito sob influência ainda do movimento Modernista, recuperando e valorizando, inclusive, as ditas culturas minoritárias, como o cordel.

Na atualidade, o cenário da literatura infantil intensifica o uso da metalinguagem, da intertextualidade, de metáforas, imprimindo marcas próprias de uma hibridização, dos contextos que se entrelaçam em formatos exóticos e totalmente possíveis. A premissa não é negar o instrumental da obra, sem reduzi-la ao utilitário apenas, pois a criança tem direito também a uma literatura "desinteressada", prazerosa, agradável. Ainda as manifestações estéticas nas obras literárias surgem concomitantes à mercantilização da cultura, quando surge a seguinte questão: as obras ditas literárias nesse contexto propõem-se a estar em consonância com as condições da criança ou da sociedade? Ora, se pensarmos que criança também tem sua experiência de vida e seus anseios, tais aspectos não podem ser deixados de ser considerados no processo de produção literária destinada a esse público.

Mas o que querem as crianças, possíveis leitores dessa produção destinada a elas? De acordo com ZILBERMAN (1993, p. 340),

> [...] o que dos escritores querem as crianças é a sensibilidade e fantasia, a graça feita de simplicidade, a linguagem maleável e viva, imaginosa e pitoresca, em que a narrativa se desenrola com certo abandono do pensamento, com essa discrição que, nem por tornar fugitivo o reflexo das idéias, lhes torna menos eficaz a penetração do espírito das crianças.

Com o propósito de considerar esses elementos e outros, como o jogo e a ludicidade em um livro literário infantil, o autor e ilustrador de livros infantis Leo Cunha (2003) apresenta em um artigo a importância também da produção de obras literárias denominadas como "livros-álbum", os quais se apresentam em forma de módulos que permitem o jogo e a "possibilidade de leituras não lineares", geralmente apresentadas com pouco texto e muitas imagens, publicadas desde a década de 1980, mas com maior frequência nos anos de 1990.

Esse autor relaciona essa possibilidade de narrativa com a descrita pelo teórico e crítico da literatura Roland Barthes, denominada de lexias, em que "em determinado texto, os fragmentos, os blocos curtos de significação que se inter-relacionam com os outros fragmentos do texto" favorecem uma leitura menos linear e unitária. Exemplos disso encontramos em *Manual de boas maneiras das fadas*, *Se as coisas fossem mães* e *Os bichos que tive*, de Sylvia Orthof, bem como em *A outra enciclopédia canina*, de Ricardo Azevedo, por exemplo. Tais narrativas são características de um contexto mais contemporâneo, no qual ocorre o realismo cotidiano, com o lúdico e o mágico, o folclórico, apresentado pelo "maravilhoso" e ainda somente a narrativa de imagens, denominada pela autora Nelly Novaes Coelho(1993) como "linha de jogos linguísticos" ou "linha do enigma". De acordo ainda com essa pesquisadora, a literatura dita contemporânea objetiva "estimular a consciência crítica do leitor, levá-lo a desenvolver sua criatividade latente, dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia" (idem,1993, p.134).

Observa-se, principalmente na década de 1990, uma ênfase na competitividade no que diz respeito aos lançamentos editoriais, que se opõem não necessariamente por divergências, mas por avanços denominados de vanguardas, que ultrapassam, inclusive, as editoras já consagradas e até ditas "tradicionais". A evolução percebida na apresentação de novos projetos nessa linha editorial determina uma atuação de nível cultural e, principalmente, mercadológica, a qual, indubitavelmente, estabelece parâmetros de competitividade. Os

títulos de literatura são também os que dentro de uma gama enorme de gêneros define melhor a relação autor/livro, podendo-se afirmar que e eles são mais "proprietários" de suas produções.

As feiras de livros, tanto nacionais quanto internacionais, representam um campo fértil para divulgação desse bem cultural, onde autores, leitores, livreiros, editores, bibliotecários, críticos e outras instâncias ligadas direta ou indiretamente ao livro se encontram e talvez consigam intermediar seus propósitos.

Assim, é notável que vários fatores interferem no avanço ou não desse gênero literário tão discutido desde a sua denominação, "literatura infantil", levando-nos a indagar constantemente: é somente para crianças? Precisa ensinar algo?

3 - Os companheiros desta pesquisa: contribuições teóricas

A tentativa de se estabelecer um parâmetro para as duas dimensões de escrever e ilustrar por um mesmo autor no âmbito da literatura infantil leva a inúmeras discussões. Pode-se, por exemplo, analisar separadamente textos verbais e visuais com o objetivo de apreender como atuam nos leitores as diferentes linguagens. Essa separação, no caso específico da literatura infantil, não é bem situada, pois esses dois tipos de textos, em sua maioria, estabelecem uma relação tão estreita, que faz dela uma experiência única, marcada pela interdependência, na qual a ilustração ocupa papel de igual importância para a produção de sentido da narrativa.

No caso de um único autor para o texto verbal e visual, talvez pudéssemos sinalizar que essa relação se firme de maneira mais intrínseca, e essa é uma das hipóteses deste trabalho. Estudos como o do autor e ilustrador Rui de Oliveira oferecem rico material para o reconhecimento do papel do ilustrador e para a análise das imagens e suas potencialidades. De acordo com Oliveira (2008, p.143), a figura do ilustrador é colocada numa condição limítrofe entre o real, o realismo e o imaginário. "É nesses espaços entre o

real e o imaginário, criado pelo engenho do ilustrador, que o leitor imerge seu olhar imaginoso, o que chamaríamos de "silêncio das imagens". Alguns estudos tomados como referência nesse trabalho têm apontado a relevância de se aprofundar em aspectos relativos a esse papel de ilustrar que, por muito tempo, ocupou um lugar secundário em pesquisas sobre o livro de literatura para crianças.

O livro ilustrado, de certa forma, assume uma posição potencializadora, podendo engendrar várias histórias segundo uma narrativa que se apreende pelos textos verbal e visual. Por se caracterizar por uma visualidade própria, provoca a educação do olhar, pois a ilustração, como afirma o autor Luiz Camargo (1995), pode representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar, atribuindo ao texto várias funções além da narrativa, como a simbólica, lúdica, estética e metalinguística. Tantas funções podem alterar ou enfatizar o sentido do texto verbal? O autor Rui de Oliveira (2008,p.31) afirma que, "no caso da ilustração, ela pode assumir um caráter de transcendência do texto, o que não significa transgressão", ressaltando, ainda que "só haverá interesse na ilustração, se ela nos possibilitar a criação de um novo texto visual" (idem, p 33). Assim, não há como desconsiderar que o ilustrador tem papel fundamental e participa da autoria da obra que ilustra.

E quando temos um único autor para os textos visual e verbal, como se processa a criação das palavras e imagens na construção da história? Quando se ilustra um livro, geralmente, o texto verbal é ponto de partida para a ilustração, ele já está pronto, surgiu primeiro. Será que, para quem escreve e ilustra, o texto verbal vem primeiro? Essas e outras questões encontram-se nessa investigação sobre ilustradores/escritores, uma "categoria" autoral que vem se consolidando na produção literária para crianças nos últimos trinta anos. Vale dizer que ela sempre existiu; no entanto, o seu reconhecimento que coloca em equilíbrio a valorização do duplo papel de ilustrar e escrever tem se manifestado com maior destaque na atualidade.

O crítico e estudioso da literatura infantil Peter Hunt (2010) define a literatura infantil como aquela em que dialogam as imagens e o texto verbal. Afirma, ainda, que a grande diferença entre a literatura infantil e a escrita para os adultos é que, "de algum modo, esta contém alguma ideia sobre a criança ou sobre a infância. Os autores que escrevem

literatura infantil estão pensando em alguma ideia sobre a criança", seja ela conhecida ou não. Apesar disso, "há sempre um adulto escondido num livro infantil" e a complexidade o constitui. Além dessas reflexões sobre a definição do que seja a literatura infantil, o autor também contribui em seus estudos sobre a condição das imagens e das palavras nas obras literárias infantis. Jane Doonan (apud Hunt, 2010, p.249-250) contribui também com suas considerações sobre esta temática, afirmando que:

> Quer a ilustração corresponda ao texto ou desvie dele, o leitor expectador será capaz de produzir mais sentidos, se não presumir que as ilustrações meramente reforçam o tema das palavras e permite que as imagens falem por si próprias. Perdemos muito em qualquer obra de arte, se apenas procuramos por aquilo que esperamos encontrar, em lugar de nos abrirmos para o que ela tem a oferecer.

Considerando-se as concepções daquilo que seja uma obra literária infantil contemporaneamente, apresento a proposta desta pesquisa que tem como perguntas: como se dá o processo de produção de obras literárias infantis por ilustradores/escritores contemporâneos? Esses autores iniciaram as atividades escrevendo ou ilustrando livros para crianças? Como ilustradores de literatura infantil se tornam também escritores? Qual a relação dos discursos verbal e visual no contexto de obras selecionadas desses autores? Há uma preocupação, por parte desses ilustradores/escritores, que essa produção literária seja considerada um objeto artístico?

A possibilidade de se problematizar a concepção do livro de literatura infantil por ilustradores que também são escritores de suas obras está articulada principalmente com a condição de a literatura propiciar uma experiência estética, quando o objeto livro é concebido na sua materialidade. De acordo com o autor Rui de Oliveira, (2008, p.59),

> A narração de um livro para crianças e jovens não é contada unicamente pelo texto e pelas ilustrações. A história de um livro é também narrada pelas vinhetas, pelos espaços em branco, pelas iluminuras e capitulares, pelas tipografias escolhidas, enfim, são muitos os estímulos visuais que concorrem para a narração. Sobretudo a pontuação, o tempo que vai de um elemento para outro, de um conceito para outro.

Assim, o leitor, em contato com tantos elementos, certamente vivencia uma experiência única e pessoal, na leitura de livros de literatura. A literatura amplia e enriquece a visão de mundo, permitindo vários níveis de conhecimento: subjetivo, cognitivo, lúdico, artístico e também atua como elemento cultural, considerando que o livro projeta ações no tempo e no espaço, refletindo as vivências de quem produz e de quem lê.

Observam-se hoje muitos estudos sobre a literatura infantil, que tornam o campo muito amplo, abordando esse objeto com enfoques diferenciados. Muitos desses estudos têm se dedicado à condição multimodal que caracteriza a literatura infantil. A autora Ieda de Oliveira, por exemplo, embora trate separadamente da ilustração e do texto verbal, traz para os interessados em compreender o livro infantil e suas especificidades contribuições importantes, quando remete à qualidade dos textos verbal e visual, em suas obras intituladas *O que é qualidade em literatura infantil?* Com a palavra o escritor (2005) e *O que é qualidade em literatura infantil? Com a palavra o ilustrador* (2008). Tais obras reúnem artigos significativos de escritores e ilustradores que explanam suas visões sobre escrever e também ilustrar obras literárias infantis.

Já o artista Rui de Oliveira, também autor e ilustrador de obras infantis, em seu livro *Pelos jardins Boboli – reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens* (2008), concentra sua discussão na ilustração de livros literários infantis e juvenis, trazendo aspectos constitutivos e conceituais da imagem, tratando a literatura infantil como uma forma de conhecimento.

Luís Camargo, ainda em meados da década de 1990, dedica-se à reflexão sobre a ilustração, principalmente sobre a história do livro da imagem, na obra ilustração do livro infantil (1995), apresentando um trabalho pioneiro sobre a temática. No importante trabalho, elenca uma lista de principais publicações do gênero, além de classificar funções da ilustração em algumas obras infantis.

Outros referenciais relevantes para a compreensão do livro para crianças buscam analisar elementos constitutivos dessa produção. É o que faz Alan Powers em *Era uma vez uma capa* (2008), quando inova propondo uma discussão de certa forma pouco lembrada na constituição do livro literário infantil: a capa. Esse autor afirma que "é espantoso que a

importância cultural das capas ainda seja negligenciada pelos bibliógrafos [...]. O descaso pelas capas de livro resulta de uma disputa entre a palavra e a imagem nos processos de edição e de leitura“ (2008,p.6). Assim, esse autor traz importante contribuição sobre a história específica das capas de livros, dos chapbooks aos livros-presentes, com recorte do período que abrange as décadas de 1920 a 1990.

Inegavelmente, nos últimos anos, a ilustração passa a ganhar destaque como eixo de produção de sentido nas narrativas literárias que conta com recursos próprios na relação com o texto verbal. Sophie van der Linden em *Para ler o livro ilustrado* (2011), com tradução de Dorothée Bruchard, aparece nesse cenário como importante referência, trazendo à tona em um dos capítulos justamente a indagação "O que é o livro ilustrado?", além de discorrer sobre os aspectos formais de textos e imagens.

Seguindo essa mesma linha de estudos mais detalhados que enfatizam os aspectos visuais, a obra *Livro ilustrado: palavras e imagens* (2011), das autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott, lança outra pergunta importante que intitula um capítulo: "De quem é o livro?" A discussão nessa obra inclui a temática de constituição de textos e imagens, com considerações sobre a ambientação das cenas representadas, a caracterização dos personagens, tempo e movimento, além da perspectiva narrativa.

Outro título mais atual que contribui muito para esta pesquisa é *Traço e Prosa* (2012), que oferece entrevistas de ilustradores brasileiros como Graça Lima, Marilda Castanha, Roger Mello, Nelson Cruz, Ângela Lago, dentre outros, que também exercem o papel ilustradores/escritores, embora esse não seja o foco da publicação. A obra "busca entender a arte da ilustração e o livro ilustrado a partir de conversas em ateliês de renomados ilustradores, na companhia de suas obras", como dizem os autores Oldilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu.

Ideal seria elencar aqui todos os autores, a quem como forma de homenagem chamo de "companheiros" desta caminhada no subtítulo deste tópico, com destaque para alguns teóricos relevantes que há mais tempo vêm elucidando questões mais amplas sobre a literatura infantil. Dentre eles, Peter Hunt, Leonardo Arroyo, Regina Zilbermann, Vera Teixeira Aguiar, Nelly Novaes Coelho, Fanny Abramovich, Ligia Cademartori, Marisa

Lajolo, seguido de outros, que certamente trazem contribuições importantes para este trabalho, pelo aporte teórico.

No conjunto da produção acadêmica nos últimos anos, verificam-se algumas produções com temáticas sobre ilustração, design gráfico e relação entre texto visual e verbal. A dissertação de mestrado *Literatura Infantil: uma abordagem das qualidades sensíveis e inteligíveis da leitura imagética na escola*, de Neiva Senaide Panozzo, UFRS/2001), tem como foco livros literários infantis apenas com imagens, discutindo a leitura desses textos imagéticos numa perspectiva educacional e principalmente da semiótica visual greimasiana. Outra dissertação, intitulada *Texto e imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*, de Bárbara Jane Necyk (PUC/RJ, 2007), levanta a importante questão sobre a "função da ilustração no livro infantil contemporâneo e como este se relaciona com o texto". A autora aponta alguns possíveis parâmetros para análise das narrativas verbais e visuais nas produções literárias infantis.

Já a dissertação *O design da ilustração no livro ilustrado brasileiro contemporâneo*, de Jorge Paiva (USP/SP, 2012), concentra os estudos na relação entre design e ilustração no livro ilustrado contemporâneo, considerando a interação dos enunciados verbais e visuais. O autor objetiva, nessa pesquisa, "compreender como o design está presente na composição da imagem ilustrativa e como se desenvolvem, no livro ilustrado", alguns recursos como enquadramento, ritmo, imaginário, e a relação entre texto e imagem.

O autor e ilustrador Luiz Camargo apresenta, em sua tese de Doutorado, *Encurtando o caminho entre texto e ilustração: homenagem a Angela Lago* (UNICAMP/2006), estudo sobre a condição de mescla das narrativas visual e verbal no livro literário infantil e, em função disso, elenca as seguintes categorias na abordagem dessa mistura: o suporte do texto; a enunciação gráfica do texto; a visualidade (imagens mentais do leitor), a ilustração e a imagem, além do diálogo entre texto e ilustração. O autor utiliza tais categorias no estudo do livro "O prato azul-pombinho", de Cora Coralina, com desenhos de Angela Lago.

Esta pesquisa dá continuidade a essa série investigativa sobre o livro de literatura para crianças, pesquisando, principalmente, a condição do duplo papel exercido de escritor e

ilustrador por um mesmo autor, que passou a ganhar mais visibilidade e reconhecimento nas últimas décadas do século passado. Os objetivos específicos desenvolvidos trouxeram à tona alguns ilustradores e ilustradores/escritores proeminentes desde o período inaugural da literatura infantil. Seguindo este aporte, num contexto brasileiro, foi necessário demarcar alguns períodos históricos significativos para a produção do livro para crianças no Brasil, no que se refere principalmente à ilustração. Isto, para, posteriormente, verificar a presença de ilustradores/escritores representativos da produção editorial de livros de literatura infantil, identificando suas propostas estéticas e analisando algumas de suas obras literárias selecionadas com a finalidade de compreender o processo de criação por esses sujeitos que ilustram e escrevem.

4 - Estrutura do trabalho e percursos metodológicos

Este estudo foi dividido em três partes. Esta introdução justifica a escolha do objeto de estudo, apresenta a metodologia proposta para a efetivação dos objetivos traçados e aponta o aporte teórico que sustenta a pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta o movimento de consolidação do gênero literatura infantil, com o objetivo de mapear referências que posteriormente viriam influenciar a produção literária no Brasil, com foco referencial na ilustração.

O segundo capítulo elenca dados sobre os antecedentes do livro ilustrado no Brasil, destacando alguns autores e obras significativos neste percurso de constituição de uma literatura infantil brasileira, também com foco referencial na ilustração. Também evidencia, a partir da retomada da série histórica, alguns ilustradores/escritores [2] representativos de uma produção contemporânea da literatura infantil, os quais abriram

[2] Importante ressaltar que se optou por empregar nesta pesquisa o termo "ilustrador/escritor" para um único autor que assume as funções de escrever e ilustrar uma obra literária. Apesar de não se pretender neste estudo evidenciar uma hierarquia de um ou outro papel, conferindoigual importância para essas autorias, destaca-se que todos os autores selecionados para este estudo iniciaram suas carreiras primeiramente como ilustradores, fato este que contribuiu para a decisão de colocar a palavra ilustrador antes da palavra escritor para mostrar a relação que pressupõe o duplo papel autoral.

espaço para essa condição de escrever e ilustrar, consolidando uma dupla função de autoria no mercado editorial de livros infantis.

O terceiro capítulo analisa entrevistas realizadas com os ilustradores/escritores Marilda Castanha, Cláudio Martins, Marcelo Xavier e André Neves, e propõe o estabelecimento de algumas categorias para a compreensão dos textos verbal e visual, a partir de evidências mostradas nos processos criativos e em algumas obras selecionadas desses autores.

Sabe-se que adentrar no campo da pesquisa acadêmica exige escolhas e as estratégias de investigação nem sempre se mostram muito claras a princípio, pois as possibilidades de trabalho são inúmeras. O percurso de pesquisa escolhido inevitavelmente nos abre novos caminhos que não correspondem ao nosso desejo inicial. E esse talvez seja o traço mais fascinante de uma pesquisa. As indagações no processo de investigação se avolumam, abrindo uma nova estrada sinuosa que vai aos poucos se distanciando daquela que se vislumbrava na elaboração inicial do projeto. Fazer recortes torna-se uma habilidade importante que deve ser desenvolvida pelo pesquisador no trabalho de costuras textuais.

Os recortes dos estudos exigem uma objetividade que transita entre os princípios da academia e a subjetividade do pesquisador(a), principalmente numa pesquisa de caráter qualitativo. O impessoal, por vezes, se personifica, nas entrelinhas. Isso ocorre principalmente quando o que nos move para realizar o estudo é justamente uma vivência ou a própria experiência profissional, a qual faz suscitar indagações em busca de um suposto conhecimento, às vezes não tão desconhecido.

No caso deste estudo, foi justamente uma experiência pedagógica com alunos do ensino fundamental que fomentou vários questionamentos sobre a condição de produção de livros para crianças na contemporaneidade e também sobre a possibilidade de a literatura infantil poder andar de mãos dadas com a disciplina Arte na escola, já que um texto literário, assim como um objeto artístico podem ser produzidos e apreciados de forma subjetiva e estética.

Dessa forma, esta pesquisa de caráter qualitativo, prioriza compreender características e comportamentos da situação e dos objetos investigados por meio de análise de livros de

literatura e de entrevistas com ilustradores/escritores. De acordo com Goldenberg (2004, p.53),

> Os dados qualitativos consistem em descrições detalhadas das situações com o objetivo de compreender os indivíduos em seus próprios termos. Estes dados não são padronizáveis como os dados quantitativos, obrigando o pesquisador a ter flexibilidade e criatividade no momento de coletá-los e analisá-los.

Assim, não existe regras definidas a priori, pois depende da "sensibilidade, intuição e experiência do pesquisador" (idem, p.53). O cuidado que se deve ter, neste caso, segundo esta autora, é que a possibilidade de um envolvimento mais próximo do pesquisador não interfira nos resultados, em função da sua personalidade ou crença em determinados valores. Os autores Fraser e Gondim (2004, p. 8) complementam sobre a premissa deste tipo de pesquisa, afirmando que:

> [...] na abordagem qualitativa, o que se pretende, além de conhecer as opiniões das pessoas sobre determinado tema, é entender as motivações, os significados e os valores que sustentam as opiniões e as visões de mundo. Em outras palavras é dar voz ao outro e compreender de que perspectiva ele fala.

As entrevistas semiestruturadas, realizadas com alguns ilustradores/escritores selecionados a partir de alguns critérios, servirão para triangular aspectos relacionados a obras analisadas sob o prisma do papel de ilustrar o livro para crianças. Tal tipo de entrevista assim se denomina porque "o caráter flexível deste tipo de abordagem permite aos sujeitos responderem de acordo com sua perspectiva pessoal, em vez de terem de se moldar a questões previamente elaboradas" (Bogdan e Biklen, 1994, p.17). Dessa forma, expressam-se mais livremente, de acordo com suas considerações sobre algum tema ou assunto. Outra característica evidente nesse tipo de coleta é uma natural interação entre sujeito pesquisado e pesquisador. Para aquele, deve-se adotar ainda uma atitude total respeito como afirma Ludke e Andre (1986,p.35),

> [...] ao lado do respeito pela cultura e pelos valores do entrevistado, o entrevistador tem que desenvolver uma grande capacidade de ouvir atentamente e estimular o fluxo natural de informações por parte do

> entrevistado. Esta estimulação não deve, entretanto forçar o rumo das respostas para determinada direção. Deve apenas garantir um clima de confiança, para que o informante se sinta à vontade para se expressar livremente.

Ainda Goldenberg (2004, p.56) pauta que mesmo sendo um tipo de entrevista mais flexível em relação às questões, ainda assim, é fundamental um planejamento das questões e principalmente um equilíbrio, "para não ir além do que pode perguntar, mas também não ficar aquém do possível".

As questões para a entrevista dos ilustradores/escritores contemplaram quatro eixos e, a partir deles, se orientaram para os seguintes temas:

1- Questões referentes à formação dos ilustradores/escritores (dados bibliográficos voltados para a formação profissional dos sujeitos).

2- Questões relacionadas à produção, aos livros publicados, às fases do trabalho de ilustração e escrita, etc.

3- Questões relacionadas ao processo de criação dos ilustradores/escritores.

3.1- o processo de criação das ilustrações.

3.2- O processo de criação do texto verbal.

3.3 O processo de articulação ente texto verbal e visual.

4- Questões relacionadas ao processo de produção editorial.

4.1- A programação visual /diagramação.

4-2- O projeto gráfico.

As entrevistas com alguns ilustradores/escritores objetivaram aprofundar aspectos relacionados aos processos de criação de sua produção literária em geral. Os critérios utilizados para a seleção de algumas obras literárias infantis de ilustradores/escritores:

composição do texto escrito e do texto imagético, com enfoque na lustração, temática da narrativa e sua adequação ao universo infantil, presença de elementos lúdicos no conjunto da obra, recursos da linguagem verbal e visual, bem como os efeitos gerados pelas relações entre as linguagens.

Para a efetivação desses procedimentos metodológicos, foi realizado, inicialmente, um levantamento dos autores que hoje no Brasil assumem o duplo papel de escrever e ilustrar livros de literatura infantil. Em seguida, foi listado um universo de nove possíveis autores participantes da pesquisa. O critério para essa escolha considerou a condição desses profissionais já apresentarem uma carreira consolidada, como escritores e como ilustradores, e apresentarem também algum reconhecimento nessa condição, com premiações relevantes na área. Feito o levantamento, ainda foi realizada uma nova filtragem, para a seleção de quatro ilustradores/escritores. Foram selecionados Marilda Castanha, Cláudio Martins, Marcelo Xavier e André Neves.

Isto se fez necessário, visto que o grupo anterior (nove) era um número alto para o estudo proposto, além também de alguns deles, após serem convidados para participarem da pesquisa, não terem retornado com alguma resposta à pesquisadora. Após seleção de um universo menor de participantes da pesquisa, foi feito contato individualmente com todos eles via email ou telefone. Todos os ilustradores/escritores se pronunciaram de forma positiva e retornaram o contato, bem receptíveis, aceitando fazer parte dessa pesquisa. Ficou definido que, devido à importância desses artistas no percurso da história da ilustração, eles estariam fazendo parte do estudo com a declaração dos respectivos nomes legítimos, sendo sua trajetória incluída no desenvolvimento da pesquisa bibliográfica.

Por amostragem, posteriormente, foi feita análise de uma obra literária infantil de cada autor selecionado, com a finalidade de verificar aspectos relacionados aos processos criativos desses autores, quando escrevem e ilustram, cruzando elementos identificadores do estilo dos ilustradores/escritores com os dados da entrevista. Nessa etapa da pesquisa, foi feita análise das narrativas verbais e visuais, além do projeto gráfico que inclui capa, composição das imagens e texto verbal, diagramação, etc.

Antes, porém, de focalizar ilustradores/escritores da atualidade, para se evitar anacronismos ou análises que não consideram o papel de ilustrar dentro de uma série histórica de longa duração, mostrou-se necessário um breve rastreamento de ilustrações em livros de literatura para crianças com o foco no lugar ocupado por elas em livros selecionados da tradição ocidental e da produção brasileira.



Capítulo I

E a ilustração se fez história...

1.1 - Era uma vez alguém que contava histórias

> O pecado original da literatura infantil: ter nascido comprometida com a educação, em detrimento da arte.
>
> (Vera Teixeira de Aguiar, 2001)

O percurso histórico da literatura infantil não tem seu início definido com precisão. Não é exatamente marcado no tempo, mas é sabido que aquela que nos influenciou encontra seus primeiros registros na França, no século XVII, e que é consolidada como gênero somente no século XVIII. Eventos sociais como a ascensão da burguesia e a institucionalização da escola, somados à distinção e maior valorização da condição da criança propiciaram maiores investimentos nesse gênero, fortalecido pelo vínculo com a prática pedagógica.

De acordo com Ariès (1981), "a escola substituiu a aprendizagem como meio de educação. Isso quer dizer que a criança deixou de ser misturada aos adultos e de aprender a vida diretamente, através do contato com eles", saindo assim do anonimato e ganhando maior importância na família e na instância social.

A escola, com caráter facultativo até o século XVIII, passa a ser compulsória, pois deveria preparar a criança para se tornar o cidadão esperado pela sociedade burguesa, consolidando a ideologia e os anseios políticos desses tempos. Tal norma foi expandida, inclusive, até as camadas mais desfavorecidas da sociedade, incluindo a obrigatoriedade para todos (LAJOLO e ZILBERMAN,1984). Desde essa época, a literatura infantil se estabelece com ênfase no âmbito escolar, e o livro considerado infantil se confunde com as "cartilhas didáticas", incluindo histórias com temáticas moralizantes, além de outros temas, como o da valorização dos acontecimentos pátrios e da natureza. Esse "discurso utilitário", segundo Edmir Perroti (1986, p.117), caracteriza-se por "oferecer a crianças e jovens atitudes morais e padrões de conduta a serem seguidos, ordenando os elementos narrativos em função de tal finalidade exterior".

Apesar de o livro de literatura infantil ter a sua história comprometida mais com a pedagogia do que com a arte literária, ainda no século XVIII, é possível perceber que, gradativamente, esse suporte de texto começa a ser mais valorizado, ainda que mantida, na maioria das publicações, a característica dominante dos conteúdos moralizantes. O livro, como bem cultural, é incentivado, nessa época, como o brinquedo, dado o novo papel da criança na sociedade burguesa (LAJOLO e ZILBERMAN,1984), o que faz com que esse investimento seja procedente, uma vez que as histórias infantis anteriormente eram comumente "ouvidas": o adulto lia para a criança, numa época em que era comum o hábito da contação de histórias,

> Tão remoto quanto a origem da humanidade, o hábito de ouvir e contar histórias não é apenas hábito que os homens foram desenvolvendo ao longo de sua existência. A mulher sempre teve um papel de destaque nas narrativas infantis, seja como personagem, como fada ou como bruxa, ou simplesmente, como mãe, avó, madrasta, tia ou ama, que embalava as narrativas populares transmitidas de gerações em gerações para as crianças, enquanto fiavam e teciam as lãs." (LIMA, 2012, p 36)

Dava-se certo realce para o gênero contos de fadas, que exercia a função de entretenimento e de ensinamento, tanto para crianças como para adultos. Esse cenário e a importância desses eventos são bem descritos por um memorialista, de acordo com Ariés, na obra *A História Social da Criança e da Família*:

> Em algumas cidades da província, a pequena burguesia algumas vezes ainda conservava esse passatempo. Um memorialista conta-nos que em Troyes, no fim do século XVIII, os homens se reuniam durante o inverno nos cabarés e durante o verão "nos jardins, onde, após tirar a peruca, colocavam seus gorros" [...]. O memorialista lembra-se de um desses contadores de histórias, um velho açougueiro. " Dois dias que passei com ele (quando era criança) correram entre histórias e contos cujo encanto, cujo efeito e cuja ingenuidade mal poderiam ser - não digo expressos- mas sentidos pela raça atual" (a geração atual) (1991:122).

A obra intitulada *A leitura de Contos em família* (1862), uma gravura [3] do ilustrador francês Gustave Doré (1832-1883), retrata bem um ambiente de narração das histórias, lidas e contadas por um adulto para um grupo de crianças.



Figura 4 – *A leitura das histórias em família* (1862) - Gustave Doré

Essa ilustração evidencia uma representação da leitura do período considerado o marco de fundação de uma literatura infantil. Observa-se que, geralmente, era uma pessoa mais velha que assumia a função de ler e contar as histórias, representadas pelas avós, amas secas ou algum outro adulto. Nessa obra, especificamente, verifica-se que a leitora de histórias assume uma atitude de acolhimento que a aproxima das crianças ouvintes, já que

[3] A gravura é um procedimento artístico e artesanal de impressão de cópias a partir de uma matriz. A tiragem de cópias é ilimitada, mas a qualidade da gravação permite maior ou menor número de cópias desejadas. A matriz pode ser de vários materiais como madeira (xilogravura), pedra (litografia), tela (serigrafia), metal e outros. Existem diversas técnicas de gravação, que variam de acordo com a natureza de cada material.

sua condição de estar sentada em uma cadeira a deixa numa posição favorável para que todos se coloquem em volta dela. A outra figura feminina adulta, que se mantém de pé, ocupa uma posição privilegiada na composição visual, apesar de não se situar em primeiro plano. Ocupando exatamente o centro desse conjunto de pessoas e brinquedos, encontra-se o livro, aberto e bem acomodado no colo da leitora bem visível, sem nenhuma interferência de alguma imagem que possa encobri-lo, apesar de tantos elementos participarem da composição, incluindo as sete crianças ouvintes da cena, quase todas ao seu redor. Essa centralidade certamente o torna protagonista nesse cenário. É possível, inclusive, verificar que, em uma das páginas abertas, há uma ilustração em meio ao texto.

A figura feminina que está de pé parece mais acolher algumas das crianças ali representadas do que estar na condição de ouvinte também. Nem mesmo podemos ver sua face completamente, pois ela não assume exatamente uma posição de ouvinte da história narrada, mas parece mais cumprir o papel de criar condições favoráveis para a leitura de história representada na composição. O ambiente por si só parece acolhedor, propício para esse tipo de evento. Apesar disso e da quantidade de ouvintes, percebe-se que apenas duas das sete crianças, dispostas em posições opostas, dirigem o olhar para o livro. Provavelmente todos reconhecem de onde vem a história: do livro, mas não dirigem o olhar diretamente para ele, talvez por compreenderem que a história já saiu dele, por meio da voz da senhora. Não se pode generalizar, mas entre os século XVI a XIX, quando os livros infantis apresentavam ilustrações, muitas das vezes elas ocupavam espaço reduzido na página, além de serem ainda em preto e branco, devido aos poucos recursos de reprodução naquela época. Nesse evento, porém, a diagramação de uma das páginas abertas do livro sugere a presença uma ilustração. Seria ela pouco interessante a ponto de não chamar a atenção desse público infantil?

Pode-se supor, ainda, que as crianças da gravura sejam de várias idades. A criança que está no colo da senhora que conta a história, numa posição privilegiada, mais favorável para "ler" as páginas, não realiza esse ato e se acomoda no peito da senhora de forma aconchegante, muito atenta à história. Provavelmente, se deixa levar pela voz da leitora, e não pelo livro. A criança que se debruça no encosto da cadeira da senhora, ficando

mesmo na ponta dos pés, apesar de se manter concentrada e envolvida na leitura da história pela senhora, parece, pela sua posição, não ter acesso ao livro pelo olhar.

Prosseguindo na análise dessa imagem, temos que algumas das crianças estão acompanhadas dos seus brinquedos talvez favoritos; uma ovelhinha de pelúcia numa base de carrinho, próxima a uma casinha de brinquedo e um arlequim, que mantém parte do corpo nos braços da criança. Esses brinquedos aparecem em primeiro plano, possivelmente com a intenção de aliar o momento com algo próximo à ludicidade, bem característica do universo infantil. Ouvir histórias poderia fazer parte das brincadeiras infantis, talvez. O interesse das crianças na história narrada pode ser percebido pela feição de espanto de algumas delas.

Assim, as crianças representadas nessa obra podem não se apoiar no livro, mas captam a narrativa e, provavelmente, imaginam as cenas narradas ouvindo atentamente as palavras da velha senhora. Uma criança que se posiciona bem próxima ao livro, no lado direito da composição, e que parece bem acolhida pela mulher que está de pé, chama a atenção por sua expressão facial. O seu olhar revela um grande envolvimento com a história narrada, dirigido à leitora, parecendo estar bastante atenta aos acontecimentos narrados por ela.

Em se tratando de atenção do público ouvinte, o mais curioso é que, nesta representação de uma leitura de história, percebe-se que o olhar da senhora não se dirige nem para o livro, o que sugeriria uma leitura, nem para as crianças ouvintes. Seu olhar salta-lhe um pouco acima dos óculos, posicionando-se numa direção externa à cena retratada, ou seja, possivelmente para o expectador que assiste a essa cena. Nesse gesto simples talvez de dramatizar, teatralizar o evento, essa senhora, de certa forma, convida, com o olhar, mais um ouvinte para participar desta leitura de história.

É fato que as histórias ouvidas são o primeiro livro dos pré-leitores e que o ato de contar e ler histórias guarda seu valor, até mesmo nos dias de hoje. A análise da gravura de Doré mostra como a leitura literária liga-se a modos de ler próprios de cada época e institui diferentes relações com o objeto livro, conforme as práticas sociais e históricas de leitura. Muitos anos depois, Cecília Meireles, pioneira no ensino de literatura infantil no Brasil,

confirmaria a importância da leitura de histórias para a formação da criança, quando afirma que

> Não há quem não possua, entre as aquisições da infância, a riqueza das tradições, recebidas por via oral. [...] O gosto de ouvir é como o gosto de ler. [...] Por isso, quando ainda não havia bibliotecas infantis, não era tão grande e sensível sua falta; o convívio humano as substituía. Tempos em que a família, aconchegada, criava um ambiente favorável á formação da criança. (MEIRELES, 1979, p.42)

A importância de eventos dessa natureza no ambiente familiar para a formação literária das crianças, antes mesmo de serem leitoras do código escrito, oferece a possibilidade de se encantarem e também aprenderem com as histórias que ouvem. Essa magia de ouvir histórias permanece na memória das crianças como mostra Cecília Meireles:

> [...] é a Literatura Tradicional (literatura oral) a primeira a instalar-se na memória da criança. Ela representa o seu primeiro livro, antes mesmo da alfabetização, e o único, nos grupos sociais carecidos de letras. Por esse caminho, recebe a infância a visão do mundo sentido, antes de explicado; do mundo ainda em estágio mágico. [...] Vagarosamente elaborada, pela contribuição de todos, essa literatura possui todas as qualidades necessárias à formação humana. Por isso, não admira que tenham tentado fixá-la por escrito, e que, sem narradores que a apliquem no momento oportuno, para maior proveito do exemplo, a criança se incline com ávida curiosidade para o livro, onde esses ensinamentos perduram (*idem*: 66).

A literatura infantil, na sua origem, tanto apresentava características utilitárias, embutindo os ensinamentos almejados pelos adultos, como também favorecia uma condição lúdica, o que reforça a permanência das ideias e ideais transmitidos pela oralidade, como se pode depreender pela cena mostrada na gravura anterior. Ariès (1991,p.121) lembra que "tudo o que os homens precisam é de contos de fadas", constatando que lendas, mitos, jogos, poesia e tantas histórias transmitidas oralmente participaram e participam da formação de muitas crianças, ocupando o lugar do livro propriamente dito. Esse autor admite, ao mesmo tempo, que talvez possamos estranhar "o fato de que esses contos, embora inverossímeis, nos tenham sido transmitidos através dos séculos, sem que ninguém tenha tido o trabalho de escrevê-los" (idem,p.121).

Depois de escritos, contos e tantas outras histórias continuam a ser contados e também lidos para ouvintes diversos, a exemplo do que vimos na obra de Gustave Doré, gravura tomada aqui como exemplo de representação clássica de um evento de leitura de histórias. Gradativamente muda-se esse cenário, a partir do momento em que o livro de histórias e outros passam a marcar presença no ambiente escolar, não se restringindo a estantes muitas vezes ainda inacessíveis a tantas crianças no ambiente familiar.

1.2 - Obras e autores fundadores e seus ilustradores

Registra-se, na França, que a primeira obra literária destinada ao público infantil foi uma adaptação do escritor e poeta francês do século XVII Charles Perrault (1628-1703), intitulada *Contos de Mamãe Gansa*, no ano de 1677 (ZILBERMAN 1986).

Esse escritor destacou-se na configuração de um gênero importante da Literatura infantil: o conto de fadas. Dentre suas histórias mais conhecidas, situam-se *Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, Barba Azul, O Pequeno Polegar e o Gato de Botas*. Ressalta-se que essas histórias possuíam conteúdos de cunho violento, porque não foram escritas inicialmente com o propósito de serem dirigidas para as crianças. De acordo com Cademartori (2006, p.40), "maravilhosos ou humorísticos, os contos populares, antes da coleta, destinavam-se ao público adulto e eram destituídos de propósitos moralizantes". Quando conduzidos para a esfera infantil, com endereçamento explícito às crianças, inevitavelmente foram imbuídos do caráter moralizante, ditados basicamente pelo contexto político e religioso da época, que foram os princípios da arte moral da Contra-Reforma, que valorizava o pudor e principalmente a cristianização (CADEMARTORI, 2006).

Somente mais tarde as histórias e, principalmente, os contos de fadas foram adaptadas para o universo infantil. Com a publicação desses e outros livros, perde-se um pouco a ênfase das figuras do contador de histórias e do ouvinte, dada a condição de contato direto do leitor criança com o livro (mesmo quando ainda não alfabetizada). Por esse motivo, percebe-se uma atenção maior para a apresentação desse objeto destinado às

crianças, principalmente no que diz respeito às ilustrações, já que o leitor começa a estabelecer seu contato com esse objeto por meio do seu próprio olhar. As imagens tornam-se, assim, mais um elemento que deve propiciar uma forma mais direta de interação entre o leitor e a leitura, propriamente dita.

Perrault foi contemporâneo de Jean de La Fontaine (1621-1695), escritor francês do século XVII, que ficou bastante conhecido por suas fábulas, imbuídas de forte cunho moral, que tinham por objetivo "servir dos animais para instruir os homens". Esse escritor recontou em versos as fábulas de Esopo, escritor grego do século VII a.C, para os leitores de sua época. La Fontaine também recontou outros contos, inclusive, da tradição indiana. Ainda que a França tenha impulsionado a publicação das primeiras obras literárias, deve-se à Inglaterra sua real difusão, por ser propulsora de um desenvolvimento industrializado e pela sua privilegiada localização geográfica, os quais favoreciam o mercado consumidor (LAJOLO e ZILBERMAN, 1984).

Já no século XVIII, os conhecidos "Irmãos Grimm", Jacob Grimm (1785) e Wilhelm Grimm (1786) destacam-se como importantes escritores, que recolheram inúmeros contos folclóricos alemães e de tradição oral. Os escritores alemães reuniram, no decorrer de suas pesquisas, cerca de duzentos contos e lendas, muitos deles adaptados a partir da tradição oral, em contos que inicialmente também eram destinados aos adultos. Os gêneros das histórias para as crianças nesse período incluíam os contos maravilhosos, lendas e fábulas. Como a criança era considerada um ser em formação, que devia ser educado segundo preceitos morais rigorosos, acreditava-se que o teor de crueldade apresentado nas histórias poderia afetar de forma prejudicial seu desenvolvimento psicológico. Portanto, na adaptação para as crianças, foram retiradas muitas das cenas cruéis e até mortes das personagens, como forma de tentar preservar as crianças do conhecimento de certas atrocidades das histórias e da vida.

Na produção principalmente dos contos de fadas, desde o século XVII, percebe-se, na maioria das vezes, que os autores das ilustrações dos livros não eram citados como participantes da autoria dos livros. Eles, em alguns casos, eram somente identificados pela assinatura nas ilustrações. O escultor, desenhista e pintor Gustave Doré, já mencionado neste capítulo, destacou-se como importante ilustrador no cenário da produção de livros

destinados às crianças, ilustrando muitas das histórias de Perrault, sendo amplamente reconhecido por sua oba destinada a esse público. Em seu trabalho, utilizava a técnica da litografia e gravura em madeira (xilogravura), técnica que permitia compor, numa mesma página, texto escrito e imagens. Gustave Doré assinava todas as suas produções. Para isso, o artista teve mais de quarenta gravadores que o auxiliavam nas impressões de suas produções. Impressiona a qualidade das suas gravuras, que retratam detalhes de cenários, personagens e outros elementos com um realismo mágico, ao captar, nas imagens, a atmosfera narrativa dos contos de fadas.

A principal característica de suas ilustrações nas histórias clássicas, como se pode ver nas gravuras mostradas a seguir, é o uso de um contraste de luz e sombra bem definido, o qual produz uma percepção de movimento e torna a composição plástica quase teatral. O artista evidencia alguma parte da cena com um foco de luz intensa, o que atrai o olhar do espectador para determinada ação, como, por exemplo, a figura de "A Bela Adormecida", para onde convergem os raios de sol vindos na diagonal, iluminando-a em seu leito, totalmente em contraste com os outros tantos elementos da composição, apresentados numa variedade de tons cinzentos mais escuros, inclusive o príncipe, tratado quase que apenas como uma silhueta.



Figura 5 - *A Bela Adormecida*

Também se observa essa característica de contraste com luzes e sombras na ilustração do senhor "Barba Azul", onde apenas sua expressão fisionômica reforça o caráter repressivo, com um olhar sombrio e certeiro, quando entrega a chave para sua esposa. Nessa cena, se projeta uma luz que suaviza a expressão fisionômica dela, tornando-a mais frágil em relação ao marido. Os olhos de Barba Azul, que parecem saltar de seu rosto realçam uma posição de submissão de sua esposa, numa posição cabisbaixa quando recebe a chave, parecendo evitar fitar os olhos dela. Aliás, torna-se um aspecto diferencial desse artista a atenção às expressões fisionômicas de personagens nas cenas retratadas por ele, cujas faces geralmente apresentam determinada circunstância em que a expressão paralisa o ato, sem necessitar de qualquer outro artifício para complementar a cena.



Figura 6 - *Barba Azul*

Já em *Cinderela*, a seguir, na cena que representa o baile, apesar da presença de muitas pessoas, é a personagem que recebe o foco, bem evidente no centro da composição plástica. Também quando experimenta o sapato de cristal, a luminosidade incide sobre ela.



Figura 7 -*Cinderela*

A imagem do *Gato de Botas*, por sua vez, numa pose de imponência no centro iluminado da gravura, reforça a intenção de evidência de um personagem com o jogo de luz e sombra.



Figura 8 - *O Gato de Botas*



Figura 9 - *Chapeuzinho Vermelho*

Nas duas cenas anteriores, na história de *Chapeuzinho Vermelho*, o contraste de luz e sombra distingue as figuras da menina e da avó da figura do lobo que, de certa forma, as ameaça; Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, mostra-se determinada, mas divide sua expressão entre um olhar ingênuo e, ao mesmo tempo, sedutor perante o lobo. A luz disposta na composição concentra-se praticamente nela. Apesar de estar de costas para o leitor, percebe-se que o lobo se sente atraído pela menina, quase a envolvendo com seu corpo, retratado de tamanho desproporcional em relação ao dela. O animal parece demonstrar também certa imponência frente à fragilidade daquela criança, que não demonstra nenhuma reação de medo frente ao perigo iminente, mantendo uma expressão de serenidade. Na outra cena dessa mesma história, nota-se o olhar de espanto e também de desconfiança da avó deitada na cama, com o lobo quase acima do seu corpo, numa cena que causa tensão no expectador, realçada em contraste com os lençóis, a touca e os travesseiros totalmente brancos que a envolvem. O banco revirado, os óculos da vovó e uma caixinha aberta com um pó, provavelmente rapé, encontram-se em cena "congelada", no momento que caem da cama, o que sugere situação de perigo e conflito. Detalhes não lhe faltam para ampliar a tensão que o texto escrito narra. Até mesmo o gato entra para debaixo da cama, numa tentativa talvez de evitar essa situação, pois também ele se sente ameaçado por um animal selvagem que domina totalmente a cena.

O contexto das cenas representadas por esse artista impressiona pelas minúcias do ambiente, do planejamento [4], dos objetos, das mobílias, etc, tanto nos ambientes internos quanto externos. Na história *O Gato de Botas*, na cena externa, o artista não poupa esforços na representação detalhista da paisagem, percebido também na história *A Bela Adormecida*. A vegetação entremeada na arquitetura requintada do mausoléu aberto onde se encontra a princesa adormecida cria uma ambientação de ostentação, mas também de suspense. O foco de luz direto na princesa se contrasta à quase somente silhueta do príncipe, representado numa cena "congelada", com indícios de que ele está a caminho de salvar a sua amada já nos próximos instantes, uma vez que a representação do detalhe da sua vestimenta que se mostra esvoaçante traduz um movimento ágil, denotando pressa para efetivar a ação pretendida.

[4] Planejamento diz respeito à representação bidimensional em obras artísticas de tecidos presentes em vestimentas dos personagens, bem como outros que são incluídos na composição, como por exemplo, um forro de mesa que compõe uma natureza morta, um elemento decorativo como cortinas ou tapetes, etc.

Nota-se, nessas ilustrações de Gustave Doré, que elas captam um único instante, momento clímax, de várias cenas das histórias, trazendo para o expectador alguma informação que não finda com a representação visual. As imagens certamente suscitam na mente de quem as vê outras imagens que poderiam estar antes ou depois dos acontecimentos representados, o que cria uma situação típica de continuidade e, ao mesmo tempo, permanência delas. As imagens permanecem em um espaço, mas acarretam a condição temporal de uma narrativa, segundo Alberto Manguel (2001), ao refletir sobre a condição da imagem na obra de arte:

> A imagem de uma obra de arte existe em algum local entre as percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do pintor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos." (2001,p.19)

Ressalta-se que, além desse artista, há outros de grande importância que se destacaram como ilustradores no conjunto da produção literária para a infância, dentre eles Arthur Rackman, Edmund Dulac, Vilhelm Pedersen, Willhiam Crane e Nikolai Karasin. Esses artistas realizaram com primor ilustrações de versões de contos conhecidos dos irmãos Grimm como *Branca de Neve* e *A Bela Adormecida*, além de outros, como *O Patinho Feio, Os Sapatinhos Vermelhos, O Soldadinho de Chumbo, A Pequena Sereia, A Roupa Nova do Rei, A Pequena Vendedora de Fósforos,* escritos pelo dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875).



Figura 10 - *O Patinho Feio* e *O Soldadinho de Chumbo* - Vilhelm Pedersen

As ilustrações anteriores são de autoria de Vilhelm Pedersen (1820-1859), apontado como o primeiro ilustrador dos contos de Andersen, em publicação de meados do século XIX. A técnica utilizada dá indícios de que a técnica utilizada seja a gravura em madeira ou metal, uma vez que as impressões produzem efeitos bem definidos de luz e sombra, obtidos com o entrelaçamento de linhas em variadas direções, em técnica denominada de hachura. As reproduções são em preto e branco, efeito contrastante que torna as imagens mais realistas, quando realça os volumes na composição plástica. Esse artista tem uma característica peculiar de explorar com sutileza os panejamentos dos personagens e outros elementos, criando movimentos que dão suavidade à cena retratada. Além disso, percebe-se certa versatilidade do artista quando, ora cria com um contraste mais suave entre o claro e o escuro, dando maior leveza à composição, ora apresenta traços mais marcantes, mostrando-se bem definidos, que dão ênfase em algumas linhas de contorno.

As ilustrações a seguir são pinturas de autoria do artista Edmund Dulac (1882-1953) que surpreenderam as galerias de arte no início do século XX, até suas obras se tornarem ilustrações de revistas, passando também a ilustrar várias obras de Andersen, na primeira década do século XX. Ao contrário de seus antecessores, esse artista não enfrentou dificuldade de impressão de suas obras coloridas, porque as tecnologias de impressão haviam já avançado o suficiente para conseguir a reprodução de imagens em cores. Suas pinturas traduzem um colorido que cativa o olhar do expectador, seduzido pela composição de formas e cores que, ao mesmo tempo, delimitam o contorno das figuras como também sugerem com as nuances de várias cores que se diluem de formas suaves, criando uma ambientação de magia e fantasia. Por vezes, as cores são monocromáticas, resultando numa predominância de alguns tons na composição como o lilás, ocre, vermelhos e laranjas.



Figura 11 - *A Rainha de Neve*



Figura 12 - *Cinderela* e *O Rouxinol*

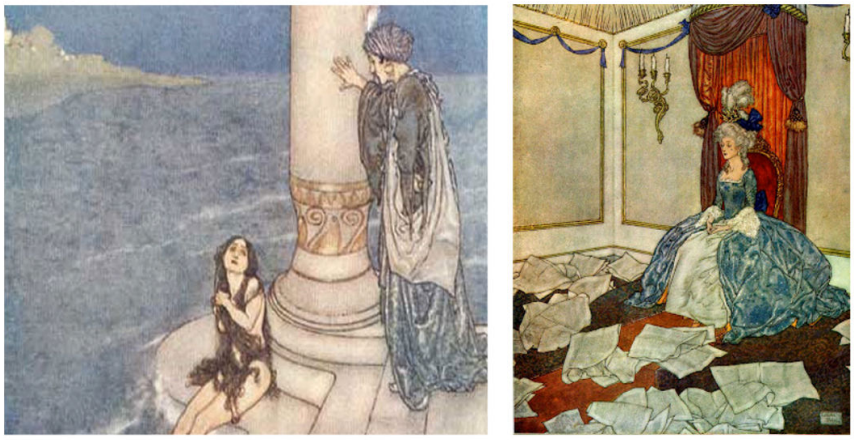


Figura 13 - *A Pequena Sereia* e ilustração para os *Contos de Andersen*

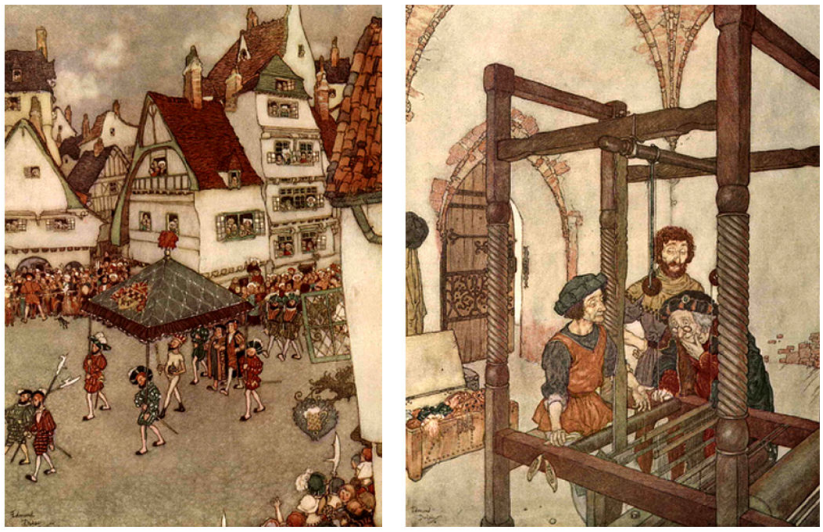


Figura 14 - *A Roupa Nova do Imperador*



Figura 15 - *O Jardim do Paraíso*

Já as pinturas de Nikolai Karasin (ilustrações adiante) apresentam-se com um colorido intenso, lembrando as gravuras japonesas, com alguns contrastes de cores bem definidos. Uma característica de suas pinturas é sempre a inclusão de algum elemento com a cor branca, que ilumina de forma considerável parte da composição e cria nela um maior contraste. Esse contraste bem definido permanece também em seus desenhos em preto e branco. As figuras representadas em primeiro plano da composição ficam mais evidentes em função do contraste com um fundo acinzentado mais homogêneo ou mesmo por um acúmulo de linhas escuras, o que cria esse efeito de destaque de figuras que se encontram em primeiro plano. As cenas representadas em suas composições não se mostram estáticas. Semelhantes ao efeito produzido em obras de Gustave Doré, algumas imagens parecem congelar alguma ação instantânea de um evento da história, mas fazem isso com dinamicidade narrativa: as imagens guardam resquícios de um antes e um depois da cena mostrada.



Figura 16 - *A Rainha de Neve* **Figura 17 - *O Rouxinol*** **Figura 18 - *Os cisnes***



Figura 19 - Ilustrações para os *Contos de Andersen* - Nikolai Karasin

Outro artista pintor, designer e ilustrador, Walter Crane (1845-1915), publicou também livros infantis de sua autoria. Suas ilustrações eram produzidas tanto em preto e branco quanto em cor, utilizando a técnica da gravura. Uma característica marcante em suas obras é a inclusão de molduras no contorno da ilustração, como um adendo decorativo de acabamento das imagens, que as separava da escrita. A delicadeza das hachuras determina os volumes e as texturas dos diversos elementos da composição plástica, evidenciando os movimentos e as expressões físicas dos personagens representados. Constata-se isso, por exemplo, nos olhares de surpresa dos anões ao redor de "Branca de Neve" que adormece tranquila após a cena dramática da maçã. Também a princesa em *A Bela Adormecida* mantém essa mesma característica de um corpo despojado, que imprime à imagem certa naturalidade e alguma sedução, já que ambas as personagens estão com parte do corpo à mostra. A descrição visual do príncipe e sua expressão fisionômica induzem que ele está prestes a acordá-la com seu beijo. Pode-se, inclusive, adiantar qual seria uma próxima ação. Os personagens encontram-se envoltos por vários elementos que traduzem uma ambientação de suntuosidade e ostentação, dado a composição dos objetos, da paisagem ao fundo, dos elementos decorativos da mobília e arquitetura. Há, curiosamente, um cão posto em primeiro plano que não parece apresentar uma postura de guarda, mas de solidariedade pela bela princesa, mantendo-se, como ela, adormecido.



Figura 20 - *A Bela Adormecida*



Figura 21 - *Branca de Neve*

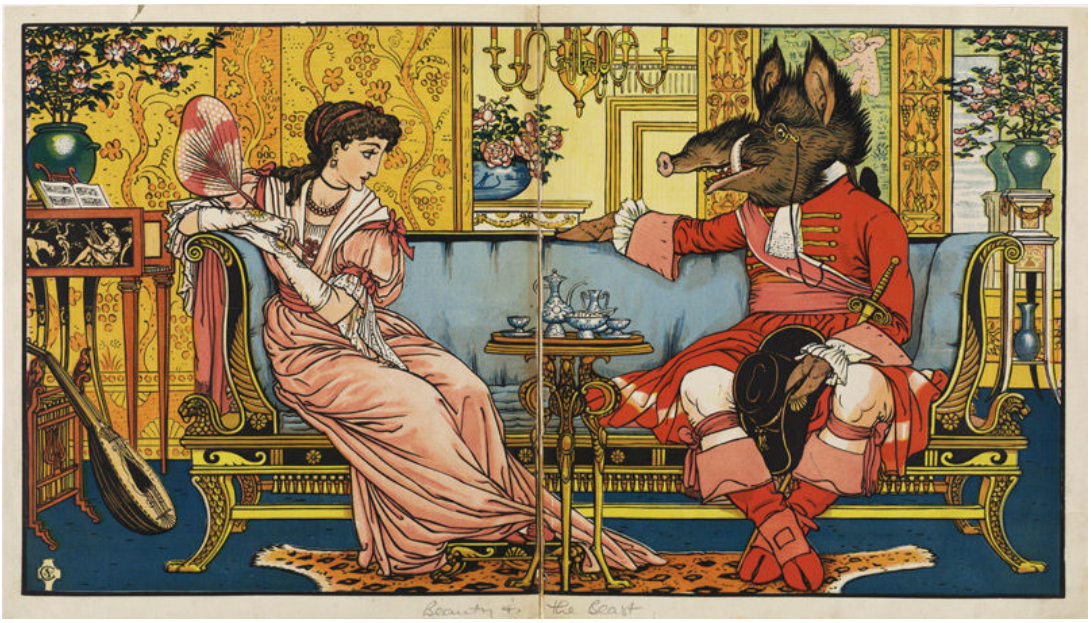


Figura 22 - *A Bela e a Fera*



Figura 23 - *Chapeuzinho Vermelho*

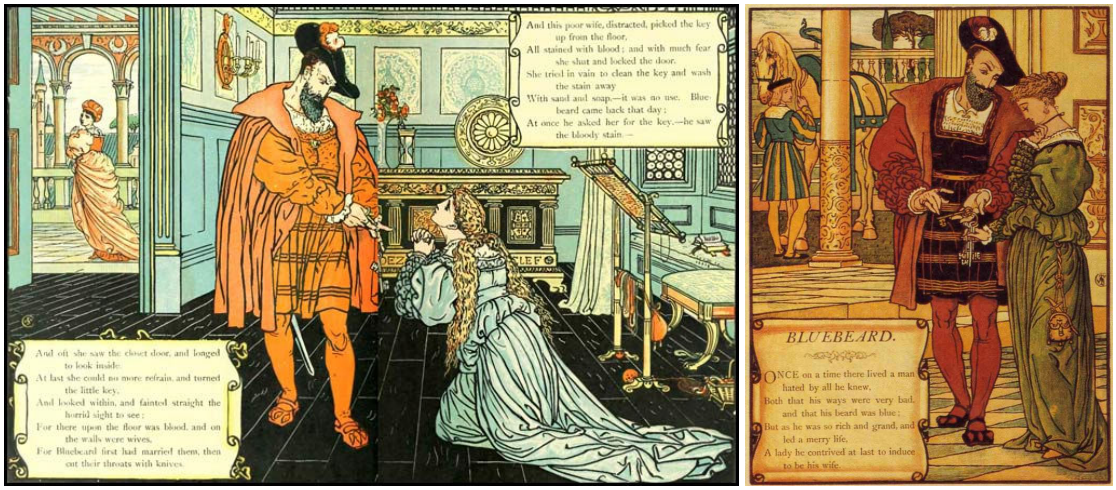


Figura 24 - *Barba Azul*

Walter Crane inovou em temos de criação artística de livros para crianças, tendo publicado vários títulos, entre eles *Grammar in Rhyme* (1870) e *The Babys Opera* (1877). Escreveu, ainda, livros sobre design e ilustração, dentre eles o *Of the Decorative Illustration of Books* (1896) e *The Art & Illustration.*

Esse artista acreditava que o ensinamento das convenções da atividade de leitura para as crianças deveria ser um exercício de curiosidade, enfatizando que crianças bem pequenas teriam condição de ler, se tivessem atenção ao design do livro, pois é o que poderia estimular a leitura até mesmo para as crianças bem pequenas: "[...] cada aspecto do livro – incluindo capas, guardas, títulos, ilustração, tipografia e layout da página – pode ser usado para encorajar a apreciação da criança pela leitura" [5], ainda complementa, afirmando que "o propósito da ilustração é fazer com que a criança deseje virar a página".

Percebe-se que os artistas citados e outros ilustradores do final do século XIX e início do século XX criavam uma ambientação nos cenários onde determinados elementos eram responsáveis por uma aura de magia e fantasia, mesmo quando a cor ainda não era usada como elemento da composição. Isso aliado a uma caracterização dos personagens quase teatral, que extrapolava o caráter simplesmente visual, podendo alcançar, nessa representação, características emocionais e psicológicas dos personagens retratados.

---

[5] Walter Crane: A revolution in nursery picture books. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/solidos_de_revolucao/2013/10/as-ilustracoes-fantasticas-de-walter-crane.html (Acesso em 12/02/2014)

Nota-se que muitos autores das ilustrações, nos séculos XVII, XVIII, XIX e início do século XX, eram artistas que desenvolviam trabalhos de boa qualidade, pois antes de exercerem a função de ilustradores, eram desenhistas, gravadores ou pintores reconhecidos, imprimindo nas obras literárias os conhecimentos plásticos e artísticos que possuíam, atribuindo a elas o valor de obra artística, dado o alto grau de qualidade de suas produções. Apesar disso, alguns deles se mantinham em segundo plano, pela pouca importância que se dava ao autor das ilustrações nos livros para crianças, não mantendo o mesmo status do autor da narrativa escrita do livro. Na maioria das vezes, o artista não era mencionado como autor das ilustrações nem na capa nem no interior do livro. Reconhecimento que só aconteceria muito tempo depois, com a compreensão de a produção literária infantil abarcar tanto os textos verbais quanto os visuais e ao se constatar que a criança leitora aprecia com mais facilidade um livro com muitas ilustrações, daí o ilustrador passar a ganhar destaque. Nesse tópico, foi contemplada, por meio de alguns exemplos, a partir do século XVII, que esse papel de ilustrar era valorizado, mas não assumia o lugar de destaque da autoria do livro infantil. O que foi gradativamente sendo reconsiderado e valorizado, não apenas coadjuvante no trabalho de produção da obra literária para criança.

No próximo tópico, serão destacados alguns artistas que conjugaram a arte de escrever e de ilustrar os seus livros, abrindo caminhos para os ilustradores/escritores que viriam depois.

1.3 – Ilustradores/escritores: o exercício do duplo papel de escrever e ilustrar livros para crianças

Na história da literatura infantil, percebe-se, aos poucos, maior valorização dos elementos visuais no livro infantil expressa nas ilustrações, na diagramação das páginas, no projeto gráfico da capa e no miolo. O olhar mais cuidadoso para esses elementos reforça a tentativa de se aliar de forma harmônica e mais interativa o texto verbal e as imagens contidas nos livros. Dessa forma, amplia-se a condição de alguns autores que assinam a

autoria do livro como escritor e ilustrador. Essa categoria de autores que passa a assumir esse duplo papel não é tão recente, pois se verificam exemplos dessa prática na Europa desde o século XVII, como se mostra a seguir.

Muitas dessas autorias partiam de artistas plásticos, que já possuíam o conhecimento de técnicas artísticas (desenhos, pinturas ou gravuras) para efetivarem uma "criação" visual para suas histórias. Autores artistas como Willian Blake (1757-1827), Edward Lear (1812-1888), Wilhelm Busch (1832-1908) e Beatrix Potter (1866-1943) possuíam esse status de criação de texto e imagem, perceptíveis em algumas de suas produções literárias.

O pintor inglês Willian Blake, que foi também poeta e gravador, escreveu e ilustrou mais de 20 livros, dentre eles a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Seu trabalho dialoga com as iluminuras [6], em páginas que mesclam texto escrito e imagem, sem o estabelecimento de muitas fronteiras ou delimitações entre as linguagens. Suas temáticas, em forma de alegorias, retratavam a injustiça social, principalmente em contextos nos quais os mais poderosos exploravam os mais necessitados. A bíblia foi uma forte inspiração para esse artista, tanto que também a ilustrou.



Figura 25 - Livro *Jerusalém*

[6] As Iluminuras eram bastante utilizadas nas abadias da Idade Média, onde se decoravam os textos escritos com pequenas pinturas até mesmo com ouro ou prata.

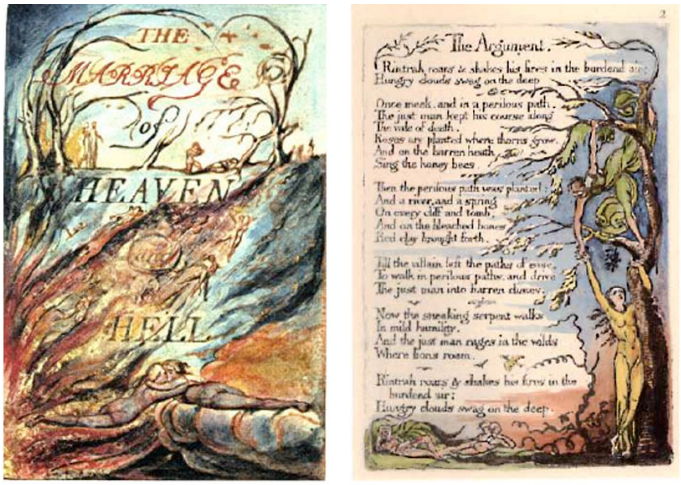


Figura 26 - livro *O Casamento do Céu e do inferno*

Destaca-se, no conjunto da sua produção, a obra *Songs of Inocence* (Canções da Inocência), escrita em 1789, que consta de 23 poemas, onde ele próprio realiza as ilustrações:

> usando cera e ácido, gravava os textos e as ilustrações de seus poemas em placas de cobre, usadas para imprimir as páginas do volume, que depois coloria meticulosamente. A primeira tiragem da obra contou com cerca de 30 volumes. [7]

Quatro anos mais tarde, escreve outro volume *Songs of Experiense* (Canções da Experiência), com 22 poemas, que mais tarde se funde em um só volume, passando a se chamar *Songs of Inocence and of Experiense.*.



Figura 27 - Capas dos livros Canção da Inocência, Canção da Experiência e Canção da Inocência e da Experiência.

[7]Fonte: texto "Redação Bravo",em24/10/2011:http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/cancoes-inocencia-cancoes-experiencia-644454.shtml .(Acesso em 19/02/2014)

O primeiro título, *Canções da Inocência*, com poemas mais leves e melódicos, aproxima-se da condição pueril da criança, dada sua visão romântica da infância. Representa, nesse caso, o lado bom do ser humano, mas parece tratar, também, de forma irônica, a característica moralizante do didatismo no contexto da literatura infantil da época. O segundo, *Canções da Experiência*, revela a experiência e conhecimento, e retrata também o mal revelado pelos mais poderosos.

Percebe-se, nos poemas de sua obra mais madura, toda a sorte de crítica contra os modelos morais e religiosos, bem como contra as convenções políticas e sociais. Os poemas dialogam com os de sua obra anterior. O contraste mais intenso reside na transformação imposta à imagem de Cristo. Enquanto no primeiro livro ele surge como o cordeiro que salva a humanidade, aqui ele é um tigre, representação da energia criadora do Universo. (idem fonte nota rodapé anterior)



Figura 28 - Poemas *O Cordeiro e O Tigre*

Esse artista inovou no quesito interação texto e imagem, a começar pelas capas. A própria fonte utilizada para o título já é um elemento imagético que é tratado com forma decorativa e totalmente integrado na ilustração. Têm ênfase, em seu trabalho, as linhas curvas e ondulantes, que traduzem movimento e fluidez nas imagens representadas. Apesar de colocar algum elemento figurativo emoldurando a página ou mesmo algum texto (a maioria galhos sinuosos de árvores), a composição não se mostra estática ou fechada. Geralmente, alguma figura maior é colocada na parte inferior, suavizando as

linhas na direção de cima para baixo, incluindo aí o título dos poemas. Apesar de se tratar de uma única temática, cada poema torna-se independente dos demais, sem alguma ligação sequencial ou intrínseca. Eles são dispostos um por página, sempre acompanhados de uma ilustração que torna esse conjunto uma unidade.

O artista alemão Wilhelm Busch (1832-1908) também apresenta, no seu ofício de escritor e ilustrador, uma integração entre texto e imagem interessante e diferente. Suas ilustrações são aliadas a pequenos textos ou frases curtas. Utiliza basicamente a técnica do desenho em preto e branco ou mesmo colorido. Quando colorido, as cores apresentam tonalidades mais suaves, algumas apenas evidenciando o contorno de algumas formas. Dadas essas características, pode-se denominá-lo com precursor das histórias em quadrinhos, pois as imagens apresentam ações temporais sequenciais, além de manter na diagramação da página a repetição de alguns elementos do ambiente retratado ou mesmo de alguns personagens. Os quadros não se mostram fechados com uma moldura ou contorno. Algumas imagens mostram-se mais livres na ocupação da página, outras são emolduradas pelo próprio limite do desenho, sem estarem circunscritas num espaço fechado, limitado por um quadrado ou retângulo. Essa estratégia de composição visual com uma disposição mais orgânica dos desenhos (alguns bem detalhistas) proporciona certa suavidade, também em função da técnica utilizada. Ressalta na obra desse autor e ilustrador a preferência por temáticas cruéis, em que os personagens passam por situações marcadas por um humor negro, quando, por exemplo, são explodidas, moídas ou até dependuradas por um anel pelo nariz. No conjunto de sua obra, destaca-se o livro intitulado *Max and Moritz*, de 1865 (*Juca e Chico - 7 travessuras),* um clássico da literatura alemã, bastante conhecido, traduzido no Brasil pelo escritor Olavo Bilac em 1915. Também o poeta Guilherme de Almeida traduziu posteriormente este título, além de outros do autor Busch. A última edição publicada aqui no Brasil datava de 1976, pela Editora Melhoramentos, porém duas outras editoras publicaram essa obra em 2012, a editora Iluminuras, com nova tradução de Cláudia Cavalcanti; a editora Pulo do Gato, por sua vez, manteve a tradução de Olavo Bilac, o que aponta a permanência do interesse pela obra por gerações de leitores. Trata-se de uma obra que conta a história de dois meninos que fazem várias travessuras consideradas politicamente incorretas, como, por exemplo, degolar galinhas, fugindo ao estereótipo da literatura infantil edificante.



Figura 29 - Capa e folha de rosto do livro *Juca e Chico*, da editora Melhoramentos/11ª edição



Figura 30 - Páginas de duas edições de *Juca e Chico*



Figura 31 - Páginas de duas edições de *Juca e Chico*

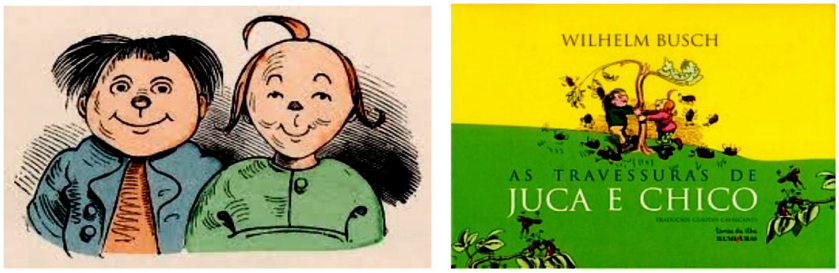


Figura 32 - Os personagens Juca e Chico e capa da edição brasileira de 2012, Editora Iluminuras.

Beatrix Potter (1866-1943), por sua vez, destaca-se no início do século XX pela primeira edição de *A história de Pedro Coelho* (1902), história que foi criada com a intenção primeira de presentear uma criança doente, ainda em 1893. Ressalta-se que, nesse intervalo da criação até a edição, a autora fez várias tentativas de editar a obra, sem sucesso. A narrativa conta as traquinagens do personagem principal, o coelho "Peter Rabbit", numa horta. Nessa história, os personagens animais (coelhos) são personificados, apresentando vestimentas e se portando como bípedes, muito comum em fábulas, onde animais se comportam como humanos.

Esse livro tem inicialmente as ilustrações em preto e branco, passando depois a serem coloridas. Beatrix Potter estudou arte e história natural, trazendo os conhecimentos específicos dessas áreas para a criação de suas produções literárias. Esse título, importante até os dias de hoje, recebeu uma edição brasileira em 2009, pela editora Lótus do Saber.



Figura 33 - Capa do livro *A história de Pedro Coelho*



Figura 34 – Personagens de *A história de Pedro Coelho*

Edward Lear (1812-1888), artista que exerceu inicialmente a função de ilustrador no zoológico de Londres, publicou seu primeiro livro de poemas para crianças em 1846, intitulado *A book of Nonsense* (*Um livro de Nonsense*) [8], obra com 72 poemas de versos curtos (quatro ou cinco apenas), permeados de humor e situações absurdas. Essa característica fez com que esse autor fosse considerado o pai desse tipo de literatura, juntamente com o escritor Lewis Carroll, conhecido pela sua importante obra *Alice no país das Maravilhas.* Suas ilustrações em preto e branco possuem um contorno bem definido; ao contrário dos outros artistas citados. Também mantém uma composição de texto e imagem quase padrão (pelo menos em uma dessas edições), quando dispõe logo abaixo do desenho um tipo de poema denominado limerique [9]. O desenho de pequenas cenas ou personagens ocupa a maior parte do quadro, representado com poucas texturas e poucas informações visuais, predominando em alguns apenas a linha de contorno; com personagens e cenas exóticas. Tem-se como exemplo dessas características que podem ser consideradas típicas do nonsense um homem ao lado de uma coruja com características físicas desse animal; uma vaca em cima de uma árvore; uma pessoa representada de perfil com um nariz comprido e fino que acomoda vários pássaros como se estivessem em um poleiro. Essas e

[8] A palavra nonsense, na língua inglesa, tem a conotação de algo sem sentido, sem nexo.

[9] Limerique é um poema curto, de quarto ou cinco versos, conforme a disposição gráfica. Seu ritmo extremamente regular, assim como seu esquema de rimas, em aabba (o primeiro, segundo e quinto verso rimam entre si, enquanto o terceiro e quarto formam outra rima). Outra característica do limerique é a sua economia narrativa. Fonte: http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/limerique-647179.shtml acesso em 23/06/2013.

outras imagens são acompanhadas de um pequeno texto verbal em que se brinca com os sentidos.

Esse escritor inglês foi tão bem-sucedido que, após a 3ª edição, ele próprio assinou o livro, admitindo sua autoria. Isso porque era característica nessa época os autores usarem apenas pseudônimos. Além dessa obra, ilustrou vários outros livros decorrentes de suas viagens, onde lembrava paisagens, as culturas e modos de viver dos lugares visitados por ele.



Figura 35 - Capas do livro *A Book of Nonsense*

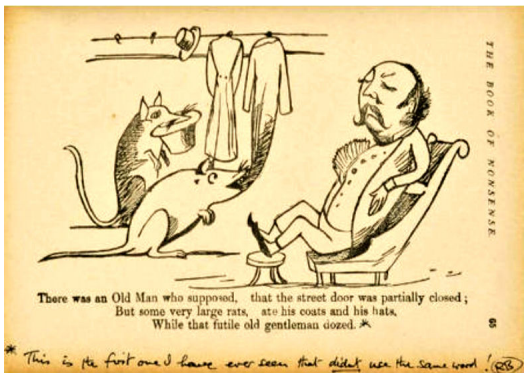


Figura 36 - Página original do livro *A book of Nonsense*

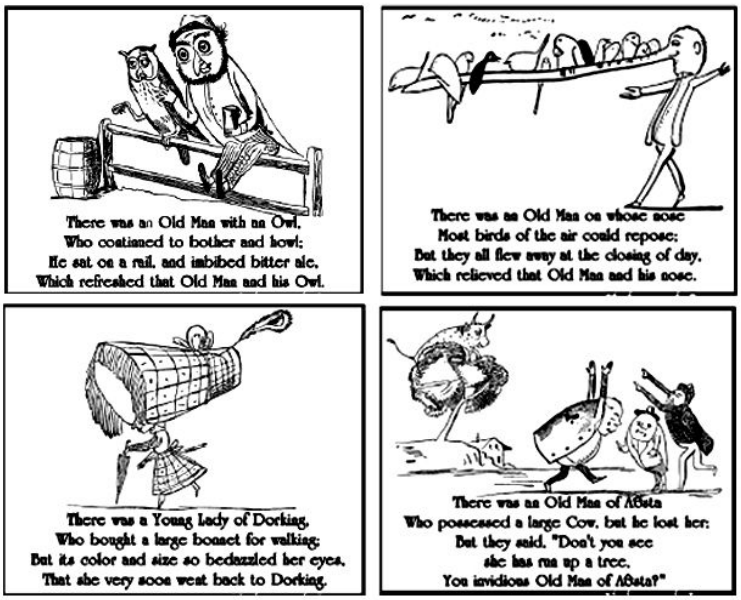


Figura 37- Diagramação das páginas do livro *A Book of Nonsense*



Figura 38 - Edição contemporânea de *A book of Nonsense*

Os exemplos citados neste capítulo de autores que escreveram e ilustraram suas obras abriram caminhos para a possibilidade de exercício da dupla autoria que caracteriza suas criações. Como, em sua maioria, os autores foram primeiramente ilustradores, torna-se difícil demarcar fronteiras entre o livro ilustrado, o livro de artista e o livro de arte, pois toda a produção desses artistas é originária de uma criação artística, de acordo com Linden (2011). Essa autora acentua a importância do aspecto visual do livro ilustrado

contemporâneo, que destina uma atenção maior ao projeto gráfico e à diagramação das páginas, uma ocupação privilegiada das imagens, que apresenta uma linguagem plástica mais apurada. Há vários exemplos de autores e ilustradores que investem nessa condição e que apareceram no cenário da produção literária para crianças em meados do século XX. Alguns apontados como relevantes nesse contexto são Bruno Munari (1907- 1998), Leo Lionni (1910 -1999), Maurice Sendak (1928-2012) e Kveta Pacosvska (1928).

Leo Lionni, escritor e ilustrador contemporâneo trouxe para o universo da literatura infantil relevantes obras de cunho artístico. Esse holandês, apesar de não ter tido formação artística, teve o incentivo de familiares que o propiciou contato com as artes e, o que o fez decidir, ainda criança, que seria "artista". Teve o privilégio de ser vizinho de dois museus europeus, onde teve contato com artistas contemporâneos que o influenciaram em suas produções, como Paul Klee, Piet Mondrian e Wassily Kandinsky. Certamente o propósito desses artistas o fez afirmar que "de algum modo, em algum lugar, a arte expressa sempre os sentimentos da infância" [10].

Na década de 1930, esse artista se dedicou, já na Itália, ao design gráfico, concomitante com obras artísticas expostas em várias galerias, incluindo Estados Unidos e Japão. Seu primeiro livro data de 1959, quando já era avô, e surgiu de forma casual. Numa viagem de trem com os netos, como alternativa de distraí-los, criou uma história a partir de pedaços de papel de seda, o que resultou no título Little blue and little yellow (Pequeno Azul e Pequeno Amarelo).



Figura 39 – Capa e páginas de *Pequeno azul e Pequeno Amarelo*

O livro apresenta composições com formas básicas e simples (circulares ou ovaladas), que se mostram bastante "arejadas", pois conta com o espaço branco da página como parte da

[10] Disponível em: http://www.kalandraka.com/pt/autores/detalle/ficha/lionni/ (Acesso em 21/01/2014).

composição plástica. Com essa representação abstrata, utilizando a técnica colagem, *Pequeno Azul e Pequeno Amarelo* torna-se um clássico contemporâneo na literatura infantil. Apesar de abstrato, o autor trata da temática racista nesse livro, com a presença de conflito de algumas cores. Esse foi o início de uma produção de cerca de 40 obras, muitas delas premiadas. Assim, extrapolou sua condição apenas de designer, tornando-se pintor, escultor e ilustrador.

As representações visuais nas suas ilustrações, apesar de utilização de formas mais sintéticas, mesmo quando figurativas, são bastante expressivas, devido ao cuidado que dispensa com os detalhes nos recortes, quando utiliza a colagem, como nas texturas, quando utiliza a técnica de carimbo ou aguadas, conseguindo evidenciar uma riqueza de cores. Certamente atrai principalmente um leitor principiante. Algumas obras citadas a seguir atestam essa particularidade desse artista.



Figura 40 - Livro *A sua cor própria*

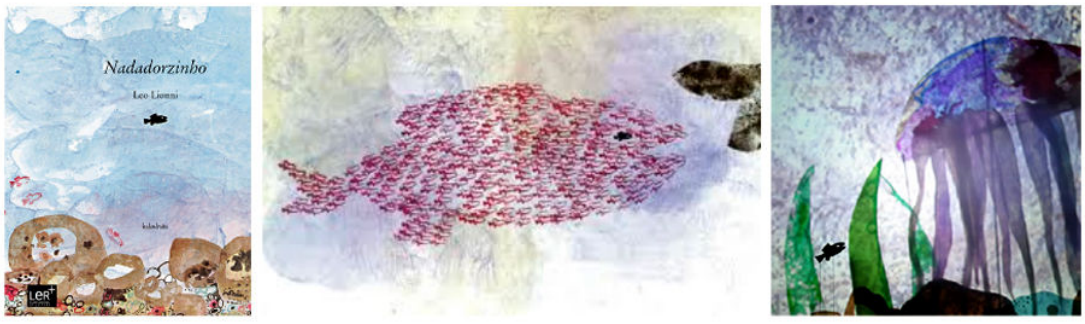


Figura 41 - Livro *O Nadadorzinho*



Figura 42 - Livro *A maior casa do mundo*



Figura 43 - Livro *Frederico*

Leo Lionni apresentava em seus livros alguma temática para que as crianças leitoras pudessem refletir sobre o proposto, como por exemplo, em *O Nadadorzinho*, que trata da superação de medos e da diversidade: é a história de um cardume de peixinhos todos vermelhos, exceto um, que era bem preto, mas que nadava mais depressa que os irmãos; já na história de Frederico, o ratinho poeta não se importava em ter sua reserva de alimento para o inverno, como em a *Cigarra e a Formiga* -(Fábulas de Esopo), mas no final, foi aceito na toca pelos amigos; um simpático caracol, em *A maior casa do mundo,* "desejava ter uma casa semelhante a uma catedral, apelativa como um bolo de aniversário, redonda como um circo" [11]. Em suas histórias, os protagonistas são animais dos quais sempre gostava, como ratos, sapos, caracóis, borboletas.

Prosseguindo no levantamento de trabalhos com design gráfico, destaca-se também o importante artista Bruno Munari, italiano de Milão, que teve uma atuação ampla no campo das artes em geral, incluindo pintura, escultura, cinema, design gráfico e industrial,

[11] Disponível em: http://www.kalandraka.com/blog/wp-content/uploads/2010/05/Centenario-Leo-Lionni_port.pdf - acesso em 19-01-14

além da literatura. Teve como temática principal a infância e o jogo, privilegiando a criatividade, antes de tudo.

Seus primeiros trabalhos são baseados numa estética construtivista, o que resultou na criação de alguns objetos excêntricos, com materiais diversos. Após a década de 1930, esse artista inicia seu trabalho com livros objetos [12], após experimentações em design gráfico e tipografia. Cria, então, a partir de várias experimentações, o "livro ilegível", o qual trata apenas de composições geométricas com formas simples feitas em papéis coloridos, mas, a cada passar de página, reserva uma surpresa, sempre com uma dobra ou uma composição diferente. A intenção desse artista era que essa leitura de formas e cores estimulasse a experiência artística das crianças.

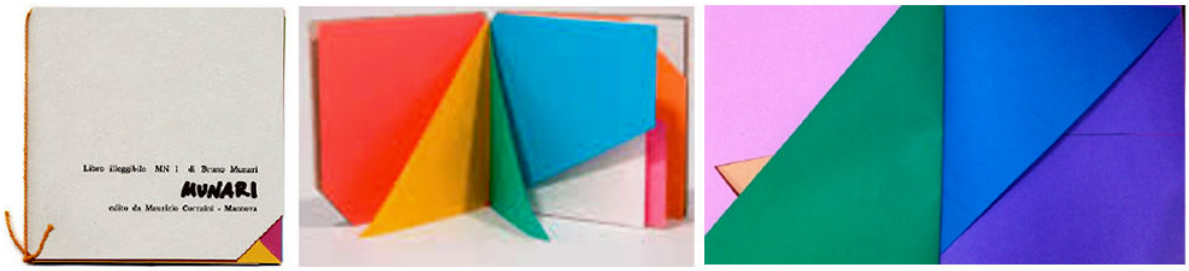


Figura 44 – Capa e páginas da primeira experimentação do *Livro ilegível*

Essa experimentação foi estímulo para a criação posterior dos "pré livros", uma coleção de doze pequenos livros, destinados para as crianças de até 6 anos de idade, mas para serem lidos, literalmente. Apesar de simples, esses livros eram inovadores e provocadores, pois "graças a ele e aos seus projetos gráficos, os seus 'livros ilegíveis', a ilustração tornou-se algo mais do que desenhos bonitinhos que acompanham um texto" [13].

---

[12] "O livro-objeto é um espécime único, pois se mantém a distância da produção massiva de obras literárias. Ele transcende os limites tradicionais dos livros comuns, baseados principalmente no texto. Este elemento pode ser visto, antes de tudo, como uma obra artística visual. Desta forma, ele rompe com o formato mais conhecido do livro, e busca sua identidade na produção imagética imanente às Artes Plásticas. Mesmo assim o livro-objeto pode ser lido, este ainda é o seu objetivo, embora esta leitura ocorra de uma forma distinta. Ela é realizada por meio de palavras soltas, sentenças curtas ou de um discurso mínimo. E igualmente através da interpretação pessoal das imagens". Fonte: http://www.infoescola.com/literatura/livros-objeto (Acesso em 30/06/2013).

[13] Disponível em: http://criacria.com/2011/07/06/%E2%80%9Cna-noite-escura%E2%80%9D-de-bruno-munari/ (Acesso em 22/01/2014).

A coleção dos pré-livros é em tamanho pequeno, propositalmente pensado assim para facilitar o manuseio pelas crianças e inclui diversas possibilidades de interação com esses "objetos", como abotoar algum elemento que está dentro da página, fazer alguma amarração ou há simplesmente uma sequência de formas simples, que induz uma narrativa visual. As capas são iguais, diferindo apenas a cor em cada um deles, com a palavra *libro* na capa.

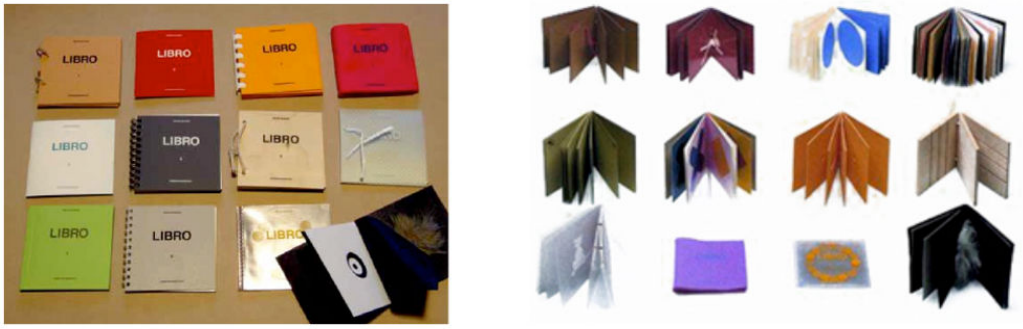


Figura 45 - *Libros*, de Bruno Munari.

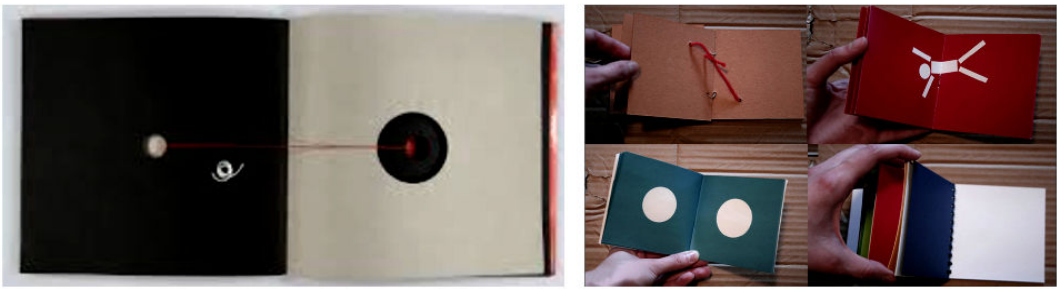


Figura 46 - Coleção *Livros ilegíveis*

Bruno Munari era metódico e bastante organizado, a ponto de realizar um projeto literal de suas experimentações, anotando as facetas que davam certo e, principalmente, aquelas que não eram exitosas, visando posterior aprimoramento. Ele mesmo relata esse processo, com seu propósito de compreender o livro como um objeto artístico, além de atribuir considerável respeito à condição do leitor criança (2008: p.223-226)

> [...] podia-se projetar um conjunto de objetos parecidos com livros, mas todos diferentes, para informação visual, tátil, material, sonora, térmica; todos do mesmo formato, como os volumes de uma enciclopédia que contém todo o saber ou, pelo menos, muitas e diferentes informações. Esses livrinhos, pequenos para que uma criança de três anos possa

> segurá-los facilmente, seriam construídos com materiais diversos, encadernações diferentes e cores diferentes, naturalmente. Todos teriam o mesmo título – LIVRO -, colocado de modo que seja qual for a posição do livro nas mãos, este fique direito. Assim, haverá um titulo na capa e outro na contracapa. Segue-se o projeto da "mensagem" no interior do livro, cuja colocação deve ser simétrica, de forma que, seja qual for o lado por onde se inicie o livro, o conteúdo tenha um nexo lógico. [...] É preciso, desde cedo, habituar o individuo a pensar, imaginar, fantasiar, ser criativo. Eis pois que esses livrinhos não são mais do que estímulos visuais, táteis, sonoros, térmicos, materiais. Devem dar a impressão de que os livros são objetos sim, com muitas surpresas dentro. A cultura é feita de surpresas, isto é, daquilo que antes não se sabia, e é preciso estarmos prontos a recebê-las, em vez de rejeitá-las com medo de que o castelo que construímos desabe.

Esse artista, com tamanha genialidade, inovou a produção dos livros sem texto, que não significa simplesmente um livro de imagem, porque inclui a sua constituição plástica, a materialidade, o tipo de papel utilizado com suas cores e formas, o que permite leitura ampla, pois todo esse conjunto faz parte da narrativa, uma vez que,

> O *designer* também conhece o livro como um todo, indo além da ilustração e passando aos suportes, aos processos de produção, às outras possibilidades do objeto. Assim, acreditamos que ele seja capaz de extrair tudo que o livro pode oferecer enquanto meio e linguagem para as crianças [14].

Uma importante publicação desse artista foi a obra *Uma noite escura*, com primeira edição publicada em 1956, livro que resume toda a proposta de considerar o livro como um projeto de design, considerando, além do seu conteúdo, sua materialidade, o tipo de papel utilizado, ou seja, sua composição plástica conjunta com a narrativa. Apesar de não ser apenas um livro com imagens, elas predominam ao lado de pouco texto escrito, formado apenas por poucas frases. Nele, encontram-se pelo menos três tipos de papel que compõem o miolo. Em algumas páginas, há recortes que atravessam várias delas, provocando outras organizações de formas no virar das páginas; outras em papel

[14] Domiciano, Cássia Letícia Carrara. Artigo: "O livro sem texto como projeto de design: experiências de leitura", 2007. Disponível em : https://www.google.com.br/search?q=O+Livro+sem+Texto+como+Projeto+de+Design%3A+Experiências+de+Leitura&oq=O. (Acesso em 15/01/2014).

transparente, que também proporciona variações de composições visuais com a sua sobreposição, além do contraste da página preta com apenas um ponto amarelo, como um ponto de luz na noite escura. Os desenhos azuis do gato, do morcego e do banco da praça, dispostos apenas em silhueta, confirmam essa noite escura. Trata-se, sem dúvida de um objeto artístico, com um convite à apreciação.

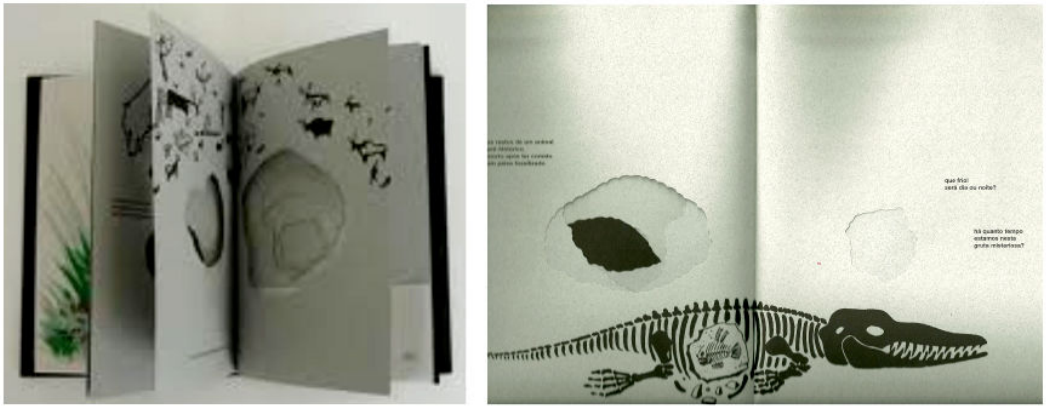


Figura 47 – Capa e páginas de *Na noite escura* (2007)

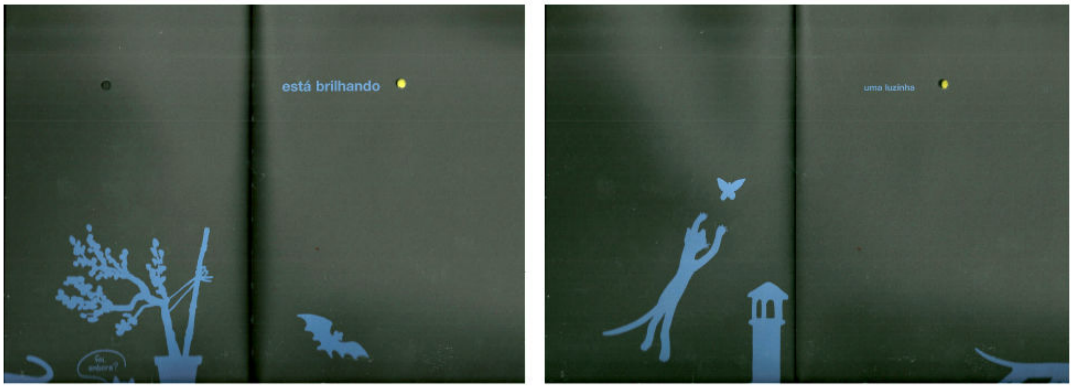


Figura 48 - Páginas de *Na noite escura* (2007)



Figura 49- páginas de *Na noite escura* (2007)

Outro importante marco na literatura infantil foi a produção do americano Maurice Sendak, considerado "o artista de livros para crianças mais importante do século XX" (REYES, 2012), autor e ilustrador da consagrada obra *Onde vivem os monstros*, que teve a sua 1ª edição em 1963. Esse autor destaca-se tanto pela disposição de texto e imagem nas páginas do livro, quanto pela temática apresentada, a priori, inusitada: a malcriação de uma criança com sua mãe, que lhe impõe um castigo de ficar sozinho em seu quarto, sem o jantar. Isso demonstra que Sendak conhece bem o universo infantil, a ponto de respeitá-lo, pois desmistifica a condição de pureza incondicional da criança, colocando sua "honestidade estética na frente de qualquer critério domesticador ou moralista, para tratá-los como gente, e não como ursinhos de pelúcia" (idem, 2012).

Na composição visual do livro desse escritor e ilustrador, as ilustrações se sobressaem, na maioria das páginas, com uma ocupação maciça em relação ao texto escrito e dispostas numa sequência que produz um efeito cinematográfico, criando ritmo e harmonia entre os elementos visuais. Apesar de as ilustrações mostrarem imagens figurativas reconhecíveis, o poder de acionar o imaginário dos leitores é evidente nessas imagens. Esse título abarcou tantos prêmios relevantes quanto o desassossego de pais e de educadores, que julgavam a temática "deseducativa", até ser considerado um marco na literatura infantil contemporânea, favorável, inclusive, para a educação de crianças, como afirma a pesquisadora Yolanda Reyes:

> Talvez seja a marca da beleza – ou o nascimento da arte – o que se vislumbra alcançar nos olhos das crianças, enquanto olham fixamente para os olhos amarelos dos monstros, para decifrar-se por dentro. Essa experiência poética de descobrir que habitamos duas margens, e que o lugar conhecido não está tão longe do outro – o imaginário – como cremos, e que é possível navegar em um barco "onde estão as coisas selvagens" (título original em inglês), e regressar à casa, no momento exato de jantar, é o que o transformou em um livro de formação para a psique infantil [15].

[15]Texto "Onde vivem os Monstros - Bons livros para crianças nem sempre boas" (tradução de Thais Albieri), da colombiana Yolanda Reys, especialista e autora de artigos sobre a temática da leitura.Revista digital Emília-maio/2012. (Originalmente publicado no jornal "El Tempo", na coluna semanal dessa autora.)
Disponível em :http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=190 (Acesso em 23/01/2014)

Esse título, cultuado por artistas, autores e ilustradores, além dos próprios leitores, teve e tem repercussão até os dias atuais, tornando-se um clássico contemporâneo da literatura infantil.



Figura 50 - Capa e página do livro *Onde vivem os monstros* (1963)



Figura 51- Páginas de *Onde vivem os monstros* (1963)

Nessa mesma linha de ousadia e inovação no tratamento tanto do conteúdo quanto da materialidade do livro infantil, importante citar também a autora e ilustradora

contemporânea Kveta Pacosvská. Acumulando mais de 60 anos de carreira artística nos seus 84 anos, Kveta atua como ilustradora de livros infantis desde a década de 1950, mas foi nos últimos 20 anos que se dedicou completamente a ser a única autora dos seus livros, o que lhe permite uma maior liberdade de expressar sua sensibilidade em várias linguagens, como se pode perceber nesse trecho de depoimento: "Tento fazer os livros como objetos de arte em papel, como pequenos museus para a palavra e as imagens. Sempre procuro fazer meu trabalho em direção a um objeto de arte. Sei que esse não é o caminho para todo o mundo, mas é exatamente o meu caminho" [16], relata a artista, que sofreu influências da arte moderna, principalmente do movimento Bauhaus [17], com maior concentração na pintura e escultura. Nas técnicas utilizadas em suas ilustrações, predominam a pintura, o desenho e colagem, priorizando as cores saturadas e contrastantes, porque, segundo ela, "o máximo contraste significa máxima beleza, uma espécie de sentimento supremo com uma grande tensão". Além disso, essa autora tem uma preocupação especial com a arquitetura do livro, a começar pelo papel, que diz ser seu "amigo".

Sobre esta tarefa inevitável de compor vários elementos imagéticos na constituição de um livro, Rui de Oliveira (2008:60) admite que "a finalidade da composição, além de obter o equilíbrio plástico da página, é favorecer a leitura e a apreensão da narrativa. Portanto, o ato de compor está vinculado diretamente ao ato de contar histórias visuais." Como a autora compreende o livro como uma composição escultórica, atribui importância igual para o texto, as ilustrações, materiais utilizados, criando uma unidade. Exemplo disso verifica-se em obras como *O livro objeto* e *João e Maria*, este, especialmente, supera tudo que se conhece até então a partir da adaptação clássica dos irmãos Grimm. Essa obra apresenta um caráter inovador em vários quesitos como diagramação, projeto gráfico, além de explorar a colagem integrada com o desenho e pintura, em que se mesclam vários tipos de papel. Esse perfil de criar o inusitado inclui, nesse livro, a superposição de

[16] Kveta Pacosvská em entrevista concedida para a jornalista Jovier Sobrino-fevereiro/2013. Disponível em http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=282 (Acesso em 15-02-2014)

[17] O movimento Bauhaus "foi uma escola de artes fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius, em Weimar, Alemanha, que unificou disciplinas como arquitetura, escultura, pintura e desenho industrial. Ela revolucionou o *design* moderno, ao buscar formas e linhas simplificadas, definidas pela função do objeto - um visual *clean*." Fonte: http://www.mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-foi-a-bauhaus (Acesso em 18/02/2014).

elementos gráficos sobre a própria tipografia de uma das páginas, que se transformam num único elemento icônico, no qual se misturam de maneira bem-sucedida as expressões plásticas e literárias.

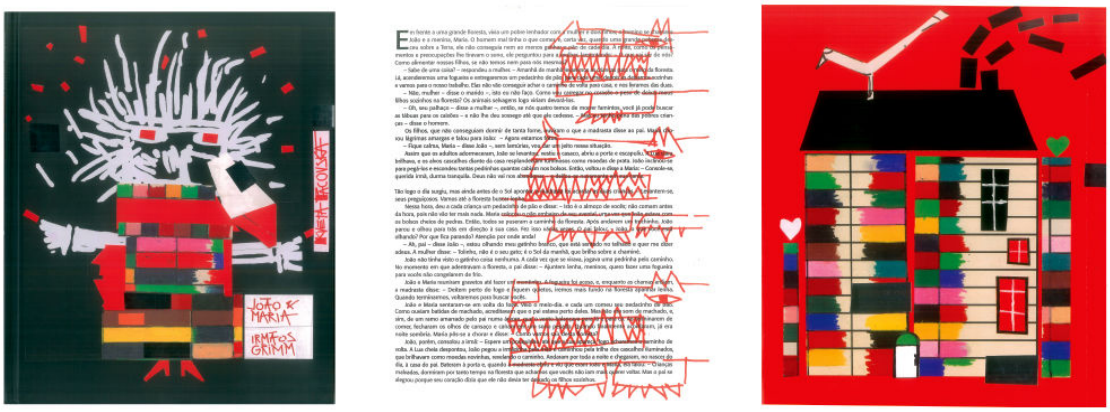


Figura 52 - Capa e páginas do livro *João e Maria* (2009)



Figura 53- Capas dos livros *O Sol é amarelo* (1992) e *Rinoceronte* (1999)



Figura 54 - *O livro Objeto* e *Alfabeto*

Esse breve passeio por obras de ilustradores/escritores, considerados precursores e/ou referências da criação de livros para crianças mostra como essa é uma prática que também tem uma história, embora na atualidade se manifeste com maior frequência. No próximo capítulo, apresentam-se o cenário da ilustração no Brasil desde o início de uma produção genuinamente nacional e o aparecimento de escritores e ilustradores brasileiros.



Capítulo II

Mais uma história... da ilustração de livros Infantis no Brasil

2.1 - Contexto da ilustração dos livros infantis no Brasil

> Acredito que as histórias também podem ensinar e provavelmente ensinam algo. Para que as histórias encantem e cheguem ao coração das pessoas, é necessário que sejam verdadeiras e contadas com estética, arte e poesia.
>
> (Eva Furnari,2008)

No Brasil, as discussões teóricas sobre a literatura infantil vêm já há alguns anos aprofundando questões relativas aos textos escritos para crianças: Nelly Coelho (1991 2000), Fanny Abramovich (2001), Lajolo e Zilberman (2002), Ieda de Oliveira (2005), Gregorin Filho (2012), Edmir Perroti (1990, 2007) Antonieta Cunha (2002), Ligia Cademartori(1994, 2006), Maria da Glória Bordini (1995), Eliana Yunes(1998).

Se tais discussões com o foco nos gêneros e nas temáticas já cumpriram, de certa forma, uma trajetória na constituição do campo de estudos nessa área, estudos referentes à ilustração dos livros infantis ainda necessitam de maior investimento acadêmico [18]. Sem pretender uma generalização a esse respeito, percebe-se, de certa maneira, uma valorização maior do texto escrito em detrimento do texto visual, no conjunto da produção teórica. Também deve-se considerar, nesse histórico de interesse teórico, a própria história das possibilidades de impressão de imagens nos livros infantis no Brasil, que passaram a ganhar maior espaço nos livros com o avanço das tecnologias gráficas. Portanto, neste capítulo evidenciam-se algumas propostas representativas de diferentes

[18] COELHO, Nelly Novaes.Panorama histórico da literatura infantil/juvenil. São Paulo:Ática,1991.
_____.Literatura infantil:teoria,análise, didática.1ªed,São Paulo:Moderna,2000.
ABRAMOVICH,Fanny.Literatura infantil:gostosuras e bobices.5ed.São Paulo:Scipione,2001.
LAJOLO,Marisa e ZILBERMAN,Regina. Literatura Infantil Brasileira: História & histórias. São Paulo:Ática,2002.
CÂNDIDO, Antonio. Formação da literatura Brasileira. Momentos decisivos. Belo Horizonte:Itatiaia,2000.
OLIVEIRA, Ieda de (org).O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor.1ed, São Paulo:DCL.2005.
FILHO,José Nicolau Gregorin (org).Literatura infantil em gêneros. São Paulo: editora Mundo Mirim,2012.

períodos no que se refere principalmente à presença das ilustrações nos textos literários infantis, focalizando como o texto imagético se relaciona com o texto verbal nesses livros para crianças.

É constatado que o início da história da literatura infantil no Brasil ocorre com as adaptações de obras portuguesas, justificado em sua maioria pelo vínculo colonial, já que eram os clássicos infantis europeus que forneciam o material para as adaptações e traduções que precederam a propriamente dita produção brasileira de literatura infantil (LAJOLO e ZILBERMAN: 1986, p.17). Somente com a vinda da família real e a instalação da imprensa régia, livros passaram a ser impressos no Brasil, uma vez que

> Até a chegada de D. João VI, em 1808, o suporte editorial (e até mesmo tipográfico) necessário para o assentamento de um sistema literário era, mais do que precário, inexistente. Decorre muito tempo, até que tipografias, editoras, bibliotecas e livrarias tornem o livro um objeto não tão raro, ao menos nos centros urbanos mais importantes. (Lajolo e Zilberman:1984,p.26)

Apesar disso, ainda no final do século XIX e início do século XX, continuariam a prevalecer a tradução e importação de livros. Merece destaque, nessa época, a obra de Alberto Figueiredo Pimentel (1869 -1914), considerado precursor da literatura infantil brasileira, pioneiro na publicação de histórias infantis vindas de Portugal. Esse autor adaptou algumas obras que se destacaram no cenário nacional, como *Contos da Carochinha, Contos de Fadas, Histórias do Arco da Velha, Histórias da Avozinha*, todas editadas pela livraria Quaresma (RJ). A obra *Contos da Carochinha* reúne "sessenta e um contos populares morais e proveitosos, de vários países, traduzidos e recolhidos diretamente da tradição oral", segundo descrição que se apresenta tanto na capa quanto na contracapa desse título. A primeira edição data de 1894, constando de quarenta historietas em 200 páginas, num formato brochura, se esgotou rapidamente em menos de um mês, de acordo com o prefácio da edição de 1952.

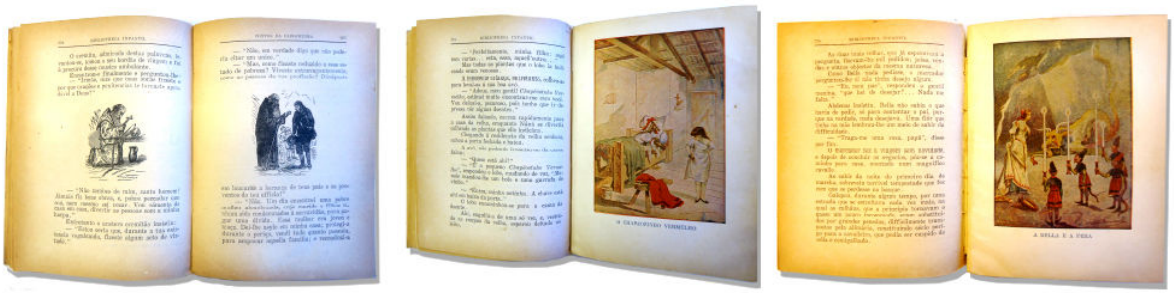
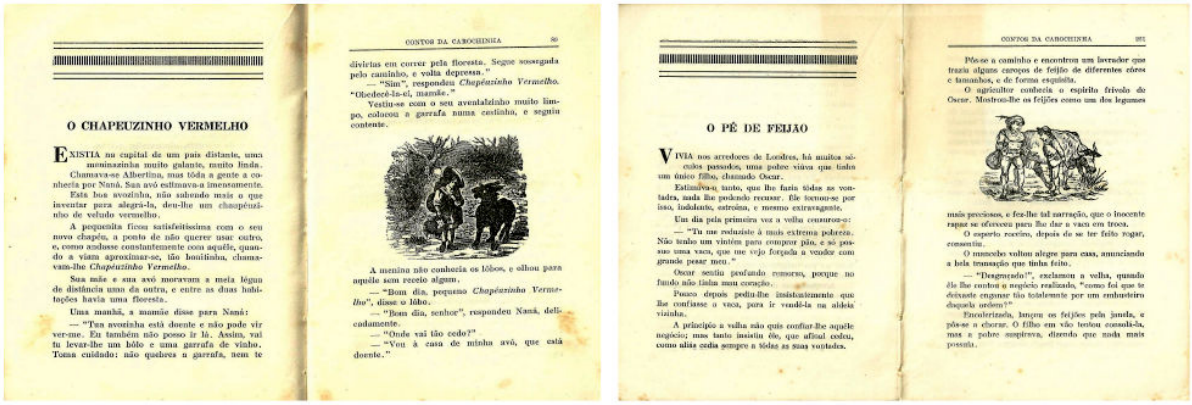


Figura 55 - *Contos da Carochinha* - 1937 (18ª edição)

A edição de 1937 apresenta um livro ilustrado, contendo tanto desenhos em preto e branco, entremeados pelo texto escrito, como também ilustrações coloridas, diferentes das outras, pois ocupam toda a página e dispõem de legenda referente à imagem retratada. As ilustrações coloridas, provavelmente, foram impressas em separado, de acordo com a tecnologia disponível à época, uma vez que até o tipo de papel utilizado para a impressão (papel couchê) difere das demais do miolo do livro. Depois de impressas, tais folhas eram inseridas no corpo do livro, artifício era muito utilizado, quando ainda não era possível conjugar a impressão em cores com a impressão dos tipos de impressão de textos, a maioria em preto e branco. Essas ilustrações ocupam uma localização privilegiada no livro, página "nobre", do lado direito, onde primeiro é lançado o olhar quando se lê, no caso do livro aberto. As ilustrações em preto e branco, apesar de pequenas, ocupam, em média, um terço da página, ocupando também uma posição privilegiada, no centro da página, chamando a atenção do leitor. Esse tipo de ilustração se mantém intercalado entre duas partes do texto escrito: um acima e outro abaixo, de maneira equilibrada.

É possível levantar a hipótese de que as ilustrações foram dispostas assim na página de forma intencional, com o intuito de provocar no leitor uma pausa na leitura do texto verbal, propiciando uma leitura imagética que traz outros elementos para o processo de construção de sentidos do que se lê. O objetivo das ilustrações nessa obra não se limita a representar visualmente algum evento específico do texto verbal. Ambas as leituras - verbal e visual - contribuem para a narração da história, cada qual com a sua importância. A imagem não está à mercê da palavra e nem a palavra depende da imagem; com alguma função de explicação, elas se completam. Ressalta-se, ainda, a importante função do leitor que, inevitavelmente, constrói a narrativa, de acordo com seu imaginário, o que faz com

que para cada leitor as relações entre textos verbais e visuais serão diferentes. A palavra provoca múltiplas interpretações e, no caso da ilustração, "vemos aquilo que temos a expectativa de ver. Tal fato exclui qualquer processo coibitivo e limitado de se fruir a ilustração. Sua criação é feita pelo ilustrador, mas sua concretização é do pequeno leitor" (OLIVEIRA, 2008, p. 38).



O CHAPEUZINHO VERMELHO

EXISTIA na capital de um país distante, uma menina muito galante, muito linda.

Chamava-se Albertina, mas tôda a gente a conhecia por Nanã. Sua avó estimava-a imensamente.

Esta boa avozinha, não sabendo mais o que inventar para alegrá-la, deu-lhe um chapéuzinho de veludo vermelho.

A pequenita ficou satisfeitíssima com o seu novo chapéu, a ponto de não querer usar outro, e, como andasse constantemente com aquêle, quando a viam aproximar-se, tão bonitinha, chamavam-lhe *Chapeuzinho Vermelho*.

Sua mãe e sua avó moravam a meia légua de distância uma da outra, e entre as duas habitações havia uma floresta.

Uma manhã, a mamãe disse para Nanã:

— "Tua avozinha está doente e não pode vir ver-me. Eu também não posso ir lá. Assim, vai tu levar-lhe um bôlo e uma garrafa de vinho. Toma cuidado: não quebres a garrafa, nem te

CONTOS DA CAROCHINHA 89

divirtas em correr pelo floresta. Segue sossegada pelo caminho, e volta depressa."

— "Sim", respondeu *Chapeuzinho Vermelho*. "Obedecê-lo-ei, mamãe."

Vestiu-se com o seu avental zinho muito limpo, colocou a garrafa numa cestinha, e seguiu contente.

A menina não conhecia os lôbos, e olhou para aquêle sem receio algum.

— "Bom dia, pequeno *Chapeuzinho Vermelho*", disse o lôbo.

— "Bom dia, senhor", respondeu Nanã, delicadamente.

— "Onde vai tão cedo?"

— "Vou à casa de minha avó, que está doente."

O PÉ DE FEIJÃO

VIVIA nos arredores de Londres, há muitos séculos passados, uma pobre viúva que tinha um único filho, chamado Oscar.

Estimava-o, tanto, que lhe fazia tôdas as vontades, nada lhe podendo recusar. Ele tornou-se por isso, indolente, estroina, e mesmo extravagante.

Um dia pela primeira vez a velha censurou-o:

— "Tu me reduziste à mais extrema pobreza. Não tenho um vintém para comprar pão, e só possuo uma vaca, que me vejo forçada a vender com grande pesar meu."

Oscar sentiu profundo remorso, porque no fundo não tinha mau coração.

Pouco depois pediu-lhe insistentemente que lhe confiasse o vaca, para ir vendê-la na aldeia vizinha.

A princípio a velha não quis confiar-lhe aquele negócio; mas tanto insistiu êle, que afinal cedeu, como aliás cedia sempre a tôdas as suas vontades.

CONTOS DA CAROCHINHA 91

Pôs-se o caminho e encontrou um lavrador que trazia alguns caroços de feijão de diferentes côres e tamanhos, e de forma esquisita.

O agricultor cobiçou o espírito frívolo de Oscar. Mostrou-lhe os feijões como um dos legumes

mais preciosos, e fez-lhe tal narração, que o inocente rapaz se ofereceu para lhe dar a vaca em troca.

O esperto roceiro, depois de se ter feito rogar, consentiu.

O rapazelho voltou alegre para casa, anunciando a bela transação que tinha feito.

— "Desgraçado!", exclamou a velha, quando êle lhe contou o negócio realizado, "como foi que te deixaste enganar tão tolamente por um embusteiro daquela ordem?"

Encolerizada, lançou os feijões pela janela, e pôs-se a chorar. O filho em vão tentou consolá-la, mas a pobre suspirava, dizendo que nada mais possuía.

Figura 56 - *Contos da Carochinha* - 1952 (20ª edição)

Já a edição de 1952 dessa obra, de dimensões pequenas (13cm x 16,5 cm), traz pequenas e poucas ilustrações, todas em preto e branco, e não é mencionada a autoria dessas imagens. Nesse caso, as ilustrações são desenhos que se dispõem intercalados com o corpo do texto escrito, também mantendo uma relação de proporcionalidade com o texto, que se aproxima da apresentada anteriormente na edição de 1937, mas como as histórias são curtas (algumas com apenas três páginas), nem todas são ilustradas. Nesse volume, constam alguns contos tradicionais como "Branca de Neve", "Chapeuzinho Vermelho", "A Gata Borralheira", "A Bela e a Fera" e o "Gato de Botas". O livro não apresenta um índice das histórias, o que dificulta a localização exata de cada uma delas dentro do volume, já que os contos são muitos, mais de cinquenta. O traço dos desenhos nas ilustrações são elaborados com o tratamento de hachuras, obtendo-se, com essa técnica, texturas que evidenciam os volumes por meio dos contrastes de brancos, cinzas e pretos, característica evidenciada também na edição de 1937.

Sobre ilustrações em preto e branco, Rui de Oliveira (2008, p. 51) afirma a sua importância em ilustrações de livros para crianças:

> A ilustração em preto-e-branco possui um leque de significados-até mesmo de ancestralidade na história da ilustração - tão importante quanto a ilustração em cores. Talvez até pelo grafismo e contragrafismo, ou seja, o preto e o branco do papel que o ilustrador tem diante de si, sua aparente exiguidade de recursos apresenta uma dificuldade de resolução muito mais complexa do que quando o artista dispõe da possibilidade de cor.

Sem dúvida, importante essa observação que desmistifica, por vezes, a valorização das ilustrações coloridas, em detrimento das representações em preto e branco. É muito relativa a atribuição de valoração em termos de qualidade de representação visual. Isso depende do contexto em que a ilustração se insere, dos objetivos e das escolhas do ilustrador, da interação das ilustrações com o texto escrito e outras variáveis que determinam uma boa ou razoável qualidade do texto visual colorido ou não.

Retornando à obra em questão, como todas as ilustrações figurativas [19], representando personagens ou situações próprias das histórias contadas, observa-se que a relação entre imagens com o texto é de representar algum evento da história, mas as formas de representação são infinitas. Oliveira (2008, p. 49) adverte sobre esse aspecto, enfatizando as várias possibilidades narrativas da ilustração frente ao texto escrito. Esse autor admite que "a ilustração deve ser sempre uma paráfrase visual do texto, sempre uma pergunta, nunca uma resposta", não sendo ela uma representação literal de um objeto descrito.

Esse volume inova, de certa forma, quanto à programação visual do projeto gráfico, quando, no início das histórias, apresenta um elemento gráfico, na parte superior das páginas, antes do título, posto em negrito e com uma fonte maior que proporciona fácil leitura. Esse "ornamento" é um conjunto simétrico composto de duas linhas horizontais paralelas acima e abaixo de uma fileira de pequenos traços, dispostas na vertical, formando uma faixa que se torna uma "massa cinza" limitada pelas linhas horizontais. Parece simples numa concepção mais atual, mas a vinheta é um diferencial que complementa de forma positiva o conteúdo geral do livro.

---

[19] "Termo genérico aplicado à representação plástica, que mostra formas reconhecíveis como objetos, pessoas, animais, paisagens, ainda que estejam bastante interpretados e não necessariamente reproduzidos de maneira acurada. O oposto de abstrato". (MARCONDES, 1998).

Vale ressaltar que, como as dimensões desses livros são pequenas, a fonte do texto escrito também se mostra reduzida, o que parece ser incompatível para a faixa etária a que se propõe, ou seja, crianças que se encontram numa fase ainda de aprendizagem do código escrito. Essa destinação do livro é descrita no prefácio da edição de 1952, (com indefinição da autoria, apenas consta "setembro de 1952), onde se lê:

> O sr. Figueiredo Pimentel, reunindo-os, prestou relevante serviço à juventude. [...]. Fez assim um excelente trabalho de grande utilização nas escolas, porque, ao mesmo tempo que deleita as crianças, interessando-as com a narração de contos morais muito bem traçados, lhes desperta os sentimentos do Bem, da religião e da caridade, principais elementos da educação da infância [...].O público, os educadores, as mães de família, têm escolhido de preferência os *Contos da Carochinha,* reconhecendo que as crianças só podem encontrar nêles boa leitura, útil e agradável ao mesmo tempo"

Reforçando essa destinação, na capa do livro dessa edição está escrito "LIVRO PARA CRIANÇAS", logo abaixo do título. O título está bem legível, ocupando uma posição central, apesar da sua disposição em diagonal. Há de se levantar esse questionamento, se o livro como se apresenta favorecia a leitura pelos leitores crianças.



Figura 57 - Capas dos livros *Contos da Carochinha* (1952), *Contos da Avosinha* (1943)

Como se pode ver, a ilustração da capa de *Histórias da avozinha*, à direita, nas imagens anteriores, apresenta alguns elementos decorativos, com algumas folhas e flores num fundo violeta acinzentado, porém, dessa composição, parece emergir um círculo limitado por uma faixa bem definida em vermelho, o que chama a atenção para a cena representada dentro dessa área. Dentro do círculo, encontra-se uma senhora sentada, encostada no lado externo de uma casa, que assume a postura própria de uma contadora de histórias. Próximo a ela, há várias crianças que estão sentadas em um banco inteiriço simples, provavelmente ouvintes da sua contação de histórias. Curioso que a posição da senhora não aparenta exatamente uma aproximação de frente para as crianças, o que deve ser mais uma questão de representação em perspectiva feita pelo ilustrador, mas é notório que a intenção da imagem seja mostrar uma senhora, um adulto, mais velho, que contava ou mesmo lia as histórias para as crianças, numa representação recorrente para quem cumpria esse papel. Comparada à gravura de Gustave Doré, que remete a um evento de leitura de história (citada anteriormente neste estudo), essa se distingue totalmente dela: a senhora não lê a história, pois não está com algum livro, mas parece gesticular com as mãos, quem sabe interpretando ou enfatizando alguma cena contada. O tamanho do desenho dessa cena impede de mostrar as expressões fisionômicas das crianças, apesar de sugerirem estar numa posição de escuta, pela postura física de quietude em que se encontram. As crianças, nessa representação, estão em um ambiente externo e não tão próximos da senhora, diferentemente da gravura de Doré, em que a senhora leitora da história está literalmente rodeada por crianças, uma delas no colo, num ambiente interno, aparentemente mais acolhedor.

A capa de *Histórias da Carochinha* (primeira imagem à esquerda) é praticamente igual à de *Histórias da Avozinha*, diferindo dela apenas por alguns elementos como o elemento decorativo, um motivo floral disposto em um fundo verde claro, com uma moldura vermelha contendo dentro o título e a ilustração.

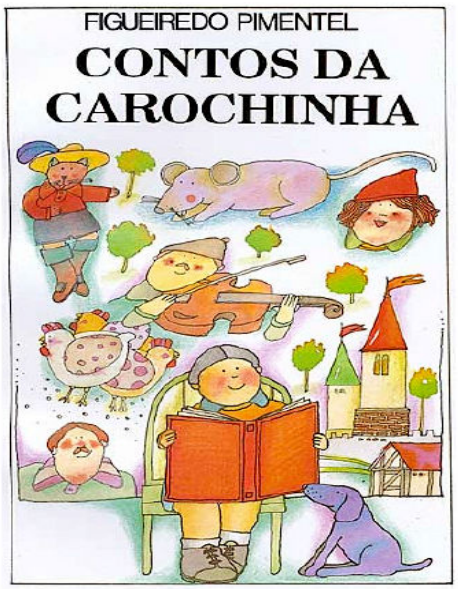


Figura 58- Capa de *Contos da Carochinha*, edição da década de 1990, ilustrada por Cláudio Martins

A figura acima, que representa a capa de uma edição mais contemporânea (1995), de *Histórias da Carochinha* foi escolhida para efeito de comparação com as demais capas. A ilustração de capa dessa publicação contemporânea dos *Contos da Carochinha*, feita pelo escritor e ilustrador Cláudio Martins, é composta com desenhos a nanquim, coloridas com pintura aquarela e lápis de cor, apresentando uma composição bem mais dinâmica que as anteriores, elencando alguns desenhos que nos remetem às histórias que estão no livro (Gato de Botas e Chapeuzinho Vermelho, entre outras). Numa posição central, encontra-se uma criança que lê o livro, com uma expressão fisionômica de alegria e demonstrando envolvimento com essa ação. Uma representação da leitura bem distinta da concepção anterior, que destacava a senhora contadora de histórias, na composição dentro do limite do círculo, à esquerda da capa.

O livro que está nas mãos dessa criança é de dimensão maior (está, inclusive apoiado no colo), realçando talvez sua devida importância. Literalmente, os tempos são outros, nota-se aqui já a autonomia de um leitor criança que assume sua leitura por conta própria, sem necessidade de um leitor adulto ou mesmo um(a) contador(a) de histórias (o que, se ocorresse, em nada impediria o desfrute das histórias). Essa criança, sentada de forma confortável numa cadeira, tem a companhia de um cãozinho, provavelmente seu animal de estimação, que adquire uma postura também de atenção em relação ao que faz o

menino e, ao mesmo tempo, de guarda, complementando essa cena de aconchego e alegria.

O terceiro livro desta coletânea de contos populares, *Histórias da Avosinha*, com primeira edição de 1896, depois de *Histórias da Carochinha* e *Histórias do Arco da Velha*, tenta manter o êxito dos títulos anteriores, contendo "cinqüenta das mais célebres, primorosas, divinas e lindas histórias populares, morais e piedosas [...] colecionadas umas, escritas e traduzidas outras por Figueiredo Pimentel" (prefácio da 1a edição-1896) [20].

Esse livro possui também contos curtos, populares, mas verifica-se nele uma maior valorização das ilustrações em relação aos outros dessa coleção, editados anteriormente. Um dado importante nessa obra é a indicação da autoria das ilustrações, que teve a participação de um artista muito atuante na imprensa brasileira, Julião Félix Machado. Esse artista inovou no quesito projeto gráfico, em quase cinquenta anos de trabalho, desde o final do século XIX até quase meados do século XX. Esteve em parceria com o poeta Olavo Bilac na edição de duas importantes revistas da época: "A Cigarra" (1895) e "A Bruxa" (1896) [21].



Figura 59 - Ilustrações dos títulos das histórias com letras capitulares - *Histórias da Avosinha* (1943).

[20] Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000137.pdf
[21] "Julião Machado e suas inovações gráficas". In: Revista Tipo&grafia #2 – p. 15-17
por Letícia Pedruzzi Fonseca.
Disponível em: http://www.ladht.com/tipoegrafia/juliao-machado-e-suas-inovacoes-graficas (acesso em 26/11/2013).

Há dois elementos que diferenciam essa obra: cada história se inicia com uma letra capitular e uma ilustração, a qual abrange boa parte do espaço da página, em que uma imagem referente à história está totalmente integrada ao título, conforme se pode ver nas figuras anteriores. O título faz parte da ilustração (em determinadas histórias mais ou menos legível), variando a fonte, tamanho e formato numa mesma frase, participando de uma composição visual única com a ilustração e a letra capitular. Sua técnica produz o efeito de desenho com "bico de pena", enriquecidos com texturas reticuladas e outras, o que produz variações do preto, cinzas e brancos, proporcionando volumes nas figuras ou em outros elementos da composição. Também esse ilustrador obtinha variações mais suaves de cinzas com a utilização do lápis crayon, que oferece nuances esfumaçadas.

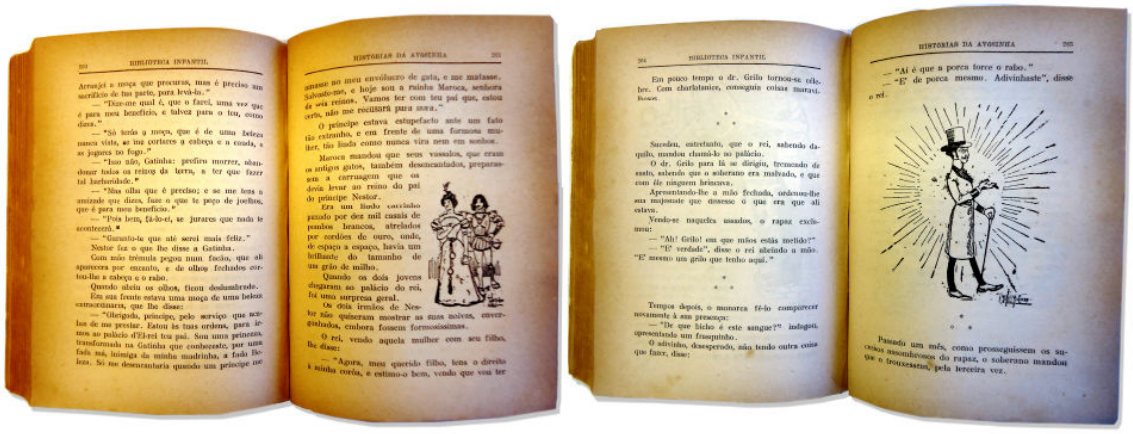


Figura 60 - *Histórias da Avosinha* (1943), de Figueiredo Pimentel - ilustrações de Julião Machado

A inserção das ilustrações nas páginas, conforme se pode ver nos exemplos da figura anterior, também se mostra mais ousada, bem integrada na página que divide com o texto escrito, ocupando um espaço considerável, apesar de possuírem um limite definido por linhas em seu entorno, com formas variadas, de acordo com a disposição da ilustração na página. Isso também provoca uma formatação diferente do texto escrito, trazendo possibilidades mais dinamicidade na diagramação da página, o que demonstra o conhecimento desse artista no quesito impressão e artes gráficas. Apesar de não constar seu nome na capa, junto ao autor, Julião Machado assina todas as ilustrações que constam no livro, sempre na parte inferior delas, dado identificado com facilidade.

Apesar da importância indiscutível dessas adaptações realizadas por Figueiredo Pimentel no Brasil, costuma-se associar o início de uma produção genuinamente nacional à obra de Monteiro Lobato, embora saibamos que produções literárias de outros escritores foram publicadas nos primeiros anos do século XX. Tem-se, por exemplo, o escritor e professor Tales Castanho de Andrade (1890-1977), que publicou seu primeiro livro *A Filha da Floresta*, ainda em 1919. Outros significativos títulos de sua autoria são a coleção *Encanto e Verdade* (1922), que inclui 26 livros com o propósito de apresentar ensinamentos aos pequenos, e *Saudade* (1936), ambos amplamente utilizados como livros de leitura nas escolas por muitas décadas.

Os livros da coleção "Encanto e Verdade" foram editados inicialmente sob a forma de um livro para cada história. Não há registros nesses livros da data de edição, mas todos foram publicados pela editora Melhoramentos, que também foi responsável pelas edições posteriores, em outras versões. Uma delas é a edição de 1967, um único livro contendo todas as histórias, com o requinte de possuir capa dura e capa de guarda em separado, e todas as ilustrações em cores. As capas trazem pinturas primorosas, assinadas pelo importante artista Francisco Richter, ilustrador presente em muitos livros desse período, como, por exemplo, *O Patinho Feio*, em 1915, adaptação de obra de Christian Andersen.



Figura 61 - Capas da Coleção "Encanto e Verdade"- s/d.

Ressalta-se que as edições iniciais dessa coleção mantinham as capas dos livros iguais para todas as histórias, com a ilustração ocupando todo o espaço da capa. A cena retratada é um evento de leitura, com duas crianças, num ambiente bucólico. Nessa cena, o menino assume a leitura de um livro para a menina, que ouve atentamente. Há, ainda, a presença de um simpático cão que parece dirigir o olhar para o espectador da cena (a escolha de inclusão desse animal nos remete à capa de *Histórias da Carochinha*, de Cláudio Martins, analisada anteriormente).

Esse evento parece ser para as duas crianças, independente de quem lê ou ouve a história, um momento prazeroso, pois sugere estarem bem à vontade nesse ambiente acolhedor e propício para uma leitura. Pode-se pensar na intencionalidade de criação de estímulos para as crianças lerem, sugerindo ser essa ação agradável para meninos e meninas, já que tais livros de histórias estarem presentes em alguns lares e principalmente nas escolas.

As informações de título, autor e número da coleção aparecem na parte superior da capa, de forma legível, sobrepostos numa área mais clara da composição, a coloração do céu. Em outras edições dessas histórias, as capas já se tornam distintas umas das outras, nas quais sempre a ilustração da capa também consta no interior do livro, em alguma página. Os livros possuem ilustrações em preto e branco e outras poucas coloridas. Pelo tamanho e quantidade de páginas, conclui-se que há uma quantidade razoável delas, chegando a ocupar até quase metade da página, dividindo de forma igualitária texto verbal e visual. A qualidade de impressão, vista com olhos da atualidade, é precária em termos de resolução, mas devia atender de forma satisfatória à época seus leitores, considerando as limitações de técnicas de impressão. Nota-se um elemento gráfico padrão em todos os livros dessa coleção: molduras em todas as páginas, compostas de elementos, que diferem na forma e na cor em cada livro, em cada história. Esse detalhe colabora com a composição visual global da página, embutindo um efeito gráfico diferenciado e interessante.



Figura 62- Páginas dos livros e histórias *Bella, a Verdureira*; *Praga e Feitiço*; e *El Rei Dom Sapo*, respectivamente. [22]

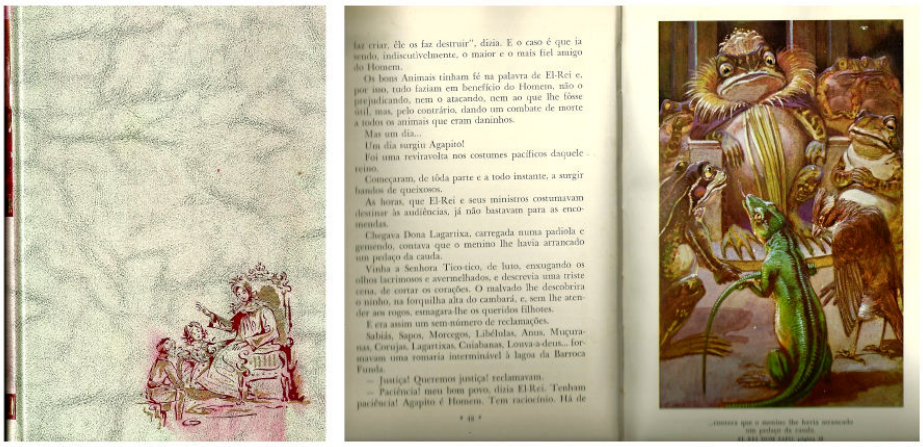


Figura 63 - *Encanto e Verdade* (1967)

Na versão mais atual, de 1967, o livro contém seis histórias da coleção e apresenta considerável avanço em relação à edição anterior (na qual infelizmente não consta data): a qualidade das ilustrações supera tanto no tratamento plástico quanto na impressão, no tamanho (16cm x 23cm), na qualidade do papel tanto na impressão tipográfica quanto no das ilustrações. O livro possui número privilegiado de ilustrações impressas em separado e inseridas no corpo do texto, em papel couchê, fato já justificado sobre essa condição (dificuldade tecnológica para impressão, na mesma folha, de tipos preto e branco e colorido). Essa foi, por algum tempo, a alternativa encontrada por editores para publicar livros com ilustrações coloridas.

---

[22] **Bela, a Verdureira**: "história de incentivo à horticultura de quintal;clubes agrícolas escolares"; **Praga e Feitiço:** "História sobre suplício e glória de Tiradentes"; **El Rei Dom Sapo**: "História em defesa dos animais úteis à lavoura" STANISLAVSKI, Cleila de Fátima Siqueira. A questão dos aspectos editoriais na coleção Leitura Escolar do autor Thales Castanho de Andrade, Unesp, Marília, São Pulo). Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais17/txtcompletos/sem12/C (acesso em 10/12/2013).

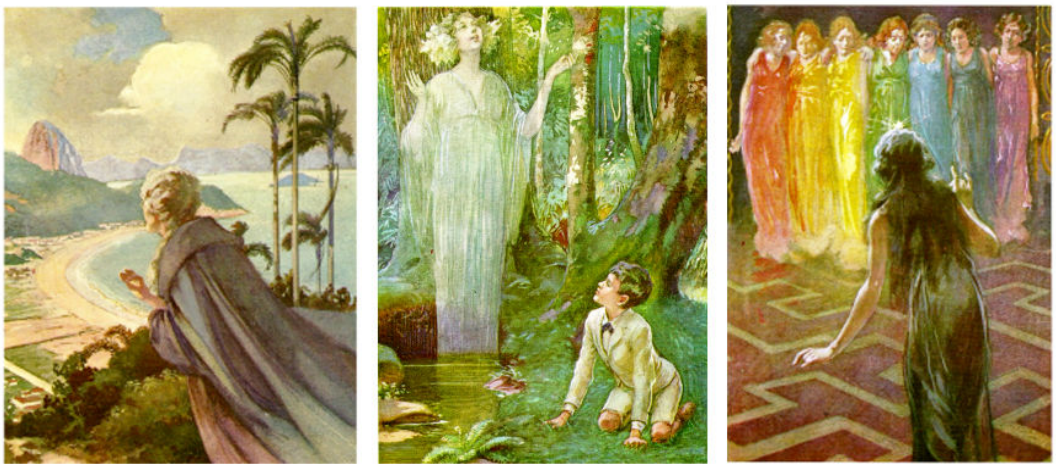


Figura 64 - Ilustrações de Francisco Richter para o livro *Encanto e Verdade* (1967). Da esquerda para a direita, *O Sonno dos Monstros* , *A filha da Floresta* e *O Mistério das Cores.*

O artista e ilustrador dessa edição, Francisco Richter colecionou neste livro pinturas primorosas, evidenciando nelas o conhecimento consolidado que tem no campo das artes plásticas e da estética. Suas ilustrações possuem cores vibrantes e luminosas, com nuances e variações de tonalidades que ampliam a sua paleta de cores nas composições das ilustrações, garantindo uma harmonia entre todos os elementos representados. Esse artista integra com astúcia personagens em seus respectivos contextos, incluindo alguns detalhes que também enriquecem a composição plástica, como, por exemplo, o panejamento da personagem que avista a baía de Guanabara, posto em primeiro plano, com várias tonalidades de azuis e com um movimento na diagonal, que toma boa parte da composição. Também a representação da personagem filha da floresta, que está envolvida em uma gama de verdes luminosos, parece convidar o leitor a adentrar nesse espaço fantástico, de muito aconchego. Interessante notar que não há nessa ilustração a áurea temerosa das florestas sombrias e escuras (muito comum na representação desse elemento nos contos de fadas). Pelo contrário, a água límpida, que se mistura com a transparência das vestes da filha da floresta, demonstra total integração dela com esse ambiente, que traduz leveza e acolhimento, talvez pela própria temática da história: a preservação da natureza. Assim, é inevitável que o leitor disponha de mais um tempo de contemplação das imagens, porque tudo favorece a imaginação. Predominam nessas histórias o culto à Pátria, além do cuidado com a natureza.

Na obra *Saudade*, a temática predominante é a vida rural [23]. O seu objetivo é empregar nas instituições educacionais brasileiras as "mais generosas, belas e cívicas lições de amor á vida rural, de respeito pelos homens do campo e de orgulho pela nacionalidade" (prefácio da edição de 1971 de *Saudade*). Nos anos de 1920, percebe-se que autores da literatura infantil colocam a criança brasileira como protagonista em suas histórias, valorizando a criatividade e seu mundo interior, exemplos clássicos nas obras de Tales de Andrade e Monteiro Lobato. A seguir, duas edições de *Saudade,* uma da década de 1930 e outra mais contemporânea, da década de 1970.



Figura 65 - *Saudade*- capas das edições de 1936 (esquerda) e 1971 (direita)

Na edição de 1936, a capa não apresenta ilustração, apenas o título em evidência, não possuindo nenhum atrativo visual imediato de leitura, o que seria, a princípio, desejável, já que essa obra se destina ao público infantil. Já na edição de 1971, a capa é totalmente ocupada por uma ilustração colorida, que abrange também a contracapa numa única cena, representando um ambiente rural, com uma paisagem com diversas lavouras, gado pastando, uma fazenda, e um jovem localizado em primeiro plano, que parece estar engajado nessa ambientação bucólica. A postura desse jovem, sentado embaixo de uma frondosa árvore e admirando esse cenário pode pretender talvez transmitir a ideia presente no livro, de uma identificação do homem com o meio rural.

[23] A temática deste livro diz respeito às lembranças de Mário, hoje adulto, que se mudou do campo para a cidade, mas que guarda com carinho sua intensa vida no Sítio Cogonhal, onde desfrutou de várias experiências gratificantes que o ambiente rural pode proporcionar, de acordo com este personagem.

A intenção de apresentar neste estudo duas versões do livro *Saudade* se justifica pelo fato de ambas serem bem distintas, desde a apresentação da capa, até a diagramação das páginas, o projeto gráfico, o que reflete a conjuntura da época em que foram publicadas.

As duas edições são ilustradas, todas com desenhos em traço em preto e branco e, também nesse quesito, é bem perceptível a diferença de representação nas duas versões, o que é já é esperado, considerando-se os contextos em que foram produzidos. Interessante notar que a primeira versão talvez supere a posterior em número de ilustrações, algumas ocupando toda a página, e em outras situações (com o livro aberto), tende a ocupar mais espaço que o texto escrito.

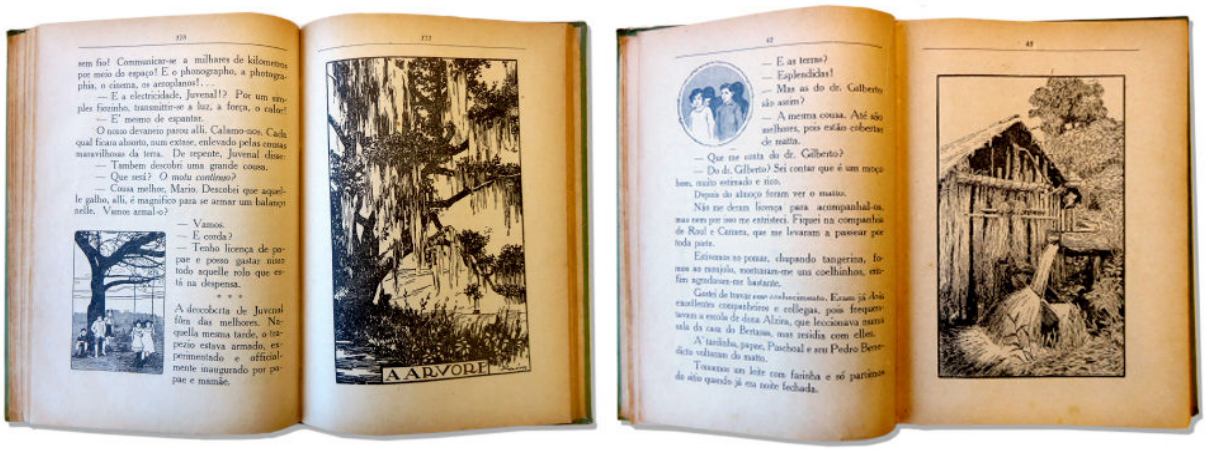


Figura 66 - Páginas ilustradas do livro *Saudade* - (1936) 26ª edição

Percebem-se também alguns avanços na disposição de algumas ilustrações, algumas delas emolduradas por um círculo, ora somente ele, ora envolvido em outra moldura retangular (ver figuras 66), (com uma ocupação maior), por vezes, situado no canto da página, em tamanho menor. A representação visual das crianças nesse contexto indica a época, em função de suas vestimentas e brincadeiras.



Figura 67 - Páginas ilustradas do livro *Saudade* - (1936) 26ª edição

Essas representações em muito se diferem da outra versão (1971), na qual as crianças se mostram mais atuantes no ambiente rural, participando de várias atividades como uma pescaria, natação no rio, passeio a cavalo, uma festa junina, em todas, demonstrando grande alegria.

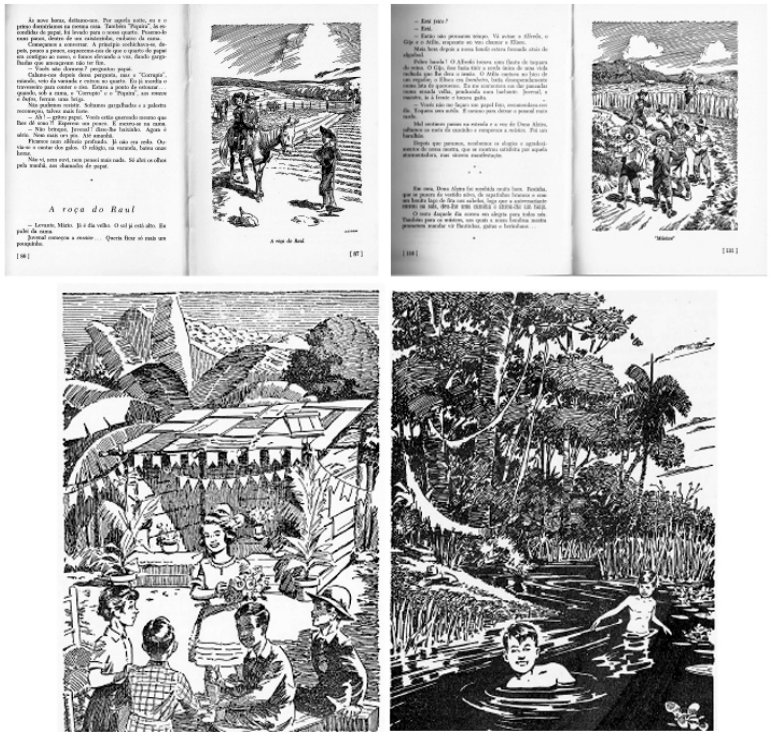


Figura 68 - Ilustrações de *Saudade* - (1971) 62ª edição

Nessa obra consta o nome do ilustrador, J. G. Villin, no verso da folha de rosto, com fonte pequena, o que não é mencionado na edição mais antiga, já esperado, pois não eram todos os livros que citavam o nome do ilustrador. Mesmo indicando os créditos, parece manter ainda o ilustrador no anonimato, pois contém apenas as duas iniciais do nome, seguidas de um sobrenome. Questiona-se qual seria sua importância em relação ao autor, que tem seu nome na capa, evidente e legível, logo abaixo do título.

As ilustrações de J. G. Villin (Jean Gabriel Villin), desenhos feitos provavelmente com bico de pena e nanquim, evidenciam seu pleno conhecimento da técnica, pois o uso de texturas variadas em todos os elementos da composição provoca resultados surpreendentes nas representações de volumes, com contrastes evidentes entre claro e escuro. Também esse artista, quando utiliza apenas as linhas para o preenchimento de áreas diversas, colorindo-as literalmente, consegue elaborar e integrar com requinte todos os elementos visuais da cena retratada. Por exemplo, o tratamento diferente para cada elemento da composição da ilustração intitulada "Pescaria" e "Na chácara de Seu Ferraz", (figura a seguir), que contém árvores, gramíneas e arbustos da vegetação, vestimentas dos personagens e ainda a água do rio, evidencia seu cuidado com o tratamento de cada uma das figuras, minucioso e bem elaborado, distinguindo a natureza de cada um deles, mas que se harmonizam no conjunto da composição plástica.

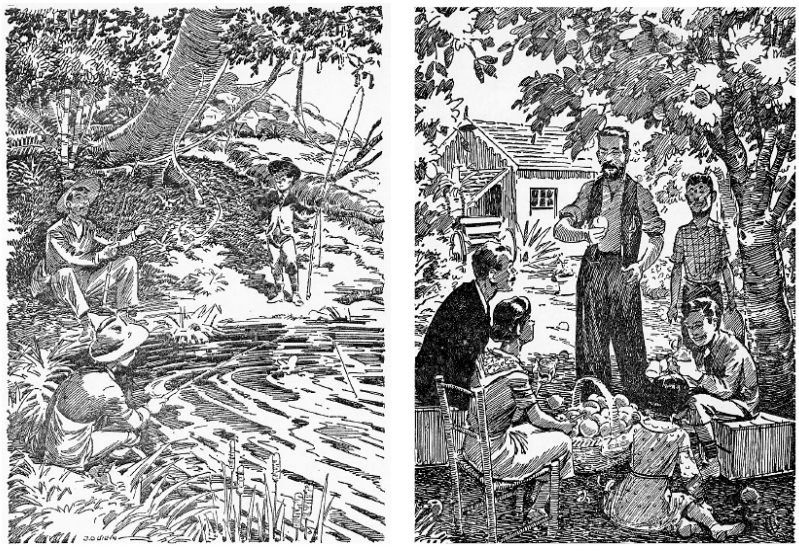


Figura 69 - Ilustrações intituladas "Pescaria" e "Na chácara de Seu Ferraz" (*Saudade* - 1971).

2.2 - Inovações na literatura infantil - a ousadia de Monteiro Lobato

Monteiro Lobato merece ser destacado nesta pesquisa por dois motivos: primeiro, pela inovação na produção de livros literários infantis, nos quesitos editoração, diagramação e, também, nas temáticas de suas narrativas. Apesar de os livros de sua autoria terem inicialmente ocupado lugar nas escolas como livro de leitura, esse autor já tinha um olhar visionário para o mercado de livros no Brasil. O imaginário presente nas suas obras ia além das restrições didáticas impingidas pela escola da época. O segundo motivo é a variedade de artistas que participaram como ilustradores de suas coleções infantis, inclusive ele próprio. Tinha sempre presente uma inquietação positiva para valorizar as ilustrações em sua produção literária. Dessa forma, nos anos de 1920, as obras literárias do escritor brasileiro José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) inauguram no país outras possibilidades literárias: a ficção para crianças, na qual se valorizam o verbal e o visual na literatura. A partir daí, a ficção começa valorizar mais o universo infantil, tanto nos seus elementos verbais como visuais, permitindo incitar a imaginação nos enredos e nas imagens, sem o propósito de pedagogizar as possibilidades do "faz de conta". Na obra de Monteiro Lobato, sonho e realidade se misturam com naturalidade, o que provoca um tangenciamento dessas histórias com os contos de fadas, dada a ênfase na fantasia. Nesse caminho, sua obra difere-se pela forma com que o ensinamento era posto em suas histórias: de forma lúdica, bem distinta de como era ministrada nos colégios, como relata Edgard Cavalheiro, no prefácio do livro U*rupês* (1956, p. 47).

> O intuito da obra de Monteiro Lobato, não é, portanto, o de moralizar, e sim o de ensinar. Divertindo, num tom alegre e sadio, ele ensina história e geografia, gramática e aritmética, folclore e mitologia, ciência e tudo o mais que constitui a tortura dos cérebros infantis, nas escolas e colégios.

Com o escritor, inovava-se a proposta de livro para crianças no Brasil. Intenção realçada pelo fato de ele ter sido também um editor e, desse lugar, tinha objetivo de avançar nas questões específicas da editoração de livros infantis. Até essa época, os escritores brasileiros que quisessem ver seus livros impressos teriam que fazê-lo com suas próprias

mãos, ou seja, encomendá-los diretamente com os impressores, de acordo com o autor Halleweell (2005).

Monteiro Lobato era, portanto, sensível à ilustração. Ele teve várias vertentes profissionais, dentre elas realizou caricaturas e colaborou com contos para a "Revista do Brasil", e chegou a ilustrar uma de suas obras.

A capa do livro era um dos recursos que esse escritor e editor considerava ser de fundamental importância, por atribuir a ela o papel de ser a atração principal desse produto. O escritor investiu junto aos desenhistas, estimulando o uso de cores mais fortes, bem como a ampliação da quantidade de figuras. Além da capa, se preocupava com o conteúdo interno dos livros, inovando também na diagramação. Tentou importar tipos mais modernos. Artistas como Antônio Paim (capista de Uupês, de 1944) e Mick Carnicelli foram alguns de seus colaboradores. O capista da primeira edição, de 1918 foi o paisagista Wasth Rodrigues. Também se preocupou com a qualidade do papel, até então importado, com dimensões padrão, que resultava num livro de 12 cm x19 cm, alterando essa medida para 12 cm x16, 5 cm.

Concomitantemente à discussão sobre os aspectos textuais e formais dos livros, esse escritor e editor ampliou a rede de distribuição para cerca de dois mil estabelecimentos, dos mais variados, o que incluiu até padarias. Ainda privilegiou autores menos consagrados na sua função de editor, mas faziam parte da sua lista também autores reconhecidos como Lima Barreto, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Alphonsus de Guimaraens, Arthur Motta, dentre outros.

Na década de 1920, o Brasil vivenciou um avanço significativo na indústria editorial, mais especificamente em São Paulo, ultrapassando, inclusive, a capital brasileira à época, Rio de Janeiro, no quesito cultura e intelectualidade. Também São Paulo assumiu a revolução artística, cultural e social denominada Modernismo, com ênfase na literatura e nas artes plásticas. Não se pode incluir, no entanto, naquele momento as ideias de Monteiro Lobato, considerado tradicionalista, segundo alguns, por manter algum conservadorismo

estético. O Modernismo no Brasil, bem representado pela Semana de Arte Moderna [24], embora tivesse anseios de uma nova concepção estética da arte, incluindo a literatura, mantinha o vínculo ao tradicionalismo nacional, mesmo sofrendo influências de vanguardas artísticas europeias como os movimentos surrealista, dadaísta e cubista no início do século XX.

De acordo com Lajolo e Zilberman (1986, p. 62), "é possível chamar de modernista a literatura infantil publicada entre os anos 20 e 40, permeável aos efeitos de várias alterações, que neste período, afetaram a economia, a política, a educação e as artes".

Ainda assim, mesmo destoando dos padrões vigentes, abriu-se espaço para o popular e o coloquial. A cultura popular e a literatura infantil expandiram-se de forma significativa, dado o forte vínculo que mantinham com o Estado e a escola. Essa combinação entre literatura e cultura de massa no cenário brasileiro provocou mudanças na produção e, também, na circulação de livros, e, no caso da literatura infantil, levou à regularidade de lançamentos, à recorrência de temas, à proliferação de séries que atuavam no horizonte de expectativa dos leitores (ZILBERMAN,1993).

Após o auge dos anos de 1920, com Lobato à frente de propostas editoriais inovadores, verifica-se forte investimento na literatura infanto-juvenil, abarcando mais da metade da produção total de títulos publicados no Brasil, mantendo-se essa projeção até a década de 1960.

2.3 - Monteiro Lobato e seus parceiros ilustradores

O estilo peculiar de Monteiro Lobato consagrou algumas obras, como *A menina do Narizinho Arrebitado*, com ilustrações na primeira edição (1920) do caricaturista, desenhista

[24] A Semana de Arte Moderna foi um evento cultural e artístico idealizado por vários artistas, entre os quais o pintor Di Cavalvanti, realizada de 11 a 18 de fevereiro de 1922, que teve como principal objetivo inovar o contexto artístico vigente no Brasil, até então submetido a influências europeias. Era intuito romper com tais tendências a fim de consolidar uma arte genuinamente brasileira.

e ilustrador Lemmo Lemmi (1884-1926), sob o pseudônimo de Voltolino. Essa obra, posteriormente à morte de Lobato, mudou o nome para *Narizinho arrebitado*, também com outras versões de capas, incluindo outros ilustradores. Nota-se que, além da capa, bem elaborada, com moldura que ornamenta a personagem Narizinho, a folha de guarda também apresenta um elemento decorativo em toda a sua extensão, o que demonstra uma atenção também com outras partes do livro, não apenas com o conteúdo da narrativa ou com as ilustrações, tornando-se um elemento diferenciador dessa publicação, se levarmos em conta o seu ano de publicação: 1920.



Figura 70 - Capa e folhas de guarda da 1ª edição de *A menina do narizinho arrebitado* (1920).

È possível notar valorização tanto das ilustrações quanto do ilustrador nessa obra, pois na folha de rosto, além de emoldurada com alguns desenhos, apresenta, de forma inusitada as informações sobre autor e ilustrador, em forma de triângulo, onde está escrito: "Livro de figuras por Monteiro Lobato com desenhos de Voltolino".



Figura 71 - Folha de rosto - *A menina do narizinho arrebitado* (edição de 1920)

Camargo (2009) faz algumas observações pertinentes sobre a disposição das informações de título, autor e ilustrador, que são dispostas numa formatação triangular. De acordo com o autor, a variação de tamanhos das fontes e espaçamento dos caracteres nas expressões contidas neste espaço se deve provavelmente a uma intenção de maior harmonização desses elementos nesse triângulo invertido. Dessa forma, "o termo LIVRO DE FIGURAS sinaliza a valorização da ilustração" (idem, p.44), que se mantém em realce. O fato também dos nomes do escritor e ilustrador se manterem praticamente com o mesmo destaque confirma uma valorização mais equilibrada dessas duas autorias na obra.

O livro, de dimensões 21,8 cm x 29 cm, é bastante ilustrado, considerando que essa obra tem apenas 44 páginas, permeadas de ilustrações, ora preto e branco, ora com uma cor ou outra, colorindo partes dos desenhos em vermelho e ocre. Em algumas páginas, as ilustrações chegam a superar a ocupação da mancha tipográfica, como se pode ver na figura 72, adiante.

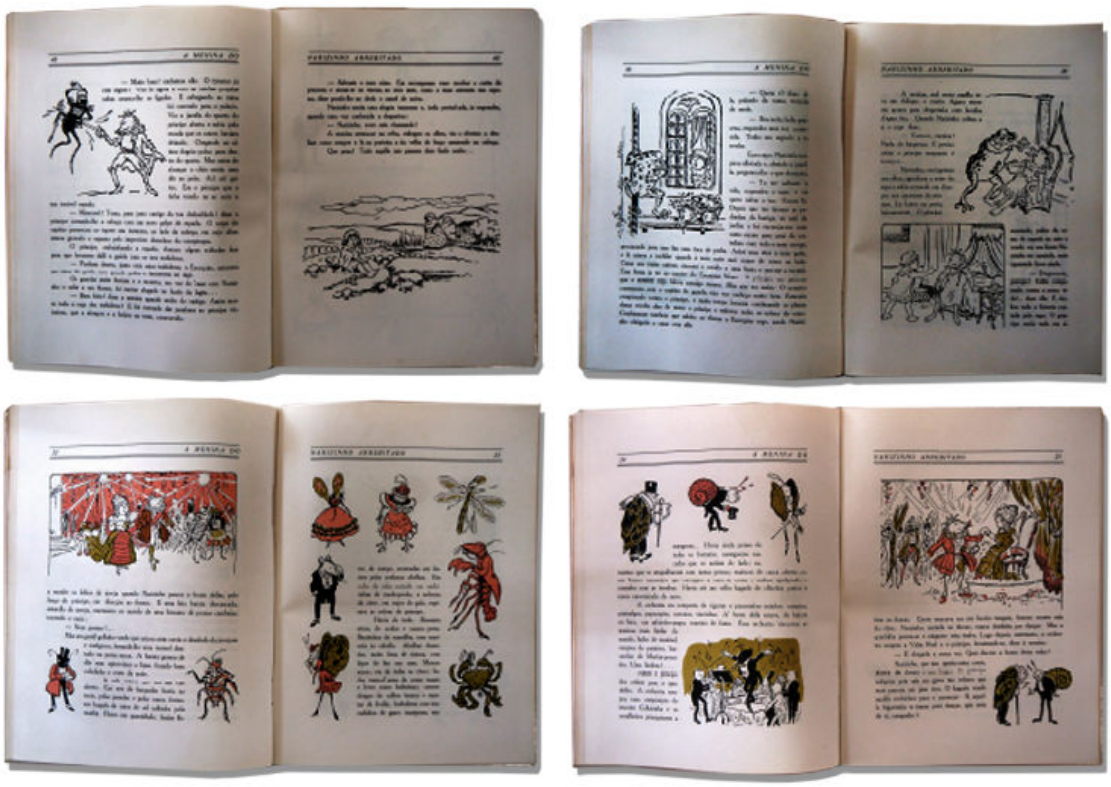


Figura 72 - *Reinações de Narizinho*, ilustrações de Voltlino.



Figura 73 – Esboço e ilustração finalizada da capa de uma edição posterior de *A menina do narizinho arrebitado*, em mídia digital, por Rogério Coelho [25].

A variedade de representações dos mesmos personagens é frequente na obra de Lobato, já que, no decorrer do período de publicação de nova edição, como no exemplo acima, Narizinho é vista aos olhos dos ilustradores de diversas maneiras: apesar de manter o laço de fita, muda inclusive a cor dos cabelos. Na versão de 1920, está loira, com os cabelos bem acomodados e com vestido de bolinhas, bem diferente de uma versão mais atual, assinada pelo ilustrador Rogério Coelho, em que se apresenta mais despojada, cabelos ao vento, e bem mais esguia. A seguir, um exemplo dessa diversidade de representações feita por vários ilustradores da personagem Narizinho ao longo das várias reedições do livro.



Figura 74 - Ilustrações da personagem "Narizinho" por Voltolino (1920), Le Blanc (1947) e Moacir Rodrigues (1987), da esquerda para a direita.

[25] Este livro interativo digital foi lançado pela editora Globo na 21ª Bienal do livro em São Paulo em 2010. Fonte: http://rogeriocoelhoilustrador.blogspot.com.br/2010/08/abaixo-algumas-ilustras-do-livro.html. (acesso em 23/02/2014).

O ganho, nesse caso, é a pluraridade visual, pautada na liberdade de representação dos vários ilustradores. Vale lembrar que várias obras literárias do escritor Monteiro Lobato teve mais de 10 edições, apesar de que algumas "novas" edições significavam também poucas ou nenhuma mudança. Até mesmo novas tiragens implicavam na caracterização de nova edição. Nesse percurso, também participaram vários ilustradores, que colaboraram para formatar alguns personagens que ficaram na história da literatura infantil e são facilmente reconhecidos na atualidade. Desde a Emília, representada por Voltolino muda e ainda sem personalidade, até a criação de novos tipos fisionômicos dos mesmos personagens para adaptação de desenhos animados numa rede de televisão, na década de 1970. Dentre os vários ilustradores das obras de Monteiro Lobato, destacam-se André Le Blanc, Belmonte, Jean Gabriel Villin, mais atuantes nas primeiras publicações de Lobato (décadas de 1930 a 1950) e Jurandir Ubirajara Campos, Manuel Victor Filho e Odiléia Helena Setti Toscano, mais atuantes nas décadas de 1960 e 1970, ainda não sendo esses os únicos que realizaram ilustrações em obras desse escritor. Não é intenção e nem o foco desse trabalho tratar das especificidades do trabalho de cada um deles. Por outro lado, torna-se pertinente apresentar algumas obras ilustradas por alguns deles, a fim de apresentar um percurso interessante de diversidade de estilos da representação visual desses personagens, além de uma evolução gradual na utilização de recursos de impressão gráfica, partindo da reprodução em preto e branco até a inclusão de uma ou mais cores.

Os ilustradores de Lobato, portanto, inauguram desenhos em preto e branco, com traços que definiam os personagens ou pequenos detalhes que complementavam algumas cenas, o que pode ser constatado nas primeiras publicações. Apenas as capas dos livros eram coloridas, não com muitas cores, geralmente quatro, além do preto, concentradas geralmente no verde, laranja, vermelho, amarelo e ocre. A técnica mais utilizada provavelmente era o desenho "bico de pena", feito com pena e tinta nanquin, técnica que permite tanto o resultado de traços bem definidos, mais intensos, como também traços mais suaves, de acordo com a pressão que o artista coloca na ponteira da pena para liberar mais ou menos fluxo de tinta no papel.

Uma estratégia muito utilizada era uma coloração decorativa (ainda em preto e branco) de um item na composição, como, por exemplo, os vestidos de Emília e Narizinho,

assinados por Belmonte (figura a seguir), que aparecem ora com um xadrez, ora branco de bolinhas pretas. Narizinho apresenta, ainda, um vestido estampado com flores brancas e fundo preto; ou o contrário, branco com elementos decorativos preto, em outra ilustração. Também Dona Benta apresenta um vestido com xadrez "chapado", que apenas cobre a área do vestido, como um colorido homogêneo, sem a preocupação de evidenciar o seu volume. Esses contrastes auxiliam para quebrar a monotonia da apresentação dos personagens apenas com linhas, além de colorir mais a cena, no caso das representações em preto e branco.



Figura 75 - Representação de Belmonte para a personagem Emília e duas versões dos personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*.

As obras citadas adiante, com ilustrações assinadas pelo ilustrador André Le Blanc confirmam essa condição do uso do desenho em preto e branco, mas nos seus primeiros trabalhos até os mais recentes, ou seja, já na década de 1960, fica evidente um aprimoramento dessa técnica, explorando as texturas e contrastes plenos entre preto e branco, que diversificam e qualificam positivamente suas ilustrações.

Em *Caçadas de Pedrinho* (1958), o desenho a traço prevalece, mas o uso do preto puro em alguns elementos como os cabelos dos personagens e no short de Pedrinho, por exemplo, quebram essa monotomia somente das linhas, como no exemplo de Belmonte, citado anteriormente. Outra característica desse ilustrador é o uso de uma margem na maior parte dos desenhos, mas, em alguns casos, ela não limita exatamente a cena ou os personagens. Poucos elementos da composição plástica extrapolam esse limite, o que

sugere certa leveza na ilustração. Outra característica marcante é a presença de uma legenda ou mesmo alguma frase contida no texto, na parte inferior da ilustração, que remete à representação visual. Esse conjunto ocupa toda a página, em sua maioria.



Figura 76 - Capa e ilustrações de *Caçadas de Pedrinho* (13ª edição - 1958).

As características de representação de personagens ou dessas cenas descritas também prevalecem na obra *Artmética de Emília* (1959). Observa-se que a boneca Emília já aparece mais "humanizada", parecendo mais com uma menina, com vestido de cintura fina, bem característico das crianças da época.



Figura 77 - Capa e ilustrações de *Aritmética de Emília* (11ª edição -1959).

A edição de 1967 de *D. Quixote das crianças* já apresenta elementos diferentes, notadamente no quesito ilustração: a exploração de texturas, abrangendo tanto os personagens

retratados quanto a representação de fundo da cena, até essa época não incluído como prioridade para Le Blanc em ilustrações de obras anteriores. A utilização desse recurso possibilita uma variedade de tonalidades de cinzas que colore, de forma mais intensa, alguns elementos, tornando a composição visual mais atraente, certamente.

Na obra *Emília no País da Gramática* (1960), observa-se uma curiosidade que é o de uso de palavras que compõem alguns episódios, fazendo parte literalmente do desenho. Ressalta-se que a personificação das palavras coincide exatamente como aparece no texto verbal, onde o ilustrador tirou proveito para inseri-las nas composições de suas ilustrações. No exemplo a seguir, a representação de um homem inclui a palavra "homem", tanto quanto um cachorro que tem sua forma desenhada com a palavra "magro". A temática da narrativa (gramática) provavelmente incitou esse ilustrador a explorar o uso das palavras de outra forma, extrapolando o texto verbal simplesmente. Também percebe-se uma avanço de representação de André Le Banc nessa obra, que já inclui o uso da perspectiva em seus desenhos, dispondo um ponto de vista que permite o espectador ver tanto elementos que estão mais a frente, como também outros mais distantes. A utilização desse recurso enriquece a composição plástica, com a determinação de mais de um plano de atuação na cena retratada.

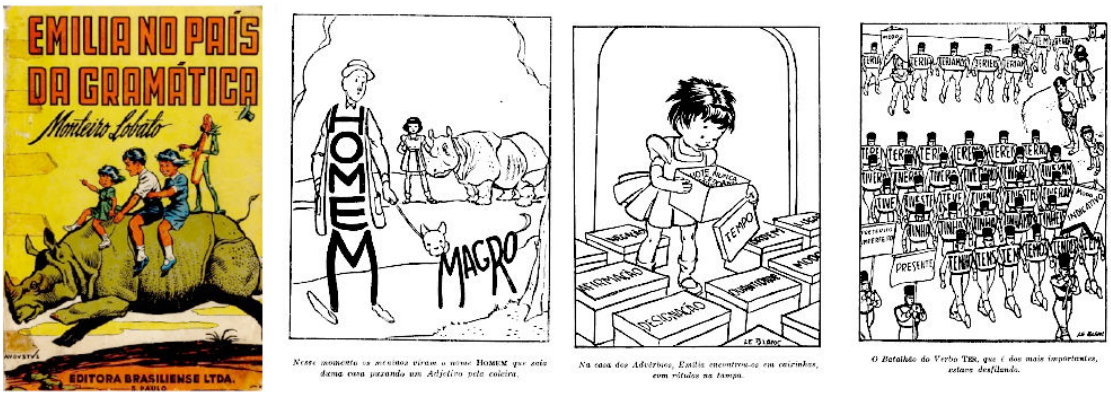


Figura 78 - Capa e ilustrações de *Emília no País da Gramática* (1960).

Na maioria dessas ilustrações percebe-se que, basicamente, os eventos retratados são representações dos personagens envolvidos em alguma situação referente às suas respectivas histórias. Há também, em algumas delas, inserção de elementos na composição que complementam ou descrevem alguma cena ou cenário da narração

verbal. Na tentativa de representação de volume ou mesmo diferenciar tonalidades "colorindo" a figura, notam-se, em algumas ilustrações, várias tonalidades de cinza que cobrem total ou parcialmente algumas figuras, possivelmente tornando a composição visual mais atraente. Essas variações de cinzas eram obtidas com o uso de texturas, colocando linhas mais próximas uma das outras, para obtenção de cinzas mais escuros; e linhas mais distantes umas das outras, para obtenção de cinzas mais claros, exemplo de *D. Quixote das Crianças*, na edição de 1967, também mantido isso em edições anteriores desse mesmo título. Nesse caso, as texturas abrangem tanto os personagens retratados quanto a representação de fundo da cena, ainda que não exatamente definido esse lugar.

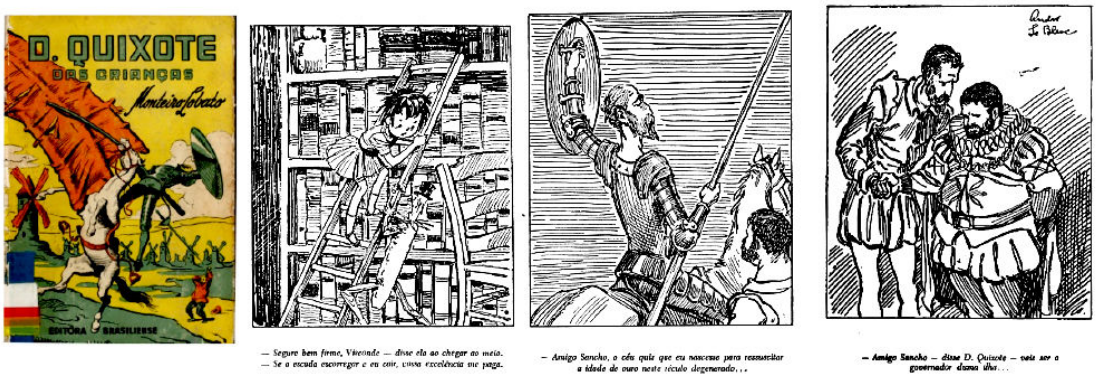


Figura 79 - Capa e ilustrações de *D. Quixote das crianças* (9ª edição - 1967)

Uma obra mais recente de Le Blanc, *Fábulas*, de 1973, traz alguma inovação nas ilustrações, quando utiliza um contraste marcante entre o preto e branco, mesmo quando entremeado por texturas com nuances de cinza, que proporcionam algum equilíbrio na composição plástica. Seu desenho torna-se mais aprimorado, atribuindo mais detalhes para alguns elementos da cena, como no exemplo citado adiante, na representação da cigarra e da formiga, ambas tratados com riqueza de detalhes. A utilização de um fundo totalmente preto, em contraste com algum elemento totalmente branco, exemplificado na representação da fábula *O rato da cidade o rato do campo* complementa essa intenção de um contraste mais radical. O ilustrador mantém, ainda, as margens no desenho, algumas agora totalmente preenchidas com o preto (ver figura 80) e uma legenda ou frase referentes à ilustração.



Figura 80 - *Fábulas* (5ªedição – 1973) . Da esquerda para a direita, capa e as fábulas *A cigarra e as formigas, O leão e o ratinho, o rato da cidade e o rato do Campo.*

Outro importante ilustrador de obras de Lobato foi o desenhista e pintor Jurandir Ubirajara Campos, destacando a obra *Os doze trabalhos de Hércules* (Tomo I e Tomo II), edição de 1958 que mantém algumas características próximas do trabalho de Le Blanc, como o uso de texturas evidenciando os contrastes e a representação de volumes, no caso, a anatomia do personagem mitológico Hércules.

Além de desenhos em preto e branco, esse artista também trabalhou com pintura em ilustrações coloridas, em edições posteriores.



Figura 81 – Capa e ilustrações de *Os doze trabalhos de Hércules* (1º Tomo - 3ª edição - 1958).



Figura 82 – Capa e ilustrações de *Os doze trabalhos de Hércules* (2º Tomo - 3ª edição - 1958).



Figura 83 -Ilustrações de Jurandir Ubirajara Campos.

Destaca-se, ainda dentre os ilustradores de Lobato, a produção da artista Odiléia Helena Setti Toscano, que assina as ilustrações da edição de 1954 de *Histórias Diversas*, publicada pela editora Brasiliense, obra que apresenta representações plásticas bem distintas daquelas criadas por outros ilustradores de Lobato. É óbvio que cada artista tenha um estilo particular de realizar suas produções artísticas, mas essa ilustradora se mostra ainda mais particularizada, quando explora inúmeras possibilidades de hachuras as quais incrementam seus desenhos feitos apenas com linhas, impingindo notável qualidade às ilustrações.



Figura 84 – Capa e ilustrações de *Histórias diversas* (1959).

A linha de contorno dos elementos representados e o "colorido" em preto, branco e cinzas de determinadas figuras são minuciosamente trabalhados com texturas variadas, a partir da combinação de pequenos traços uns próximos aos outros, ou mesmo um intrínseco cruzamento de linhas. Isso produz um efeito ao mesmo tempo delicado e exótico, dada a sutileza no uso dessa técnica de hachuras. Interessante notar que tal tratamento de linhas não define os volumes, principalmente nas vestimentas dos personagens, que mostram um revestimento plano, chapado, tido como uma textura homogênea, sem nuances de dobras do tecido, percebido, por exemplo, no vestido de Emília ou na caracterização do Visconde. Ainda assim, Odiléia consegue representar uma movimentação interessante na cena ou nos personagens, proporcionando uma dinamicidade na composição, mesmo por meio dessa síntese.

Essa artista trabalha com poucos elementos na composição plástica. Algumas ilustrações retratam apenas os personagens; outros são postos com algum elemento que complementa a composição, mas, quando isso ocorre, recebem um tratamento suave que evidencia uma característica dessa artista: sintetizar sem minimizar os elementos da composição, mantendo-os, de certa forma, fluidos, dispostos apenas sobre o fundo branco da página. Essa singeleza talvez diferencie essa ilustradora de tantos outros de Lobato.

Apesar de constar dessa obra de 133 páginas, apenas dez ilustrações, elas se sobressaem no conjunto do livro como linguagem visual a ser apreciada pelo leitor, que, provavelmente, levará um tempo maior na leitura dessas imagens. As ilustrações ocupam toda a página, sempre do lado direito e todas elas possuem a assinatura da artista. Como esse livro traz 14 pequenas histórias, nem todas são ilustradas.



Figura 85 - Representação da personagem Emília em *Histórias diversas* (1959).

A personagem Emília, por essa ilustradora, apresenta-se com uma fisionomia esquemática, aproximando-se dos traços do desenho infantil, carregados de elementos caricaturais, como se pode verificar nas figuras anteriores.

Um dado inovador nas representações de Odiléia é mostrar alguns personagens de costas, o que deve incitar o leitor a imaginar e criar as expressões fisionômicas dessas figuras, de acordo com o contexto no qual se inserem. Numa outra situação, na história *A Reinação Atômica*, quando Emília corre o risco de perder os cabelos, a ilustração apresenta Emília e o Visconde de costas, porém, ela segura um pequeno espelho onde olha seus cabelos. Esse espelho é totalmente dirigido para o leitor, que vê com nitidez a expressão de tristeza da boneca. Em outra história, *O Museu de Emília*, as personagens Dona Benta e Tia Nastácia também se mostram totalmente de costas, dirigindo a atenção para um relógio de parede. Tia Nastácia sobe numa cadeira para ver as horas, porque tem "vista curta" e confirma que já está quase na hora do jantar, pelo diálogo das duas. É possível que a ilustradora suponha que o leitor já conheça e identifique essas duas personagens, já que as representa de costas. A composição visual tem poucos elementos (característica dessa

ilustradora), mas é suficiente para suscitar no leitor uma atenção na cena, dada a diversidade de texturas e detalhes na representação das personagens com suas vestimentas e outros elementos. Tais artifícios de visualização indireta da cena fazem da narrativa visual uma linguagem em diálogo com o texto verbal que extrapola o senso comum de representação.



Figura 86 - Ilustrações de *Histórias diversas* (1959).

Em outras edições posteriores, sobretudo a partir da década de 1970, surgem as versões lobatianas coloridas, primeiramente apresentando uma única cor, preenchendo determinadas áreas das ilustrações e, depois, nota-se o uso de quatro cores (magenta, azul ciano, amarelo e preto), possíveis, naquele momento, pelo avanço das tecnologias de impressão e da ampliação do parque gráfico nacional.



Figura 87 - *D. Quixote das crianças* - por Manuel Victor Filho (1973).

Destaca-se, nesse cenário, o ilustrador Manuel Victor Filho, que após estudar ilustração nos EUA ainda jovem, trouxe para o Brasil a aprendizagem de novas técnicas e a inovação do uso de telas a óleo para as ilustrações. Quanto à utilização da cor, percebe-se uma elaboração mais apurada na composição geral e dos personagens, em que o contraste de manchas claras e escuras propicia a representação de volume e tridimensionalidade. Também se observa uma atenção maior na representação de perspectiva nas cenas: o último plano da composição (fundo) permanece com uma ou duas cores, mantendo a ideia de planos diferenciados na vertical ou horizontal, com também nuances mais suavizadas em determinados momentos, propiciando uma condição mais orgânica e não tão estática em relação aos limites do desenho ou pintura, como se pode ver na figura a seguir.



Figura 88 - Folha de guarda e interior do livro *Reinações de Narizinho*- década de 1970.



Figura 89 - Personagens da obra *Sítio do Picapau Amarelo*, ilustrações de Manuel Victor Filho.



Figura 90 - Ilustrações de Manuel Victor Filho.

A seguir, uma versão da década de 1980, com ilustrações de Moacir Rodrigues. Nessa coleção, foram publicados em livros separados várias histórias de Monteiro Lobato. São desenhos a traço apenas, ocupando grande parte da página, sobressaindo-se em relação ao texto. Nas primeiras publicações, não há uso de cores, ocorrem variações apenas de tonalidades de cinzas que colorem as ilustrações. As publicações posteriores já trazem o desenho com tons de cinza e mais uma cor, numa disposição monocromática [26]. Interessante a representação visual desse ilustrador para a boneca Emília, com sobrancelhas bem grossas e meio "carrancuda", como também seus cabelos ouriçados.

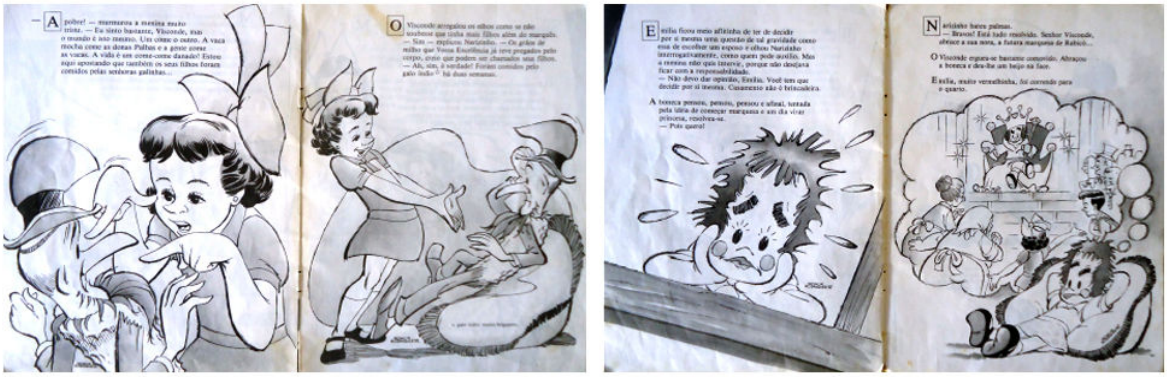


Figura 91 - *O Nascimento do Visconde*.



Figura 92 - *Narizinho Arrebitado*.

Esse ilustrador evidencia as expressões fisionômicas dos personagens e muita gestualidade quando conversam, andam ou mesmo correm. Esse recurso proporciona uma

[26] Diz respeito a um desenho, pintura ou gravura de uma cor só ou em tons de uma cor só.
Fonte: MARCONDES, Luiz Fernandes. Dicionário de termos artísticos. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke,1998.

composição plástica dinâmica, em função da representação desses movimentos, o que certamente é convidativo para o olhar do leitor. O uso dessa estratégia coincide com a discussão de Nikolajeva & Scott (2011, p.196) sobre a temporalidade e movimento da imagem fixa:

> [...] o dispositivo usado com mais frequência e êxito para expressar movimento no âmbito de uma única imagem é o que os críticos de arte chamam de *sucessão simultânea*; uma técnica amplamente utilizada na arte medieval. Ela implica uma sequência de imagens, quase sempre de um personagem [...]. Nos livros ilustrados, a representação de um personagem diversas vezes na mesma página ou na página dupla sugere uma sucessão de momentos distintos com relação temporal - e, às vezes, causal - entre eles; uma imagem precede outra e pode ser a causa dela. [...] A sucessão simultânea é uma convenção narrativa que deve ser codificada pelo espectador".

Na ilustração abaixo, de *Pedrinho e o Saci*, percebe-se a utilização desse recurso de representação sequencial de movimentos dos personagens, indicando para o leitor um percurso narrativo de tempo.



Figura 93 - *Pedrinho e o Saci.*

Sabe-se, que o próprio Monteiro Lobato também assumiu o papel de ilustrador nas primeiras tiragens da obra *Urupês*. Na verdade, não assumiu essa autoria claramente, porque, ao invés de assinar seus desenhos, preferiu o anonimato com os dizeres "um curioso sem estudos", referindo-se a ele próprio. Lobato, apesar da vocação para as artes plásticas, foi incentivado pelo avô a cursar Direito. Ainda assim, não abandonou sua produção no campo das artes plásticas, realizando desenhos e pinturas em aquarela, em

sua maioria, com a temática de paisagens. Como escritor, justifica e admite sua versatilidade artística, que abriga a literatura e as artes plásticas:

> No fundo, não sou literato, sou pintor. Nasci pintor, mas como nunca peguei nos pincéis a sério [...] arranjei, sem nenhuma premetitação, este derivativo de literatura, e nada mais tenho feito, se não pintar com palavras. Minha impressão dominante é puramente visual.[27]

A seguir algumas de suas ilustrações para os contos da obra *Urupês*.



Figura 94 - Conto *Os faroleiros*.

Os desenhos de Monteiro Lobato caracterizam-se por um intenso contraste entre as áreas claras ou brancas e áreas mais escuras, explorando variações de cinzas obtidas com texturas, posta em elementos como a vegetação, composição de cenas e panejamento dos personagens. Faz também uso de perspectiva com definição de planos anteriores e posteriores, complementando a cena, como no exemplo abaixo.

[27] Disponível em: http://www.projetomemoria.art.br/MonteiroLobato/monteirolobato/lobato02-5.html (acesso em 22/01/2014).



Figura 95 - Contos: *A colcha de retalhos* e *O engraçado arrependido*

O direcionamento de algumas linhas em planos de fundo suaviza a composição, exemplo disso se observa na disposição de nuvens em algumas cenas; e a representação da sombra de personagens sugere a inclusão destes em algum espaço.



Figura 96 - Conto *O mata pau.*

Nos desenhos ou aquarelas que representam paisagens, realiza tanto um trabalho minucioso e detalhista na representação das folhagens, com manchas coloridas e suaves, traduzindo sutileza na composição plástica, independentemente das escolhas de representações. Pode-se concluir que Lobato sustenta com qualidade sua condição de artista, conhecedor da técnica e das possibilidades de representações figurativas diversas.



Figura 97 - Desenhos de Monteiro Lobato.

As pinturas em aquarela apresentam tons suaves, próprias da técnica, prevalecendo tons mais quentes, como os amarelos, laranjas, rosas, e mesmo o verde mais iluminado, com boa carga de amarelo.



Figura 98 - Pinturas (aquarelas) de Monteiro Lobato.

Nas composições, sobressaem as temáticas de paisagens, onde consegue tanto trabalhar com manchas, numa condição mais solta, como, por exemplo, na representação das copas de árvores, como também realiza em outros trabalhos um detalhamento das folhas e arbustos, com elaboração requintada, o que se pode concluir que é bem conhecedor da técnica tanto de pintura quanto de desenho. Essa sensibilidade de quem conhece bem a linguagem visual pode ter contribuído para a valorização das ilustrações em suas obras para crianças.

2.4 - A visualidade nos livros literários infantis e a visibilidade da figura do ilustrador

Depois de feito, dentro dos limites deste trabalho, um breve histórico da produção literária para crianças, com o foco na ilustração, passa-se, neste tópico, à consideração sobre a importância da visualidade na produção da literatura infantil, de ontem e de hoje, e da visibilidade que o ilustrador passa a ganhar.

A tentativa de estabelecer um lugar para essas duas dimensões de escrever e ilustrar gera inúmeras discussões sobre os seus usos e suas funções, relacionados aos públicos aos quais as obras se destinam. Assim, pode-se afirmar que a relação dos textos verbal e visual numa obra literária infantil tende a atender a um "leitor previsto", especificado pelo adjetivo infantil. A produção literária para crianças - a literatura infantil - constituída por texto verbal e visual, apresenta marcas de endereçamento que justificam estudos que melhor a compreendam e também aprofundem outros aspectos relacionados aos seus modos peculiares de configuração. Entre esses aspectos, não se pode esquecer dos propósitos das editoras, que influenciam em grande parte não só a distribuição desse tipo de literatura como também dos projetos editoriais que lhes dão forma. Estudos que envolvem todo o circuito de produção do livro de literatura infantil, que se inicia na escolha dos autores - escritores e ilustradores -, passando pela programação visual e outras etapas que investem no projeto de livro, sem perder de vista o endereçamento infantil. O desafio dessas pesquisas é, sem dúvida, tentar não se distanciar dos aparatos das inovações tecnológicas destinadas às crianças, entre as quais o produto livro voltado para esse consumidor, não menos exigente que outros tipos de leitores.

É fato que atualmente as editoras investem cada vez mais numa editoração de melhor qualidade, visando abarcar uma fatia do mercado editorial que seja mais compensadora, mas vale o alerta do autor Guto Lins (2002, p.36-37) para a condição mercadológica do livro infantil, que não deve seguir modismos:

> O mundo muda, a moda muda, tudo muda. A criança de hoje pensa, lê e vê o mundo de uma forma diferente. Da mesma maneira, o livro, como

> produto dinâmico, tem que se atualizar constantemente. [...] Não se trata de valorizar modismos. O conhecimento e a atualização constantes, quando calcados em um olhar atento e crítico, impedem que as modas sejam seguidas cegamente.

Para se evitar a crença cega nos modismos, vale indagar sobre o que se ganha ou se conquista, para a literatura e o seu suporte o livro infantil, com o avanço das possibilidades gráficas que temos hoje. Para quem se ocupa da produção de livros, o seu papel não se restringe em apenas apresentar para o leitor ilustrações interessantes articuladas a um texto com temática adequada ao público, mas todo um conjunto textual e visual que mobilize esse leitor para a leitura literária e para a compreensão de que o livro é um bem cultural diferente que vale a pena. Nesse conjunto, atualmente designado de "design gráfico" preza-se por uma elaboração mais cuidadosa da constituição física do livro, em sintonia com seu conteúdo verbal, como, por exemplo, aspectos concernentes à capa, à escolha da fonte e dos elementos tipográficos, ao uso de cores, à técnica de ilustração, etc.

Deve-se reconhecer que o ato de ler livros começa pelo sentido do tato, quando o contato físico, ou seja, o manuseio do livro, imprime no leitor as primeiras impressões que definem os percursos da leitura propriamente dita e de que forma ela pode ocorrer. O autor e ilustrador Ziraldo sinaliza como o livro adquire certa personalidade, no percurso do virar as páginas:

> O livro é um objeto maravilhoso, perfeito, ele tem vida. Você tem a página: é o espaço. Onde as coisas acontecem. Ao virar a página, temos o tempo: a sequência dos fatos. E podemos continuar folheando espaço-tempo-espaço-tempo... Tudo na mão da gente! O livro é um amigo que retribui muito [28].

Os elementos visuais são, assim, de extrema importância para que esse processo de uma leitura do livro seja, para além das palavras e ilustrações que constituem a narrativa, um

[28] Fonte: CAMPEDELLI, Samira Youssef. ABDALA JR, Benjamin. Ziraldo/seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Cultural,1982: p. 6

ato prazeroso. Amir Brito (2008, p.55), confirma a importância desse olhar para o objeto livro:

> O livro é uma obra em si, e não apenas o veículo para transmissão de um conteúdo verbal. A experiência de manusear esses livros é parecida com a que as crianças vão encontrar mais tarde, diante de uma obra de arte: a capacidade de maravilhamento, de surpresa, de estímulo ao olhar e à inteligência.

Verifica-se que, no percurso do livro infantil no Brasil, aspectos da visualidade têm se modificado de forma sistemática. Para essa verificação, basta examinarmos alguns livros editados e publicados em meados do século XX e publicações mais recentes. Como os recursos gráficos até meados do século XX se mostravam mais restritos, as impressões coloridas também eram limitadas. O uso de uma única cor saturada29 na página com o texto sobreposto se tornava uma estratégia para "colorir" o livro, o que se tornava um diferencial para a época. O exemplo a seguir, uma versão dos Contos maravilhosos de Andersen, utiliza as ilustrações com desenhos em traço preto e apenas o fundo da página apresenta as cores vermelho, amarelo e verde, alternadas numa mesma história. As cores possuem um matiz saturado e bem luminoso, que não favorece a leitura, distanciando do propósito apenas de fundo, pois acaba por confundir a cor com a mancha gráfica. As imagens das ilustrações, apesar de se tratar de um livro de dimensões maiores (20,5 cm x 21cm), já ocupam um espaço maior na página, quase sempre mais de sua metade, porém, permanece a intenção de trazer as imagens figurativas para elucidar também o que está sendo dito no texto escrito, quase numa tradução literal dele. Nessa obra, nota-se outro diferencial, que são os ornamentos com linhas decorativas que emolduram cada área de cor que abrange texto e lustração, presentes em todas as páginas do livro.

[29] Diz respeito a uma cor pura, sem adição de cinza ou variações de cinzas. É descrita como "viva" ou "brilhante". Fonte: AMBROSE, Gavin. HARRIS, Paul. Dicionário de *design* gráfico. Tradução: Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.



Figura 99 - *Os sapatinhos Vermelhos* (Contos Maravilhosos de Andersen-1953).

Outra alternativa de colorir o livro ou as ilustrações, quando ainda não se dispunha dos recursos gráficos de *off set* [30], era manter essa estratégia de uma única cor cobrindo a ilustração e também a mantendo em algum elemento da composição da página, como no exemplo a seguir, na história de *Pinóquio*, da obra Coleção Amigo da infância (1961), indicada para a 2ª série. Nesse caso, observa-se um ritmo de disposição de texto verbal e ilustrações, com espaços determinados para um e outro, que se mantêm em todas as páginas: a mancha tipográfica sempre na parte inferior e as ilustrações na parte superior, emolduradas por uma cor de preenchimento laranja. As páginas também apresentam uma moldura na cor laranja que ornamenta e delimita juntamente ilustração e texto verbal.



Figura 100 - *Pinóquio* (Coleção Amigo da Infância, 1961).

[30] Processo moderno de impressão por litografia de uma imagem gravada numa chapa flexível, reproduzida em papel por meio de um cilindro de borracha, aplicado para imprimir originais do artista e empregado extensivamente para reproduções comerciais. (MARCONDES, 1998).

Outro exemplo que demonstra algum avanço em relação ao projeto gráfico, com utilização de mais recursos é o livro *A Princesinha*, 2ª edição (sem data), de Odete Barros Mott, editado pela Editora do Brasil. Nele consta o nome da ilustradora, Ilda Bennette, informação dada no interior do livro, somente na contracapa. Nessa página, as únicas informações que constam são outro título de uma obra da autora e o nome da ilustradora, com letras bem pequenas, situado na parte inferior, em separado, o que exige do leitor atenção maior para obter tal informação.

É evidente que, apesar de mencionar a autoria da ilustração do livro, o valor do ilustrador ainda carece de maior visibilidade, literalmente. As ilustrações desse livro já ocupam uma página inteira e são dispostas nesse espaço sem alguma moldura ou adereço, o que provoca uma sensação de fluidez das imagens. A representação de movimento dos personagens, numa composição que utiliza várias linhas curvas e na diagonal, acentua o efeito dessa ocupação total do espaço, o que é positivo.



Figura 101 - ilustrações de *A Princesinha* (s/data).

Esse livro, de dimensões 17cm x 21,5cm, com 45 páginas, apresenta 14 ilustrações, dentre as quais, duas coloridas. A técnica utilizada provavelmente é desenho a bico de pena, e explora texturas e hachuras, variando as tonalidades de tons de cinza, o que, de certa forma, colore e proporciona a representação de volume nos personagens e em outros elementos. Nas duas únicas ilustrações coloridas, percebe-se claramente a retícula das superposições das cores primárias para obtenção de outras cores, início do processo de impressão *off set*. É aceitável essa condição minoritária das ilustrações coloridas, visto que era um processo mais oneroso que demandava mais recursos e tecnologia de impressão

mais complexa que a de páginas em preto e branco simplesmente. As letras já se apresentam maiores, o que indica provavelmente que o livro foi elaborado para a leitura e o manuseio do leitor criança.



Figura 102 - Capa e páginas com ilustrações de *A Princesinha* - Editora do Brasil (s/data).

Ainda outra estratégia para manter a impressão em cores tipo *off set* e evitar custos mais elevados no produto final, no caso, o livro, foi imprimir as imagens em cores em papel separado (geralmente papel couchê) e depois enxertar a página no miolo do livro, dentre as outras contendo textos escritos. Outro recurso era imprimir todo o livro, deixando espaço em uma página em branco, às vezes com alguma moldura apenas, onde posteriormente seria "colada", literalmente, e manualmente, a impressão em cor. Tais recursos podem ser considerados avanços na impressão de livros infantis, quando a ilustração colorida colaborava para dar a esse material um aspecto atraente ao público infantil. O livro citado adiante, *O capitão Fracassa*, de Theophile Gautier (adaptação e tradução de Haydée N. Isac Lima), de 1937, editado pela Empresa Editora Brasileira (São Paulo) exemplifica esse recurso de impressão.

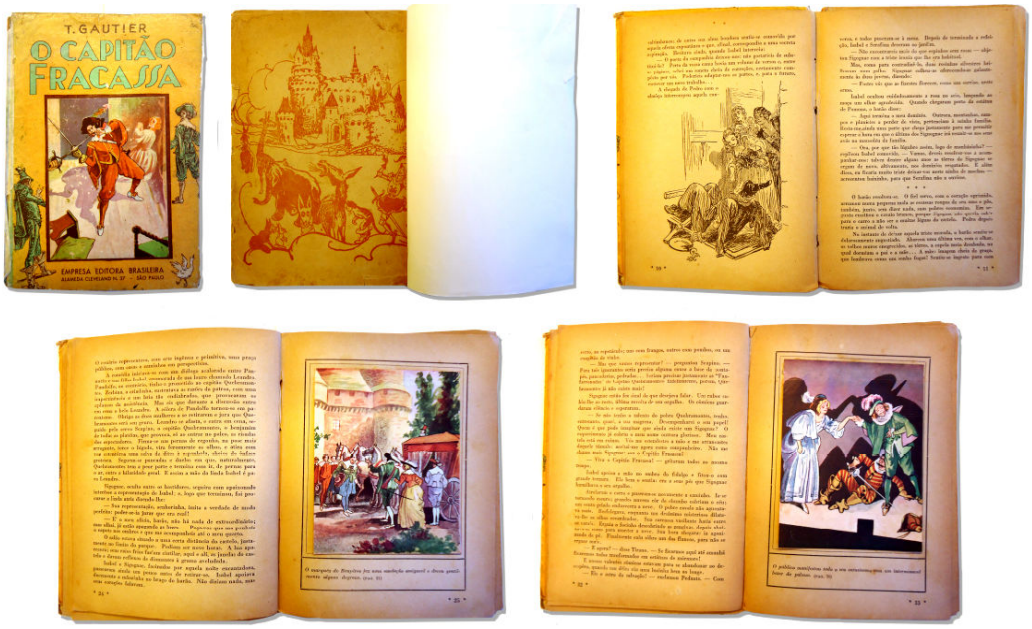


Figura 103 – Capa, folha de guarda e ilustrações de *O Capitão Fracassa* (1937).

Também nesse período, percebe-se a inclusão de uma ilustração ou outro elemento visual geralmente com cor única na folha de guarda [31], o que acrescia em termos de informação visual dos livros publicados.

Nesse caso, as ilustrações em preto e branco eram dispostas normalmente em meio ao texto escrito; as coloridas mantinham a ocupação de total de uma página, constando no máximo uma frase ou legenda que tinha relação com a ilustração. Outro exemplo dessa possibilidade de impressão em cores observa-se no título *Memórias de um Papagaio*, de Frederico Spicacci, de 1940, editado pela Livraria Acadêmica Saraiva & Cia (São Paulo).

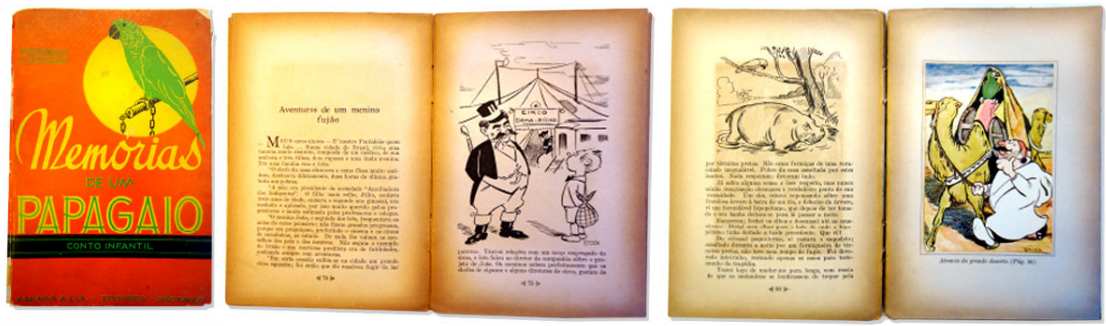


Figura 104 – Capa e ilustrações de *Memórias de um Papagaio* (1940).

[31] As folhas de guarda convencionais correspondem à primeira e a última página de livros encadernados de forma de brochura com capa dura. (LINS, 2002).

O título *Chico vira Bicho* e *outras histórias* (1943), dos autores Raimundo Magalhães e Lúcia Benedetti, tem ilustrações assinadas pelo artista gaúcho João Fahrion (1898-1970), que, além de ilustrador, foi pintor, desenhista, gravador, professor e poeta. Esse artista "trouxe da Europa, em especial da Alemanha, o aperfeiçoamento do seu desenho, que viria adicionar-se a uma natural vocação artística, que o estimulava, sobretudo, em seu expressivo trabalho de ilustrador" [32]. O livro é bastante ilustrado. Em algumas páginas, a ocupação das ilustrações chega a superar o texto verbal, com página aberta. Há ilustrações tanto em preto e branco quanto coloridas, utilizando o mesmo recurso citado nos exemplos anteriores, impressas em separado. O uso de cores mais quentes, como laranjas e vermelhos, em contraste com outras mais escuras, como verdes e preto, propiciam os contrastes entre luzes e sombras, evidenciando volumes e demais planos na composição plástica. Também as ilustrações em preto e branco recebem tratamento de hachuras que colaboram nessa representação de volumes, além dos contrastes entre o preto puro e branco.

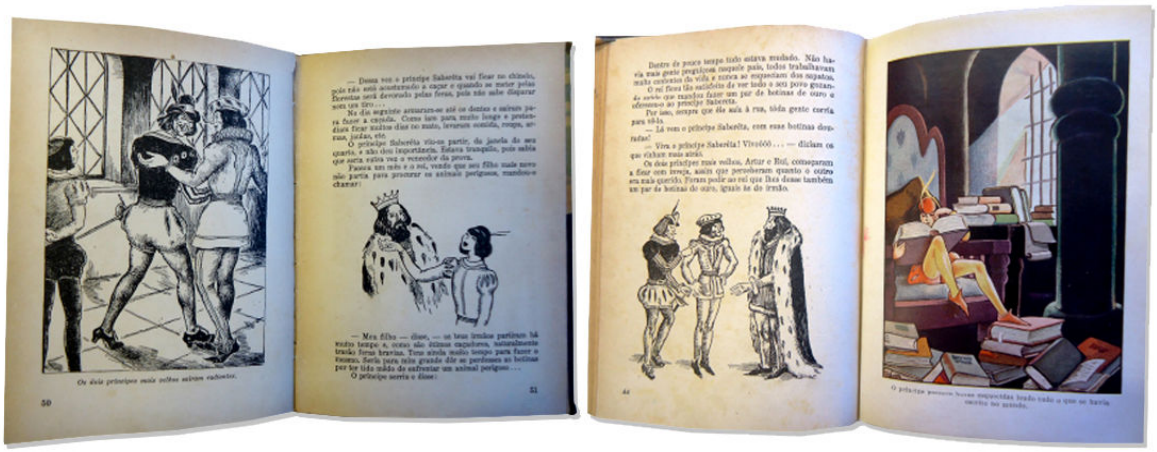


Figura 105 – Ilustrações de *Chico vira Bicho e outras histórias* (1943).

O intuito desse exemplo é a apresentação da inserção de mais um elemento diferente em relação ao projeto gráfico, que apresenta as folhas de guarda totalmente coloridas (apesar

[32] Disponível em: http://www.escritoriodearte.com/artista/joao-fahrion/

de poucas cores), e a folha de rosto com as informações sobrepostas ou recortadas sobre uma ilustração que ocupa toda a página. Além disso, interessante notar algo não muito comum nos títulos editados nessa época, um índice separado para as ilustrações, além do índice das histórias. Ambos contêm uma ilustração que contribui para uma qualificação positiva dessa obra.



Figura 106 – Ilustrações da capa, folha de guarda e folha de rosto de *Chico vira Bicho e outras histórias* (1943)

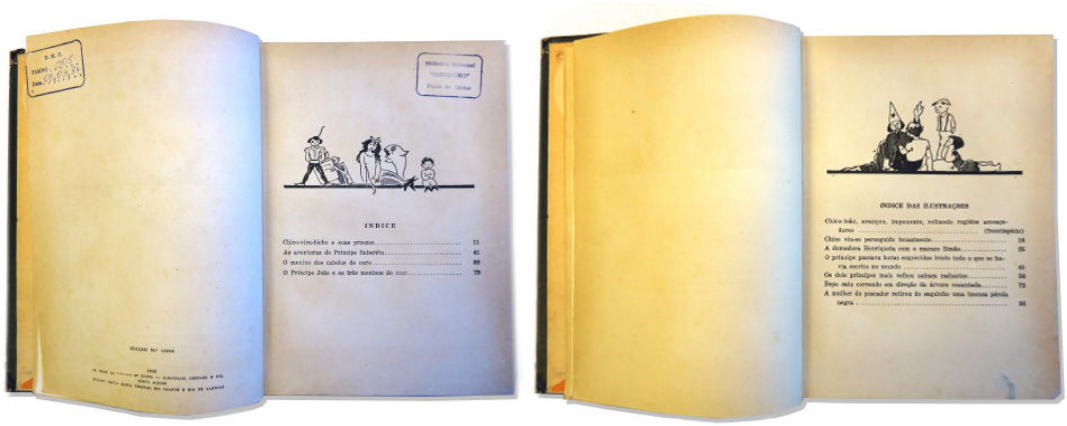


Figura 107 – Ilustrações que acompanham o índice da história e índice das ilustrações de *Chico vira Bicho e outras histórias* (1943).

Na atualidade, apesar da facilidade incomparável de recursos de impressão, típicos de uma era digital, já não se fixa no paradigma de "quanto mais cor melhor". O uso de mais ou menos cores ou mais ou menos outros elementos visuais torna-se relativo, pois

> Cabe aos criadores (ilustração, texto e projeto gráfico) do livro estarem sempre atualizados e bem informados. Cada livro "pede" uma solução

> específica, da mesma forma que uma história nunca é igual á outra. O livro, como produto de comunicação de uma sociedade plural, encontra diversas formas e suportes para se expressar. (LINS, 2002, p.36)

Assim, como cada livro exige uma configuração diferente, que envolve variantes diversas, por vezes as ilustrações em preto e branco podem garantir qualidade no mesmo patamar que um livro impresso todo em cores. Aliás, ainda se publicam títulos com uma única cor, ou seja, monocromático, com preenchimento total da página até o texto verbal e visual, como é o caso do livro *Venturas e Desventuras de uma tartaruga*, de Maria Percina Sandenberg, 1983. Muitas vezes, também se opta por essa estratégia de impressão em função simplesmente de baratear custos, ou seja, é uma maneira de "colorir" o livro com uso exclusivo de uma única cor para texto, ilustrações e fundo da página, apenas variando os tons de uma mesma cor (o que se assemelha à produção em preto e branco em termos de custos). Não se pode afirmar, é bom esclarecer, que a intenção desse exemplo seja essa. Também se nota, na publicação de livros do final do século XX, uma conscientização maior no uso de cores e das suas inúmeras variações de tonalidades, a fim de propiciar ao leitor uma leitura confortável visualmente. No caso, foi utilizada a cor verde, com nuances mais claras, diferente dos exemplos anteriores, que utilizavam cores bem saturadas.

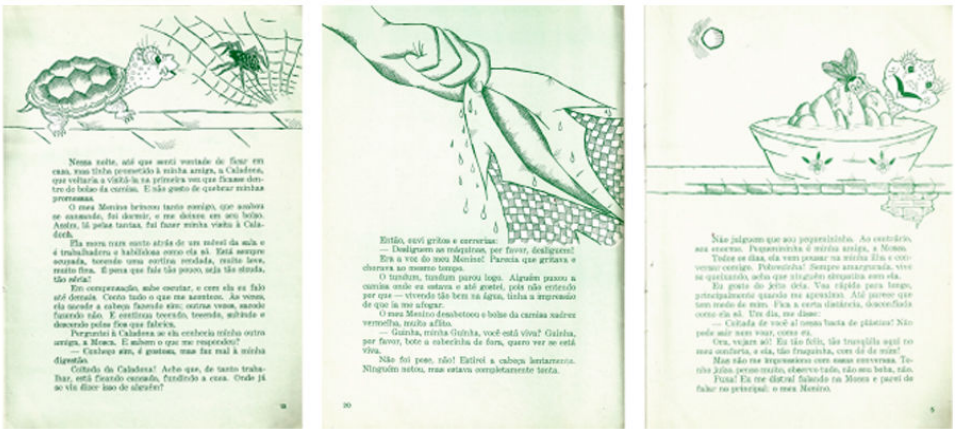


Figura 108 - Impressão com uso monocromático de cor- páginas de *Venturas e desventuras de uma tartaruga* (1983)

Outro bom exemplo é o livro *Mata Sete* (1988), uma adaptação de um conto popular recontado por Ciça Fittipaldi, com ilustrações e projeto gráfico de Ricardo Azevedo, cujo projeto desmonta a condição da multiplicidade de cores como fator de qualidade. As ilustrações, nessa obra, utilizando a monocromia do azul com variações em branco ou preto, consegue envolver o leitor no clima mágico do conto popular com a sutileza dos traços, texturas e as variações do azul.



Figura 109 - Capa e ilustrações de *Mata sete* (1988).

Também o livro *As Sete saias da lua* (2011), de Joana Cavalcanti, com ilustrações de Maurízio Manzo, apresenta variações de uma só cor, em cada página, que respondem com sensibilidade à atmosfera da narrativa. A ilustração, feita com técnica mista (utilização de vários materiais), inclui lápis de cor, tintas látex, aquarela, acrílica e nanquim, é tomada totalmente com o livro aberto e deve prender a atenção para tantas variedades da mesma cor, do azul saturado até o branco, como também o outro extremo, com muito preto. A composição dos elementos formais aliada à elaboração monocromática em cada página resulta num trabalho primoroso e atraente ao pequeno leitor.



Figura 110 – Ilustrações de *As Sete saias da lua* (2011).

Um outro recurso de composição de texto visual e verbal, muito presente desde a década de 1990, é a utilização de técnicas computacionais, quando todo o livro pode ser composto com ferramentas disponíveis em softwares, incluindo dispositivos para desenho, paleta de cores e simuladores de diagramação das páginas dos livros. A vantagem, nesse caso, reside na versatilidade de poder experimentar variações e composições diversas num curto espaço de tempo, na simulação de uma página ou mesmo uma ilustração. O título abaixo, *Sapatolices* (1998), de Sebastião Nuvens, exemplifica bem essa possibilidade. Nesse caso, verifica-se total integração do texto verbal e visual, criando ritmo (molduras nas páginas), simetria (equilíbrio de formas), uma apresentação monocromática na disposição de variedades da cor rosa, além da proposta de interação com o leitor. De acordo com a editora responsável por sua edição, o livro narra

> um divertido encontro de um sapato do pé direito e um sapato do pé esquerdo. O texto literário tece com fantasia e humor a trama. Afinal, que criança não confundiu o sapato do pé direito com o sapato do pé esquerdo? As ilustrações computadorizadas interagem com o texto. No final, os personagens buscam ajuda do leitor [33].

[33] http://www.editorarhj.com.br/livros/353 (acesso em 15/02/2014).



Figura 111 - Capa e ilustrações de *Sapatolices* (1998).

Conclui-se, portanto, que os processos de editoração de livros infantis e possibilidades do uso de cores e recursos gráficos tiveram um avanço considerável, sobretudo a partir de meados do século passado.

2.5 - Novos rumos – imagem é texto e texto é imagem

Na atualidade, observa-se grande expansão da produção do livro de literatura infantil, com a atenção voltada para os recursos gráficos e diagramação. As publicações têm trazido, tanto na forma quanto no conteúdo, histórias inusitadas e uma apresentação que faz do livro um objeto atraente para leitores de todas as idades. Esse possível fascínio deve-se aos recursos múltiplos atuais na área de computação gráfica e às possibilidades na criação das ilustrações, mesmo que não se abandone o pincel e a tinta. Como dito neste estudo, não importa a técnica, importa como ela é utilizada na produção de um livro literário infantil.

Neste segmento da pesquisa, deu-se uma atenção maior para elementos tipográficos de ilustrações, desde a letra, a palavra ou a frase, que exercem tanto sua função verbal, quanto serem tomados na sua condição plástica de forma. Os abecedários exploram essa dupla condição, explorando letras retas (E, F, T, L) e outras totalmente curvas (O, S, C) e outras ainda que mesclam retas e curvas (R, G, B.D, P). Tal variedade proporciona, em termos composicionais, também uma variedade de combinações plásticas, exploradas por alguns autores e ilustradores. Vemos, com frequência, diferentes situações em que há essa interação plástica e literária entre texto visual e verbal. Segundo ARBEX (2006, p.19),

> a cultura alfabética foi tomada pela imagem e tanto a literatura quanto as artes viram surgir inúmeros exemplos de reintegração da parte visual e espacial da escrita, na ilustração, nos cartazes, nos jogos literários com a letra, nos jogos dos pintores com a escrita e dos poetas e escritores com a imagem.

A seguir, temos alguns exemplos de composições plásticas com elementos tipográficos em alguns livros literários infantis. No livro *Bichos tipográficos*, de Guilherme Mansur, Editora Dubolsinho, 2007, os animais citados são "escritos" ou "ilustrados" de acordo com uma de suas características. Cada nome de animal ocupa uma única página, disposto de forma bem visível, com uma fonte legível e grande. A letra, no caso, um desenho, colabora com sua forma como elemento único de uma composição visual e plástica que se torna, ao mesmo tempo, uma palavra (texto verbal) e uma ilustração (texto visual), evidenciando, dessa forma, alguma característica do animal descrito, como sua aparência, comportamento ou mesmo sons por ele emitidos. Exemplo: a palavra vagalume, em uma das páginas, objetiva retratar como é esse inseto, e a alternativa do autor para isso foi manter o nome do animal com uma mesma fonte, mas com uma alternância de cores entre elas, uma preenchida com a cor rosa, outra apenas com o contorno com linha, sem cor de preenchimento, criando um ritmo de ora um; ora outro, o que sugere o ritmo desse inseto quando aciona seu mecanismo de acende e apaga. Esse livro se mostra lúdico, e o leitor deve ativar seu conhecimento prévio sobre a característica de cada animal, a fim de descobrir como quais soluções o autor encontrou para retratar essas características visualmente. Parece um jogo, em que o leitor deve decifrar a intenção do autor nessa

proposta literária de apresentar palavras desenhadas de forma lúdica, o que, certamente, não tem idade determinada para ser lido e apreciado.



Figura 112 - *Bichos tipográficos* - Editora Dubolsinho - 2007.

Letras-formas-linhas-desenho misturam-se, formando composições plásticas nas quais textos verbais e visuais tornam-se um único texto. Outro exemplo dessa relação e mistura de texto e imagem verifica-se no livro *Abecedário do Millôr para crianças* (Editora Nova Fronteira, 2004), com imagens dos designers Guto Lins e Susan Johnson. Uma versão divertida apresentando as letras pelo seu aspecto físico, algumas vezes personificadas na própria ilustração que ocupa toda a página. Para cada letra, um pequeno texto na parte superior esclarece alguma característica dela própria, atribuindo definições peculiares como dizer que o "b" minúsculo é uma letra grávida e o "B" maiúsculo é a junção de dois números, o 1 e o 3. O autor não se satisfaz em dizer que as letras têm alguma similaridade com algum objeto ou outra coisa, ele simplesmente afirma a letra é "um gângster com chapéu" (letra F- maiúscula), ou "um poste antigo" (letra f - minúscula).

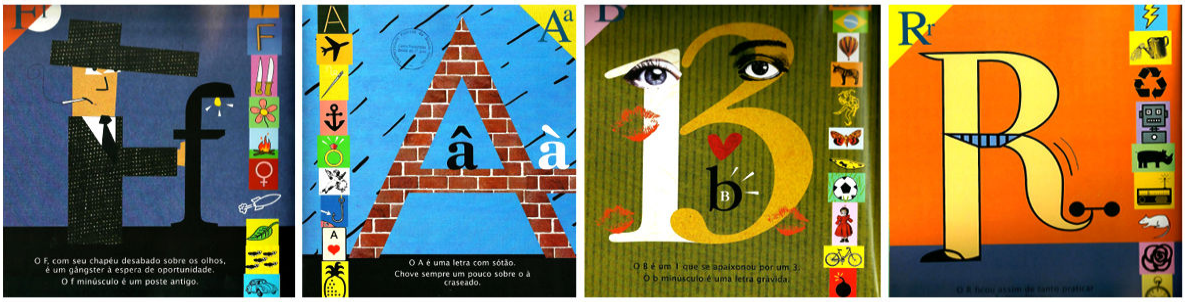


Figura 114 - *Abecedário do Millôr para crianças* (2004)

Um outro exemplo dessa junção temos no livro *Pequena História de um Anão*, de Otávio Ramos, ilustrado por Sebastião Nunes, da Editora RHJ (1999), título que traz em todas as páginas um texto verbal que é também o texto visual. É um exemplo típico de "quando a própria imagem se constrói a partir das palavras [...] quando a palavra se torna imagem e a imagem se torna palavra" (AUMONT, 2010, p.116)

As letras são em tamanho grande, com uma única frase ocupando toda a página, que tem dimensões de 20 cm x 22 cm. Dependendo da frase, ou seja, da "entonação", elas se mostram ainda maiores, causando um impacto em relação aos dizeres de palavras ou frases. Outro recurso gráfico utilizado pelo autor é o desenho de uma "cobrinha" colorida, que funciona nas palavras como o diacrítico til, assim como outro elemento visual parecendo também um bichinho de formas simples representa os acentos agudo e circunflexo. As palavras de uma mesma frase são apresentadas com alternância das cores branco, lilás e vermelho, que separam, em sua maioria, as letras "A", presentes na frase de várias páginas, distinguindo essa vogal de várias consoantes. Tal visualidade é acompanhada também pela sonoridade das palavras: "Arno", o anão, tem uma irmã que se chama Ana, mas pelo fato de não ser pequena, é chamada de "Anão", nome que coincide com a característica de Arno - ser anão. Ainda coincidindo com tal palavra há a expressão "Ah, não", quando a mãe de Arno, pede para Ana chamar seu irmão Arno. Esse jogo de palavras, sons e formas possibilita uma situação lúdica, de jogo visual e sonoro, além do humor. Se o leitor for uma criança, isso poderá instigá-la a ampliar seu vocabulário, buscando outras palavras com o mesmo som ou a mesma forma de escrita, mas com sentidos distintos.



Figura 115 - *Pequena História de um Anão* (1999)

A narrativa desse livro permite estimular a capacidade imaginativa do leitor, quando relata personagens de uma família que, apesar de serem apresentados pelos nomes e por algumas de suas características físicas, não aparecem no livro, efetivamente, por meio de imagens figurativas. Podemos indagar: Como será Arnô, que é um anão? Sua irmã Ana é grande e gorda porque come demais, mas como será a aparência física de Ana, também chamada de "Anão"? Sua mãe Augusta Amélia Penteado Cavalcanti Castelão tem uma postura imperativa quando determina para os filhos guardarem os brinquedos ou irem para a cama. Como seria sua expressão quando grita para Arnô chamar "Anão", sua irmã? Essas e outras perguntas induzem o leitor a criar um universo inventivo, elemento primordial, principalmente em se tratando de literatura infantil.

O escritor italiano Italo Calvino (1999:102) reflete sobre o imaginário diante do texto verbal e visual nos tempos atuais, relatando:

> voltemos à problemática literária, e perguntemo-nos como se forma o imaginário de uma época em que a literatura, já não mais se referindo a

> uma autoridade ou tradição que seria sua origem ou seu fim, visa antes a novidade, à originalidade, à invenção. Parece-me que nesta situação o problema da prioridade da imagem visual ou da expressão verbal (que é um pouco assim como o problema do ovo ou da galinha) se inclina decididamente para a imagem visual.

Nesse sentido, podemos ainda indagar: seria mesmo necessário ou é dispensável a representação das imagens desses personagens? Talvez o ganho seja tantas possibilidades de imaginar tais personagens, que depende da imaginação do escritor e ilustrador como principalmente do leitor. Essa flexibilidade e diversidade de interpretações, própria da literatura, possibilitam justamente isso: imagina quem cria, imagina quem lê.

> A criação de imagens é uma necessidade humana. Sejam imagens figurativas ou não-figurativas, sejam imagens mais descritivas ou mais estilizadas. Sejam imagens descritas com palavras ou representadas com formas e cores. E aí as coisas se misturam. Segundo o psicólogo canadense Allan Paivio, o conhecimento é armazenado em nosso cérebro por uma via verbal e uma via não-verbal. Essa interação pode ser percebida ao longo da história da arte e da literatura. Provavelmente, a maior fonte de imagens para as artes visuais são as narrativas: míticas, históricas, literárias. (CAMARGO, 2006)

Essas obras literárias, pelas suas composições tipográficas, nos remetem à experiência inovadora do poeta simbolista Stéphane Mallarmé, ainda no século XIX, em seu poema "*Un coup de dês"*, inovou tanto em relação à tipografia, quanto na sonoridade das palavras, articulando literatura e das artes plásticas. O suporte do livro, para esse poeta, ganha destaque. De acordo com Garcia (2006, p. 286),

> o texto de Mallarmé convida não só a leitura simultânea de duas páginas, mas também a uma leitura global: se, por um lado, um conjunto de duas páginas possui diferentes tipos e tamanhos de caracteres, por outro, caracteres do mesmo tipo e do mesmo tamanho (ou seja, equivalentes em sonoridades) que aparecem ao longo do livro convertem-se, individualmente, em elos que interconectam graficamente diferentes páginas.

Os exemplos citados retratam visualidades em que as imagens das letras formam palavras que resultam em outras imagens, que são, ao mesmo tempo, texto verbal e visual. Estes se

mesclam, extrapolando o recurso único ilustrativo ou descritivo, pois todo o livro "atua como um significante". Essa diversidade e flexibilidade de possibilidades na interpretação literária (se assim se pode chamar) é o grande ganho do leitor.

2.6 – Ilustradores e escritores: a dupla autoria

Alguns autores contemporâneos não separaram os processos de criação verbal e visual nas obras destinadas a crianças. Como exemplos de abertura para essa dupla perspectiva autoral, temos Angela Lago, Eva Furnari e Ziraldo, que também se destacam no cenário brasileiro, principalmente por terem assumido o duplo papel de autoria de seus livros, escrevendo e ilustrando, sem dúvida, inovando na produção da literatura infantil, por meio de uma interação simbiótica de texto e imagem em seus livros.

O ilustrador/escritor Ziraldo, conhecido primeiramente como desenhista humorístico na década de 1960, pode ser considerado um artista eclético, pois consegue expandir suas representações verbais e visuais para diferentes fontes e públicos.

A obra literária infantil *O menino Maluquinho* (1980) chegou ao patamar da tiragem de 8000 exemplares no ano de 1981. No entanto, foi a obra *Flicts* (1969) que se destacou como sua principal criação, merecendo traduções em vários idiomas. Ziraldo afirma que o nome "Flicts" é uma interjeição inventada por ele: "nasce de um aproveitamento onomatopaico, do tipo que se utiliza em charges ou histórias em quadrinhos - trata-se de uma interjeição, como ploct, flact, plict etc" (CAMPEDELLI e ABDALA JR,1982:18). Essa obra chegou a ser denominada como o "poema da cor". O jornalista Homero Icasa Sanches comenta sobre Flicts, no Jornal do comércio, em 1969:

> No sentido plástico e gráfico, o livro é a mais bela lição plástica de comunicação. As cores são utilizadas na sua singeleza e pureza. A composição e a distribuição dos elementos é lógica, direta, sem artifícios. No sentido literal, Ziraldo inverte os termos da metáfora: o adjetivo passa a ser substantivo, as cores adquirem vida própria, de objeto, e os objetos ou coisas por elas coloridas passam a ser qualidades e roupagens da própria cor.



Figura 116 - *Flicts* (1969)

Sobre a obra *O menino Maluquinho*, ainda os autores Campedelli e Abdala (1982, p.105) arriscam dizer que o menino Maluquinho "pode também, ser enfocado do ponto de vista da recuperação de um mito - nesse caso, o de Peter Pan, o menino que não queria crescer", numa possível tentativa de cristalizar a infância, apesar de isto não estar explícito no texto. Não se percebe na narrativa o desejo de se manter na infância, mas fica evidente a importância de se ter uma infância feliz, tê-la vivido com molecagens e maluquices, termos usados não no sentido pejorativo, mas de intenso aproveitamento do que é ser criança.

Certamente o sucesso desse personagem (que nem nome próprio tem) se deve à condição de expressar como as crianças desejam ser: crianças livres, brincantes, vivendo a infância com intensidade, com direito às liberdades próprias desta fase da vida. Ziraldo consegue aliar texto verbal e ilustrações que despertam nas crianças leitoras o gosto por conhecer esse personagem que poderia ser qualquer criança. A maioria das ilustrações é simplesmente a traço, mas o autor intercala às figuras manuscritos com a letra do menino maluquinho, por exemplo, quando compõe seus versinhos ou mesmo seus traços no desenho de um mapa das "terras perdidas". Praticamente todos os desenhos das ilustrações são traços espessos e bem definidos na cor preta e em apenas três páginas aparece o vermelho em detalhes marcantes: a marca de um beijo em sua face, os versinhos declarando estar apaixonado e os corações que brotam dos pensamentos das garotas, quando "ficavam apaixonadas", recurso visual que representa simbolicamente situações amorosas, ardentes, próprias de um pré-adolescente.

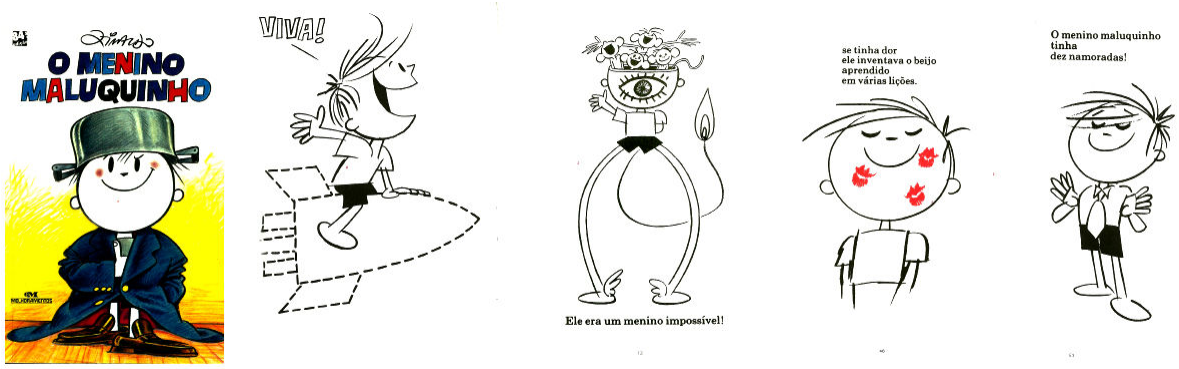


Figura 117 - *O Menino Maluquinho* (84ª edição -2005)

Também representante do grupo de autores que assumem a condição de ilustrar e escrever seus livros, temos Angela Lago [34], que percorre caminhos também inusitados, quando se trata de produção literária infantil. Suas obras surpreendem, quando cria composições plásticas em seus livros, numa relação estética entre texto verbal e visual. Uma característica de algumas de suas obras consiste no diálogo com outros artistas da história da arte como o holandês Mauritis Cornelis Escher, referência na obra *Cântico dos Cânticos*; e Durer, referência na obra *De Morte*.

De acordo com Mendes (2007), Angela Lago, ao ilustrar e escrever realiza uma "soma matemática dos significados do texto escrito e do texto imagético", vencendo seus próprios limites físicos do texto e da imagem, possibilitando ao leitor novas leituras narrativas e visuais. Exemplo disso é percebido claramente no livro *Chiquita Bacana e outras pequetitas* (1986), em que o texto escrito é posto em folhas brancas, entremeado às imagens, tornando uma composição única visual, totalmente integrada.

[34] Ângela Lago recebeu diversos Prêmios Jabuti e da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e outros internacionais, na França, na Espanha e na Bienal de Bratislava. Por três vezes (1990,1994 e 2004) foi indicada ao Prêmio Hans Christian Andersen de Ilustração do International Board on Books for Young People (IBBY) na categoria ilustrador. O livro Cena de rua (1994), incluído em uma coletânea da Abrams Press, de Nova York, foi selecionado entre os quinze melhores livros de imagens do mundo.
Fonte: http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/546/Angela-Lago.aspx



Figura 118 - *Chiquita Bacana e as outras pequetitas* (1986)



Figura 119 - *Uni Duni e Tê* - Angela Lago (1996 - nova versão)

Em alguns títulos, observa-se que a apresentação dos textos escritos pode ultrapassar uma formatação padronizada de disposição horizontal, com linha abaixo de linha, os quais são dispostos com mais mobilidade, podendo se deslocar dentro da página e ultrapassá-la, numa composição única, com as duas páginas abertas do livro.

É o caso da obra *Sua Alteza A divinha* (1990), em que Angela Lago realiza em algumas frases vários movimentos que induzem subir, descer ou adentrar numa imagem. Uma

moldura nas páginas apresenta sempre alguns personagens, ou que participam efetivamente da história, ou se colocam como meros expectadores da cena de cada página. Também algumas frases acompanham uma imagem em seu deslocamento, além de outras variações que torna tudo isso um elemento imagético indispensável no contexto narrativo, para além da escrita.



Figura 120 - *Sua Alteza A Divinha* - (1990)

As ilustrações, em alguns casos, podem ocupar uma página inteira ou adentrar página seguinte (*Tampinha* -1994), o que não só amplia o texto verbal como faz parte dele, deixando de ser apenas apoio do texto escrito, que nesse caso, se apresenta com textos curtos ou pequenos diálogos.

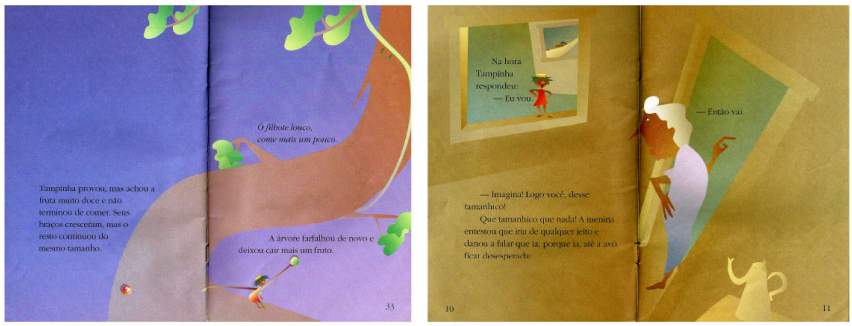


Figura 121 – *Tampinha* - Angela Lago- 1994

Dessa forma, justifica-se a inovação dessa autora na elaboração de textos e imagens em sua produção literária, descrito por Mendes (2007,p.34), segundo o qual ou a qual,

Angela Lago quer desafiar o leitor para um jogo textual no qual tanto a linguagem gráfica quanto a escrita serão utilizadas de forma pouco convencional, chegando a ser subversiva. Ela cria uma estrutura que permite, durante a leitura, a produção de vários interpretantes. Se o leitor aceita o desafio, procurando dar sentido ao caos aparente que se apresenta a ele, novos interpretantes são produzidos nessa tensão entre o que deveria ser e o é ou o que ele acha que é.

A própria subversão é constatada no título *O personagem encalhado* (2006), onde a autora brinca literalmente com a materialidade do objeto livro, quando um único personagem se mantém dentro de uma história, na tentativa de sair dela. Nesse percurso, percebem-se obstáculos físicos, como o grampo que une o miolo do livro que exigem dele alguns contorcionismos, a fim de vencer esses entraves e sair da história. A materialidade do livro confunde-se com a ficção, talvez confundindo também o leitor. A página é preenchida totalmente por uma mancha gráfica, tornando-se uma cor cinzenta de fundo, onde consta uma história, escrita, porém, com fonte minúscula, o que exige do leitor esforço extra para a leitura. O texto apresenta várias linhas sobrepostas a ele, atravessando toda a página, como fazemos com um rascunho, o que colabora para uma leitura não tão imediata. Esse propósito intensifica as dificuldades do personagem, que se encontra literalmente encalhado no livro. Assim, texto verbal, visual e a própria materialidade do suporte participam dessa narrativa.



Figura 122 - *O Personagem Encalhado* (2006)

Também a ilustradora e escritora Eva Furnari possui um estilo peculiar de apresentar suas histórias. Os desenhos com traços bem definidos e sem algum rebuscamento encantam provavelmente todo tipo de leitor. Essa autora estreou como escritora e ilustradora em 1980, anteriormente, colaborou como ilustradora em jornais e revistas. Iniciou seu trabalho autoral primeiramente com quatro títulos publicados pela editora Ática a cores: *Todo dia, Esconde esconde, Cabra cega e De vez em quando*, estes integrantes da coleção Peixe Vivo. Também publicou livros de imagens, apenas com desenhos em preto e branco, influenciados pelas tirinhas de jornal que produzia para o suplemento infantil do jornal "Folha de S. Paulo". Posteriormente, incluiu em suas produções o texto verbal, atingindo uma integração surpreendente entre palavra e imagem. Sua bibliografia é ampla, composta de 60 títulos, conseguindo com algumas dessas produções abarcar vários prêmios de destaque no campo da literatura infantil.

Destaca-se em sua produção a personagem "bruxinha", presente em vários títulos da autora como *Bruxinha 1, Bruxinha 2, A bruxinha Atrapalhada* e *O amigo da bruxinha*. Tais títulos são compostos de pequenas histórias em que a bruxinha, em companhia de um personagem ou seu amigo gato, se envolve com suas mágicas inusitadas, realizadas com sua indispensável varinha de condão. Interessante que, apesar de se tratar de uma bruxa, consegue, talvez pela sua singularidade, atrair certamente a simpatia de leitores. Seu traje, bem característico, inclui uma túnica preta de bolinhas brancas, o que já destoa de um figurino tradicional de bruxa, geralmente apresentado de forma mais sombria. Porta um vestuário simples, onde a túnica parecendo vestido é acompanhada de uma botinha cano curto e um chapéu com um pequeno adereço na aba, tudo de forma muito singela. Sua vestimenta aparece, por vezes, como uma simples silhueta, dispensando maiores detalhes. Chama a atenção suas expressões fisionômicas tanto em situações de êxito quanto de frustração, em momentos que ela se surpreende juntamente com o leitor, de acordo com o resultado de suas mágicas.



Figura 123- *Bruxinha 2* (1989)

Eva Furnari consegue, com essas curtas histórias - ao estilo dos quadrinhos, surpreender o leitor, que provavelmente imagina e fica na expectativa da próxima mágica ou transformação. A personagem bruxinha tem poderes e atitudes inesperadas quando tenta solucionar casos que aparecem nas narrativas, como, por exemplo, aumentar o tamanho do seu amigo gato, quando tece um suéter maior que o corpo dele; quando transforma uma formiga num elefante; uma mosca num hipopótamo que chega, inclusive, a pesar tanto que distorce a linha do quadro que limita a história.



Figura 124 - *O amigo da Bruxinha* (Ed. 2002)

O uso de recursos metalinguísticos é frequente no trabalho de Eva Furnari, que considera todos os elementos gráficos na narrativa, quando necessário. Por isso, consegue perfeita integração entre texto e imagem na diagramação da página. Apresenta, nessas histórias, certo padrão, a maioria delas composta por seis quadros que ocupam duas páginas abertas do livro, com um título também padrão em relação ao tamanho e desenho da fonte.

Sobre a condição de criação do artista, a autora evidencia que é necessária certa maturidade para manter ou dispensar elementos envolvidos nesse processo, mas tudo, de antemão, deve ser considerado e, para isso, é necessário ter disciplina:

> [...] Ele sabe que vai dar um branco, que vai encrencar. Mas segue adiante, não desiste. Então, quando o próprio artista está criando, é importante ele ser receptivo em relação a todo tipo de bobagem que vem de dentro. Ela acolhe aquilo, mistura no caldeirão da história. Só depois é que você vai discernir o joio do trigo, mas nunca com um julgamento crítico do tipo isso vai para o inferno, isso vai para o céu. É sempre com uma capacidade de discernimento e não uma rejeição

> afetiva. A capacidade de discernimento é absolutamente necessária, mas numa fase posterior e com uma amorosidade, com uma receptividade [35].

O livro *Felpo Filpa* (2006), por sua vez, conta a história de um coelho poeta neurótico que troca várias correspondências com uma fã, traz diversos tipos de textos, como poema, fábula, carta, manual, receita, autobiografia. Há, além dessa variedade, uma disposição gráfica e tipográfica pouco usual: textos datilografados e manuscritos que entremeiam no texto verbal do livro, exercendo um papel duplo de ilustração e texto verbal.



Figura 125 - *Felpo Filpa* (2006)

Verifica-se que conteúdos narrativos de obras desses ilustradores/escritores resultam numa hibridização de texto verbal e visual, o que torna difícil estabelecer uma fronteira exata entre eles, dada a interação dos recursos tipográficos das palavras, da frase ou dos textos com as ilustrações.

[35] Entrevista com Eva Furnari por Gabriela Romeu. Revista virtual Emília-julho/2012. Disponível em http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=222 – acesso em 26/03/2014.

É percebido um investimento maior e mais criterioso da ilustração no contexto das obras de literatura infantil, o que provoca o entendimento de que ela também é uma produção artística, como afirma MOKARZEL (1998, p.65):

> A ilustração convive e faz parte do contexto da história da arte. Ela é um objeto de reprodução e está inserida em uma indústria cultural. Interrelaciona-se com outras linguagens, transita em um espaço multifacetado. Dialoga com o verbal, mas pode utilizar recursos adivinhos do cinema, da pintura, dos quadrinhos. Pertence a um período em que diferentes manifestações artísticas interagem, se interpenetram.

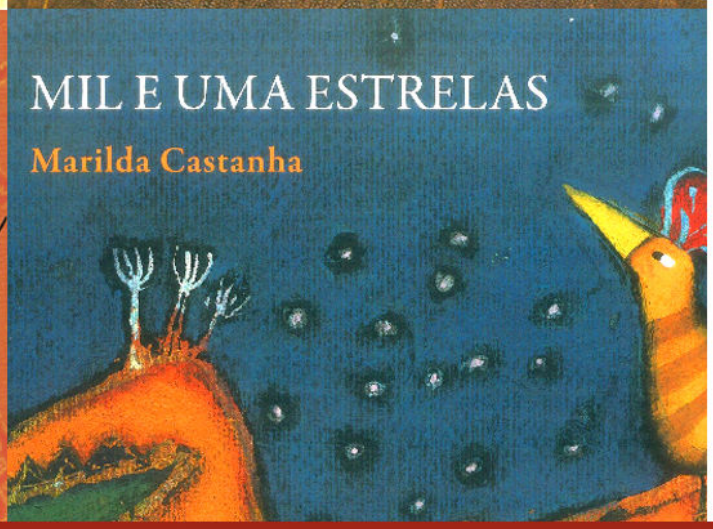
Os projetos gráficos de muitos dos livros de literatura infantil na atualidade já traduzem essa função de considerar o livro como um todo: a atenção está no formato, no tipo de papel, na encadernação, na diagramação, no tamanho das letras e, principalmente, no enlace do texto escrito com a ilustração, que extrapola, nesse caso, uma simples imagem que designa uma situação narrativa.

Nesse sentido, as discussões sobre texto escrito e ilustração nos livros de literatura infantil certamente podem também traçar outras linhas mais precisas, no que diz respeito à valorização mais equilibrada desses dois tipos de textos: verbal e visual.









Capítulo III

Quem escreve conta um conto.
Quem ilustra um conto aumenta um ponto?





3.1 - A produção literária infantil sob a ótica de ilustradores/ilustradores contemporâneos

> Criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário. (OSTROWER,1987)

Este capítulo traz à tona algumas considerações acerca da criação literária para crianças produzida por ilustradores/escritores contemporâneos selecionados para este estudo. O termo "criação literária para crianças" tende a parecer limitado a uma faixa etária, bem como o termo "literatura infantil", mas é necessário esclarecer que comungamos da opinião de Sophie Van Der Linden (2008), quando admite que alguns livros ilustrados extrapolam a fronteira "destinados a crianças", passando a ter múltiplos acessos para qualquer faixa etária (criança, jovem e adulto). A autora complementa tal reflexão, afirmando que o livro ilustrado não é um gênero, mas um tipo de linguagem que engloba vários gêneros e vários tipos de ilustração, constituindo-se apenas como "uma forma específica de expressão" (idem).

O autor André Neves, um dos entrevistados, afirma que escreve para a infância, que pode ser da criança e do adulto.

> Eu não uso mais esse termo (literatura infantil), eu uso literatura para a infância, que abrange a infância da criança e do adulto. Eu acho que o livro hoje ele tem proposto isso, ou seja, são para a infância de qualquer idade. Bons ilustradores têm feito literatura para a infância, não têm feito literatura infantil. Livros bem pensados são livros que tanto uma criança quanto um adulto podem se emocionar quando leem. Eu acho que este é o caminho, são livros que são para todos os leitores. [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Essas exposições ampliam o termo que caracteriza esse gênero, abrangendo qualquer faixa etária, em concordância ainda com outros autores, como Aguiar (2003), quando afirma que "o bom da literatura infantil é que até adulto lê".

Finalizando tais considerações, vale mencionar as indagações do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (Drummond apud Cunha 1986, p.21):

> O gênero literatura infantil tem, a meu ver, existência duvidosa. Haverá música infantil? Pintura infantil? A partir de que ponto uma obra literária deixa de constituir alimento para o espírito da criança ou do jovem e se dirige ao espírito do adulto? Qual o bom livro para crianças, que não seja lido com interesse pelo homem feito? [...] observando alguns cuidados de linguagem e decência, a distinção preconceituosa se desfaz.

De volta à questão da criação literária, um dos principais critérios para a escolha desses autores foi o fato de eles já possuírem uma trajetória profissional consolidada, acumulando, inclusive, premiações significativas no quesito de autoria de texto e ilustração. Essa seleção foi, ainda, pautada na diversidade das características do trabalho artístico desenvolvido por cada um, tanto na construção do texto verbal quanto no uso de técnicas para as imagens ilustrativas ou mesmo o projeto gráfico. O objetivo de contemplar vários ilustradores/escritores é fornecer informações relevantes quanto ao processo de criação destes. Os autores selecionados para essa finalidade foram: Cláudio Martins, Marilda Castanha, Marcelo Xavier e André Neves. Na análise das entrevistas, eles serão mencionados nessa ordem, segundo uma estruturação que identifica categorias ou evidências que apontam recorrências, a partir das perguntas feitas pela pesquisadora.

Os dados obtidos por meio de entrevistas in loco com esses autores, possibilitou obter as informações, de forma a ampliar a reflexão e o conhecimento sobre o ofício de escrever e ilustrar livros literários infantis. Dessa forma, fez-se necessário selecionar, das informações coletadas, recorrências que apontassem pontos relevantes para a discussão da criação literária, que inclui a produção do texto e da ilustração. Para isso, estabeleceram-se alguns eixos temáticos, de acordo com as perguntas elaboradas para a entrevista [36], em um roteiro que incluiu: 1) a trajetória da formação "literária visual" [37] de cada um dos ilustradores/escritores; 2) o processo criativo e a importância da sensibilidade artística nesse tipo de produção e, por fim, 3) o endereçamento para a criança, nas produções

[36] Verificar em anexo o protocolo de perguntas.
[37] Termo utilizado pelo ilustrador/escritor André Neves.

literárias desses autores. A articulação desses eixos converge para uma questão crucial: como é, para um mesmo autor, escrever e ilustrar livros para crianças?

3.2 - A trajetória na formação literária visual: ilustrador como profissão

Uma primeira questão feita para os ilustradores/escritores entrevistados foi relativa à sua formação como artista e escritor de livros infantis, indagando sobre a origem desse interesse, buscando levantar se outras atribuições que já exercia como artista teve influência nesse trabalho.

Constata-se, nas respostas dadas a essa pergunta, que todos tiveram uma formação artística ou similar, acadêmica ou não, o que fez consolidar, primeiramente, a função de ilustrador, depois a de escritor. Cláudio Martins tem formação em Design Industrial; Marilda Castanha fez curso de Belas Artes, Marcelo Xavier formou-se em Comunicação Social com foco em vertentes artísticas; e André Neves aprendeu pintura com uma artista plástica. Todas essas experiências, direta ou indiretamente, fizeram com que canalizassem, em algum momento do percurso de sua formação, o desejo de ser ilustrador e, depois, assumiram também o ofício de escritor. A seguir, a trajetória de cada um será mostrada detalhadamente.

Cláudio Martins, mineiro de Juiz de Fora, é escritor, ilustrador e capista de literatura infantil e outros gêneros, atuando também como designer e fotógrafo. Segundo esse autor, durante anos trabalhou com projetos de tecnologia, meio ambiente e cultura, além de atuar também em jornais e revistas. Ele próprio justifica a mudança de trajetória profissional para a literatura infantil, em seu livro *A Banda Fantasma* (2010):

> O mundo dos adultos é muito sem imaginação, sem fantasia, sem criatividade. Um dia resolvi cair de sola, de cara e coração na literatura infantil. Desenhei uma porção de histórias, uma montoeira de personagens, tudo o mais alegre e divertido que pude.

É autor de mais de 40 livros infanto-juvenis e já ilustrou cerca de 300 livros e 1000 capas de livros, abrangendo várias editoras. Coleciona vários prêmios nacionais e internacionais, dentre eles: Prêmio Ilustração Concurso Noma (Japão), prêmio Jabuti Ilustração-Câmara Brasileira do Livro, prêmio Melhor Livro para Crianças: *Eu e Minha Luneta*, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Participou durante 10 anos consecutivos (1994 a 2004) de diversas feiras de livros internacionais nas cidades de Frankfurt, Bolonha, Gotemburgo, Quito, Bratislava e na região de Catalunha.

Pelo fato de sua formação ser em design e desenho industrial, diz ser "purista" para certas coisas, porque se preocupa também com o objeto livro como um produto industrial, focalizando, também, aspectos relacionados a como que atende ao consumidor, sua qualidade, etc.

> *O livro é um produto industrial, e ele precisa de um tripé pra ficar pronto, que é o editor, autor e ilustrador. Isso é um projeto de design, você tem no livro um projeto gráfico, você tem projetos de engenharia de papel, que são aqueles que você abre, e temos um castelo tridimensional, etc. Vão dizer que isso aqui é literatura, mas também é arte, é layout, é projeto gráfico, enfim, isso aqui é um produto industrial (mostrando um livro).* [trecho de entrevista em 15-05-203]

Esse autor assinala como importantes referências para sua carreira de ilustrador o artista que considera "o maior pintor do Brasil: Konstantin Christoff [38], e também o artista plástico brasileiro, nascido na Áustria, Eugênio Hirsch [39], que foi um grande capista. Cláudio Martins começou sua carreira profissional nessa área. Segundo ele, foi um grande aprendizado, não pela quantidade de trabalho que pôde realizar, mas pelo exercício de flexibilidade para ilustrar desde um livro didático de matemática, transitando para o romance e a novela, e também trabalhando com autores diversos, que vão desde Mário de Andrade a Franz Kafka. Isso demandou dele a necessidade de uma versatilidade para

[38] O médico cirurgião plástico e artista plástico konstantin Christoff nasceu na Bulgária em 1923 e se radicou no Brasil, em Montes Claros, cidade do norte de Minas Gerais. Fonte: http://ramonjrfonseca.blogspot.com.br (acesso em 25/06/2013).

[39] Eugênio Hirsch foi artista plástico brasileiro nascido na Áustria, que emigrou para a Argentina em 1939 e, para o Brasil, em 1955. Foi ilustrador, pintor e capista. Também assumiu o cargo de diretor de arte da editora Civilização Brasileira. Fonte: http://pt.goldenmap.com/Eug%C3%AAnio_Hirsch (acesso em 25/06/2013)

trabalhar com "uma variedade de recursos, técnicas e traços, tintas diferentes, porque cada um exige algo diferente". Quando participou da criação de capas da coleção "Reconquista do Brasil", publicado pela editora Itatiaia, resolveu explorar desenhos da fauna e flora brasileira:

> *[...] achei isso tudo muito bom, me diverti bastante e comecei a entrar na área infantil, por causa dessa história do bicho brasileiro, da arara, do papagaio, da floresta, tinha bichinho adoidado ali. Aí vem borboleta, caricatura de Dom Pedro II, Dom Pedro I, esse negócio todo e mais alguma coisa era o universo de ilustração, e aí eu comecei a fazer ilustração...* [trecho de entrevista em 15-05-2013]

Em 1986, ele começa a ilustrar livros infantis, sendo o primeiro deles um livro do autor Edmir Perroti. Como autor e ilustrador, estreou com o livro *Eu e minha Luneta* (1992), que faz parte da coleção "Viagem do olhar", com mais três títulos. Este livro recebeu o prêmio Ofélia Fontes -o melhor para crianças-1992, pela FNLJ (Fundação Nacional do livro Infantil e Juvenil), foi selecionado para o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola)em 1999, e também para o Salão Capixaba/ES, em 2005.

Desse modo, a formação de Cláudio Martins em designer lhe propiciou um olhar diferente para a produção de um livro literário infantil, considerando-o, inclusive, um objeto de design. O autor justifica que, se há nesse processo uma abrangência que abarca o projeto gráfico, destaca-se o layout sobre as possibilidades do papel, e que existem várias etapas que contribuem para a construção de um livro, uma vez que o livro é tanto um projeto de literatura quanto de arte. Também sua experiência como capista consolidou essa sua proposta de ter única autoria na criação de um livro, escrevendo e ilustrando.

Marilda Castanha, por sua vez, traz em sua trajetória uma formação acadêmica em Belas Artes, que a fez firmar o desejo de ser ilustradora. Essa decisão sofreu influência também de experiências durante a participação em oficinas em uma editora, na qual teve maior contato com a produção de livros literários infantis. Mineira de Belo Horizonte, conta que desenha desde pequena e dizia, ainda criança, que "[...] quando crescer vou ser desenhista de história em quadrinhos". O pai, além de um tio desenhista, incentivavam esse seu desejo, e sua mãe se incumbia de guardar vários de seus desenhos, já que desenhava todos

os dias. A escritora acumula vários prêmios como ilustradora, função que se mantém desde a sua formação acadêmica. A autora relata:

> *[...] passei minha infância brincando num quintal enorme (pelo menos para mim era, na época) com bichos, plantas e uma jabuticabeira! Cresci desenhando. Nos anos 80, fiz Belas Artes na UFMG. Ainda na faculdade fui "fisgada" pela literatura infantil, e comecei a ilustrar.* [40] [trecho de entrevista em 09-06-2013]

Essa artista acumulou vários prêmios já no início da sua carreira, destacando-se como ilustradora, dentre eles o "Encouragement Prize", no concurso Noma de Ilustração no Japão (1992) e, em 1994, foi indicada para a Lista de Honra da IBBY(1994). Participou também de exposições fora do Brasil, como a Sarmede, na Itália (1996 e 1997).

Ainda estudante na Escola de Belas Artes/UFMG, já trabalhava como professora, assumindo aulas no ensino fundamental. Sua intenção de ser ilustradora começou ainda nesse período, quando frequentava a editora Miguilim, em BH, participando de minicursos e oficinas ou fazia suas visitas nesse espaço para simplesmente "folhear os livros". Uma vez, durante uma oficina de escrita em um colégio de Belo Horizonte, uma pessoa lhe fez um convite:

> *-"Você está cursando Belas Artes, você não quer experimentar, fazer uns desenhos?." Eu disse: - Faço (na cara e coragem). Fiz, ela escolheu um que é o "Tonico", um bode diferente, que até não gosto muito, eu gosto das ideias, mas em termos de técnica eu não sabia muito, eu fiz utilizando tinta guache porque eu não tinha uma técnica definida. Estudei aquarela, fui fazendo outras coisas, depois veio a acrílica. Eu comecei com a técnica da aquarela [41], mas mudei por causa da impressão, porque era muito ruim nos anos oitenta. Tenho aqui uns livros dessa época, do meu início de carreira, é tudo "lavado", eu fazia um azul vinha uma outra cor, vinha um roxo. O uso da tinta acrílica mantém as características após a impressão com mais fidelidade e eu gosto.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

[40] http://marildacastanhailustradora.blogspot.com.br/(acesso em 11-08-2013).

[41] Técnica de pintura em que a tinta é diluída com água, provocando efeitos de transparência e superposições de cores, dando suavidade no resultado final do trabalho.

Marilda Castanha ressalta que o início do seu trabalho "foi no susto, foi na vontade, no gostar... eu fui aliando o gostar de livros também porque lá em casa sempre teve livro e eu sempre gostei de ler, influência de um tio, o tio Nego, e também do meu avô." A autora reforça que sempre contou com o incentivo da família para trilhar seu percurso. Sendo sua mãe costureira, ela retoma algumas lembranças da infância: "a gente vivia no quartinho de costura, no meio de linhas, de panos, então eu brincava com tesouras o tempo todo, com cor, com formatos". Essa experiência se juntou à posterior na Escola de Belas Artes. No início do curso, ela ainda não tinha definido o que rota iria seguir nessa área, mas, segundo ela, "no meio do caminho eu fui gostando e disse: Eu vou ser ilustradora e eu vou perseguir isso até eu me firmar."

Percebe-se, portanto, que toda uma conjuntura de experiências vividas por Marilda Castanha, antes da sua formação como artista plástica na academia, colaborou para que decidisse ser ilustradora e, depois, escritora. Suas referências familiares, o contato com a editora e com os livros, além de outros eventos suscitaram a determinação de encaminhar seus conhecimentos artísticos para a ilustração de livros infantis.

Já o autor Marcelo Xavier possui formação acadêmica em publicidade pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais - PUC/MG e é artista plástico autodidata. É mineiro de Ipanema, mudou-se na infância para Vitória/ES e, mais tarde, foi para Belo Horizonte, onde reside atualmente. São várias as atividades desenvolvidas por ele, incluindo cenografias com figurinos e adereços para espetáculos de teatro, música, carnaval e programas de TV. Desenvolve, desde 1986, trabalho específico com ilustração tridimensional, que diz ser uma síntese de todas essas vivências artísticas anteriores: "personagens e objetos de cena são moldados em massa plástica, montados em pequenos cenários e fotografados" [42].

Sobre o início desse processo, relata:

> *A minha opção pela arte deve ter sido na infância já. Você entra no mundo e não sabe que existem áreas de atuação, você tem que escolher uma função neste mundão. Então quem sinalizou primeiro para mim isso foi a minha mãe, que percebia uma certa facilidade que eu tinha para este campo da arte. Eu não*

[42] Contracapa do livro *Asa de Papel*, Editora Formato, 1993.

> *sabia muito o quê, porque criança é tudo, você pode. E isso é uma das coisas interessantes da infância, eu digo que a criança é uma semente, ela é um adulto concentrado, nelas concentra o engenheiro, o professor, o artista, o médico, o cientista, tem o químico fazendo suas experiências malucas, tem piloto. A criança mostra isso muito nas brincadeiras, é uma diversidade incrível. Quando uma criança brinca, principalmente com uma turma de amigos também, esta criança vai experimentar todas essas áreas de atuação. Essa curiosidade científica, o biólogo, a criança busca pesquisa em insetos, isso tudo muito naturalmente. É uma curiosidade do ser humano. E na arte também, claro, porque a arte faz parte disso tudo. Depois a criança vai crescendo e vai filtrando, vai separando isso o que mais te interessa. No meu caso, fui limpando as outras áreas e ficando com a arte, mas também eu não sabia muito como abordar esta arte, eu sabia que eu queria trabalhar com arte. Quando eu descobri que era um trabalho, uma profissão, eu falei: - Eu quero!* [trecho de entrevista em 06-06-2013]

Essa condição de ser criança exposta por Marcelo Xavier vai ao encontro com as considerações de Ostrower (1991, p.61):

> Penso que, quando éramos crianças, sabíamos ver, ou pelo menos, queríamos saber. Tínhamos a curiosidade à flor da pele. Todas as crianças a têm. Brincando, estão experimentando e descobrindo o mundo, os materiais e os objetos que existem, as posições em que existem, em que posições poderiam ser colocados, o que de possível se poderia fazer, ou talvez até de impossível. As crianças às vezes são "impossíveis" na sua curiosidade.

Daí, sua inclinação para a arte se tornou profissão. Esse escritor e ilustrador tentou algumas possibilidades acadêmicas, como estudar arquitetura, sonho que não se realizou, apesar de ser uma das suas paixões. Enveredou para o curso de Comunicação na PUC/MG, o que o fez experimentar de tudo um pouco: cinema, teatro, fotografia, artes plásticas e também sociologia. Ele alerta que, nessa época, estava no auge da sua juventude, meio rebelde e com um espírito aberto para a arte:

Na verdade, foi uma faculdade de comportamento, porque estava em plena ditadura, isso era 1971, estava no olho do furacão da ditadura. Aí eu encontrei os meus pares amigos dessa época que permanecem até hoje, e foi onde eu me encontrei, assim como pessoa que tivesse alguma chance de sobreviver com aquele sonho que eu tinha de arte e tudo

mais. Nessa época, encontrei Mário Vale. (artista e também autor e ilustrador de livros infantis) [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

Marcelo Xavier conta que seu amigo e também artista Mário Vale cursava Direito na mesma faculdade e, após se conhecerem, resolveram montar juntos um atelier, que considera um marco importante em sua vida. Esse foi um lugar de pesquisa e investigação artística, apesar de dizer que nunca teve vontade de se especializar em alguma área artística específica, como a pintura ou escultura. Ele queria mesmo era experimentar várias coisas relativas à arte:

> *[...] eu não sei se isso era para o bem, ou para o mal, mas eu queria experimentar de tudo. E eu sempre tive uma cabeça muito atenta para as coisas que estivessem acontecendo e se expressando no mundo contemporâneo, o que seria a arte hoje. Isso também me ajudou muito. Hoje eu faço um distanciamento desses anos todos e vejo que foi muito benéfico, porque daí eu fiz cenários, eu fiz figurinos, fiz ambientação, continuei fazendo desenhos. Isso tudo foi consolidando, porque assim você faz uma vez, faz outra vez e aquilo começa a fazer parte da sua rotina de criação artística.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

No percurso de formação desse artista, percebe-se o quanto as experimentações em vários campos da arte favoreceram sua escolha de ser artista, constatando que isso poderia ser um trabalho, uma profissão. Soube absorver, com habilidade, as vertentes artísticas no curso de Comunicação, o que fez, posteriormente, parte da decisão de trabalhar com ilustração de livros literários, explorando formas tridimensionais, com a utilização da massinha de modelar.

O quarto e último entrevistado nesta pesquisa é o ilustrador e escritor André Neves, artista pernambucano de Recife, que atualmente reside em Porto Alegre/RS. Com formação em Relações Públicas, antes do término do curso, afirma que já sabia que não iria trabalhar nessa área. Teve sua formação artística incentivada pelas aulas de pintura com uma artista também pernambucana e participou de eventos culturais em sua cidade.

> *Como Recife é muito rica culturalmente, sempre fui envolvido nas questões culturais dessa cidade. Desde muito jovem experimentava de tudo um pouco, teatro, música, dança, apesar de minha formação acadêmica ser em Relações*

> *Públicas. Foi o estágio no final do curso que me proporcionou algumas experiências no sentido de me direcionar para o campo do livro literário. Eu sempre fui leitor, eu sempre gostei muito de ler, participei até de um grupo de literatura (cinco jovens que gostavam de ler). Nós líamos literatura e como éramos envolvidos com o teatro, música e dança, ficávamos sonhando em criar recitais de poesia, dramatizar e levar isso para vários espaços de Recife.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Esse artista utiliza um termo interessante para definir sua formação como ilustrador: Afirma que sua trajetória é *literária visual* [43], em virtude do contato que teve com a cultura de sua cidade natal e o trabalho desenvolvido em um espaço cultural, além de aulas com a artista Badida. Essas experiências, de acordo com esse autor, foram muito importantes para sua formação artística:

> *[...] minha experiência mais marcante foi quando pude estagiar no Espaço Pasárgada, que é a casa onde nasceu o poeta Manoel Bandeira. Hoje é um espaço cultural de leitura referente tanto à obra desse poeta como outros autores pernambucanos. Nesse período, próximo ao término do meu curso, definitivamente decidi que não atuaria com Relações Públicas. Próximo à Universidade tinha o atelier de uma grande artista plástica de Pernambuco que se chama Badida [44], uma artista muito conhecida, uma senhora filha de um grande escritor cearense, Moreira Campos. Badida trabalha basicamente com pintura surrealista. Suas pinturas contam muitas histórias, e sendo algo surreal, aquilo me fascinava. Fui procurar a Badida para ter aulas de pintura, e não perdia uma só aula porque isso era minha alegria.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Nesse percurso, André Neves relata a importante influência dessa artista na sua formação de ilustrador. Pelo fato de gostar muito de literatura, nas suas aulas, ela pedia para ele utilizar como referência para suas pinturas as obras que ele gostava de ler. Assim, diz que já fazia em tela talvez um trabalho de ilustração, contava história por meio da imagem, e isso foi a grande motivação artística que teve. As aulas com a artista Badida foram decisivas para as suas escolhas futuras: "eu sempre digo que os meus padrinhos na minha

---

[43] Termo que tomo de empréstimo para subtítulo deste capítulo, como também emprego no título desta pesquisa.

[44] "Uma artista apaixonada pelo mundo dos livros e da literatura, e que retrata isso em suas obras. Essa é Marisa Alcides Campos, ou simplesmente Badida."
Fonte: http://www.celebspe.com.br/literatura-e-memorias-ganham-destaque-nas-maos-da-artista-plastica-badida/ (acesso em 25/08/2013).

trajetória de ilustrador são o Manuel Bandeira, pelo Espaço Pasárgada e a Badida, pelas artes plásticas.

Após essas experiências, André Neves conta que foi no espaço Pasárgada que ocorreu seu primeiro ensaio como ilustrador, por meio de um convite de uma editora. O autor desconhecia, até então, como era ser um ilustrador, achava que ter uma aptidão para o desenho e uma identidade visual eram suficientes para fazer um livro. Também relata seu desconhecimento sobre a estrutura editorial desse processo, quando se tem número definido de páginas, tipo de papel e até "economia de papel e páginas". Depois disso, o autor faz um investimento pessoal a fim de desvendar o universo da ilustração e tem o deslumbramento das descobertas, que incluiu travar conhecimento com o trabalho de vários ilustradores, além de Ziraldo, até então o único conhecido por ele. Em pesquisas em livrarias, teve contato com Eliardo França, Marilda Castanha, Roger Mello, Nelson Cruz, Graça Lima, Mariana Massarani e outros. Segundo o autor, isso foi fortalecendo seu imaginário e sua trajetória profissional: "estava bastante envolvido com ilustração"

Nesse aprendizado, o autor relata sobre o privilégio de ter encontrado as pessoas certas que o orientaram nesse percurso:

> *Comecei a frequentar mais feiras, mais Bienais, onde conheci Nelson Cruz e Marilda Castanha (fiquei super emocionado). Eu sempre tive muita sorte porque eu sempre encontrei pessoas brilhantes, pessoas de luz que me orientaram nessa minha trajetória de ilustrador porque no início, como já disse, eu não tinha noção de nada, achava que o fato de só desenhar bastasse.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Como já foi visto, o autor, desde criança, revela sua aptidão pela arte, afirmando que o desenho sempre o acompanhou na infância. Sua profissão e suas escolhas sempre estiveram, portanto, relacionadas à arte, com buscas artísticas, evidenciadas na participação em eventos da cultura de Pernambuco, além da influência de vários artistas da região:

> *No teatro, eu acabava fazendo várias coisas, como cartazes, trabalhar com o cenário. Nas aulas com a Badida, é que eu tive mais o envolvimento com a técnica, ou seja, fui tendo um conhecimento teórico artístico. Também a arte de*

> *Pernambuco sempre esteve muito presente na minha vivência e alguns artistas tem grande influência em minha obra. Eu sempre cito nomes como Reinaldo Fonseca, Samico, o Francisco Brenand, o Abelardo Germano da Hora, Teresa Costa Rego, Romero Andrade de Lima, que são referências muito importantes para mim. A maior referência, porém, é da própria Badida, inclusive de disciplina, de generosidade e de pesquisa, que eu carrego hoje comigo. Claro que o nosso olhar vai ampliando, na medida em que a gente vai tendo um conhecimento visual maior, mas sempre volto para as raízes, eu estou sempre buscando referenciais nesses artistas e autores de Pernambuco. Eu tenho vários catálogos e isso é que me alimenta, a arte em livros é trazer as artes plásticas para a literatura, mesmo sendo uma linguagem narrativa a partir da imagem.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Constata-se que as experiências artísticas e culturais vividas por André Neves em sua cidade e suas aulas de pintura endossaram seu desejo de seguir uma carreira artística de ilustrador, o que o fez decidir, inclusive, a não atuar na área de sua formação acadêmica, Relações Públicas. É evidente esse propósito do artista, mesmo quando ainda não sabia exatamente como era o trabalho de ilustrador, numa fase inicial de sua carreira.

Percebe-se, portanto, que as referências de artistas e, principalmente, de alguns ilustradores marcaram a trajetória dos quatro ilustradores/escritores em suas trajetórias profissionais e foram decisivas para a escolha de produzir livros para crianças. Também as experiências ocorridas principalmente na fase da infância contribuíram para isso, levando-os a investirem inicialmente na carreira de ilustradores, depois, como também escritores do texto verbal de livros literários infantis. Ter a ilustração, ou seja, as imagens, como porta de entrada no mundo da literatura - palavra que carrega em si a força da letra - pode levar a reflexões sobre a linguagem visual, muitas vezes relegada a um plano secundário, na configuração do livro infantil. Vale ressaltar a observação do autor Rui de Oliveira (2008, p.29) que lamenta a prioridade do aprendizado das palavras, em detrimento das imagens, na formação escolar das crianças, principalmente em se tratando de leitores que são:

> Infelizmente priorizamos para as crianças, de forma até perversa, o aprendizado da leitura das palavras como atestado de alfabetização. Seria mais conveniente se, nas escolas de ensino fundamental, a iniciação à leitura de imagens precedesse a alfabetização convencional. Certamente teríamos no futuro melhores leitores e apreciadores das artes plásticas, do cinema e da TV, além de cidadãos mais críticos e participativos

> diante de todo o universo icônico que nos cerca.[...] A alfabetização visual proporcionaria à criança não apenas uma leitura melhor, mas também valorizaria a importância e a beleza das letras, dos espaços em branco, das cores, da diagramação das páginas e da relação entre texto e imagem. Realçar o que existe de magia e de descoberta em cada livro é a melhor forma é a melhor forma de incorporá-lo ao cotidiano das crianças.

Apesar disso, esses autores pontuaram que suas experiências primeiras, relacionadas com cores, formas e materiais cotidianos, não foram constituídas ou ampliadas no âmbito escolar, e sim na esfera familiar. Também foi de suma importância as influências de alguns artistas e ilustradores, os quais suscitaram uma curiosidade que levaram à pesquisa e investigação de elementos cruciais para a formação artística desses autores, consolidada ou não na academia. Toda essa bagagem de vivências se faz importante por ter auxiliado na escolha de caminhos que esses autores traçaram no seu percurso profissional como ilustradores e escritores da literatura infantil. A artista plástica e pesquisadora da arte Fayga Ostrower (1990, p.7) evidencia a questão indissociável da criatividade com a vivência do artista, que abarca também a esfera da afetividade:

> A fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Todos os conteúdos expressivos na arte, quer sejam de obras figurativas ou abstratas, são *conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais* [...], porquanto a criatividade é estreitamente vinculada à sensibilidade do ser.

Os sujeitos dessa pesquisa, antes de serem ilustradores, percorreram caminhos de confecção de cenários, passaram pela experiência da pintura, produziram capas de livros. Canalizar os conhecimentos artísticos para o ramo da ilustração de obras infantis demandou também deles lembranças e o olhar para a infância na esfera familiar. O convívio com os retalhos de tecido vividos por Marilda Castanha e a construção com o barro do Marcelo Xavier, por exemplo, propiciaram o encontro com materialidades plásticas que deixaram marcas importantes para a consolidação dos artistas que são hoje. Vale mencionar novamente Ostrower (idem, p. 222-233), que diz serem vibrantes e sensuais as formas da matéria, porque

> ela impregna todo fazer e entender das linguagens, transformando-se em espiritualidade. É o que captamos de imediato nas obras de arte e o que nelas tão profundamente nos comove. Não há exagero algum em se afirmar, que só se tornará artista quem sentir este encanto sensual que emana da própria linguagem. Será sua motivação e seu incentivo. Pois o encantamento logo se aprofunda e se torna uma paixão pelo resto da vida. E só assim é possível criar. A capacidade de criar não se resume no conhecimento de técnicas ou teorias ou filosofias da arte. Tampouco é uma questão de originalidade ou inventividade. É algo muito maior e abrangente. [...] Quem não vivenciar a sensualidade das matérias com que trabalha como uma profunda verdade existencial, e com o compromisso irredutível com o próprio se, não há de se tornar artista.

A forte exploração da materialidade que se mostra nas entrevistas, e que iria posteriormente ganhar visibilidade nas obras dos ilustradores/escritores, permanece latente nos livros que produziram para crianças.

3.3 - O processo criativo na produção de livros para a infância

Para discorrer sobre processo criativo e sensibilidade artística, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre o entendimento de alguns conceitos, como criação, criatividade, percepção e sensibilidade. Como se trata da criação de um livro literário infantil ilustrado, ele não pode deixar de ser considerado um objeto artístico, que tem o propósito de apreciação, interpretação e fruição como qualquer produção artística.

Para dialogar com os autores entrevistados sobre questões dessa natureza, adotamos, além da bibliografia que trata da qualidade artística dessas obras, as contribuições da pesquisadora Cecília Almeida Salles (2004), em *Gesto Inacabado: processo de criação artística*, e também da artista Fayga Ostrower, mais especificamente nas publicações *Criatividade e Processos de Criação* (1987), *Acasos e criação artística* (1990) e *Universos da Arte* (1991), autora esta que faz uma distinção importante entre criatividade e criação, que, segundo ela, não se constituem em uma mesma coisa, apesar de estarem integradas (1990, p. 218-219), porque,

> embora interligadas, implicam estados mentais diferentes. Também pressupõem questões diferentes. A criatividade está no potencial de cada um - a criação já é escolha de cada um. A distinção fundamental a ser feita aqui é entre o caráter *geral* da *criatividade* e o caráter *específico* dos atos de *criação.* A criatividade poderia ser caracterizada como um potencial de sensibilidade [...] e que permite vivenciarmos nosso ser e agirmos criativamente. [...] A especificidade da ação criativa origina-se nos diversos materiais com que se lida; as "matérias" podendo ser de natureza física ou psíquica: ferro, vidro, cores, sons, gestos ou também idéias ou relações humanas. Estas matérias vão ser transformadas pela ação do homem. Daí, os processos de criação constituírem essencialmente *processos de transformação.*[...] Assim, toda forma artística será forma gerada num processo de transformação.

Tal diferenciação, importante para compreender quando se utiliza o termo processo criativo, remete-nos a reflexões sobre como escritores ilustradores processam as suas vertentes criativas, já que trabalham com as matérias palavras e imagens, e as transformam numa narrativa poética e visual.

Outros termos associados ao processo criativo são sensibilidade e percepção, também imbricadas na condição de criar. Ostrower (1987, p. 12) define sensibilidade como "uma porta de entrada das sensações". Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga, de modo imediato, ao que acontece em torno de nós, sendo que, em grande medida, esse é um processo vinculado ao inconsciente, como sensações internas. A parte que chega de forma organizada ao nosso consciente é a nossa percepção, a qual "abrange o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações." A percepção, por sua vez,

> envolve um tipo de conhecer, que é um apreender o mundo externo junto com o mundo interno, e ainda envolve, concomitantemente, um interpretar aquilo que está sendo apreendido. Tudo se passa ao mesmo tempo. Assim, no que se percebe, se interpreta; no que se apreende, se compreende. Essa compreensão não precisa necessariamente correr de modo intelectual, mas deixa sempre um lastro dentro de nossa experiência. (*id.,*1987, p.57)

Nesse percurso, é importante ressaltar as associações, que, também segundo essa autora, são as combinações mentais que integram idéias e sentimentos em nossa mente. Essas

associações, sem dúvida, encaixam-se na condição de criação de algo poético e imaginativo, como o livro literário, já que "as associações nos levam para o mundo da fantasia. [...] Geram nosso mundo de imaginação. Geram um mundo experimental, de um pensar e agir em hipóteses. [...]." (id., p. 20), sendo aquilo amplia a condição imaginativa é justamente a capacidade humana de associar e manejar coisas, e até algum episódio, a nível mental.

Essas etapas são próprias de qualquer processo criativo, o qual inclui, primeiramente, as associações mentais, de acordo com as percepções contidas em nosso ser sensível. Nessa fase se instala uma determinada questão, na qual são levantadas hipóteses, a fim de vislumbrar possibilidades de atuação para efetivação de uma obra artística, no caso. Isso pode se estender por períodos variados, pois requer uma pesquisa mental por vezes exaustiva.

Esse ato faz parte de qualquer processo criativo, significando que uma autonomia ou liberdade artística requer escolhas e, para definir qual caminho seguir, outras possibilidades de escolhas deixarão de acontecer, incluindo aí limitações externas e internas. Na visão de Diderot (apud SALLES, 2001:p. 64),

> o autor precisa escolher entre vários temas, e está livre para fazê-lo, mas precisa sacrificar a liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem.

Num próximo passo, tem-se a ideia decisiva, que pode ser um insight, um lampejo, que torna possível a concretização formal da obra, como uma visão intuitiva, ou seja, de certo modo pressentida, segundo Ostrower. Após essa etapa se manifesta a concretização efetiva do trabalho artístico, do fazer artístico, propriamente dito, que se constitui num processo laboral. A autora confirma a importância desse processo porque "nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver." (id,.1987. p. 31).

Também SALLES (2004) admite que esse insight pode ser arrebatador e configura um caminho do caos para a ordem, com a concretização da obra artística. É um processo dinâmico de recursividade, que faz recorrer a diversas camadas de investigações pessoais, numa proposição de produção artística. Essa autora pondera sobre a provisoriedade típica desse momento, quando são necessários ajustes, adaptações e revisão constantes do proposto por parte do artista:

> Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um "texto" em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. (idem, 2004, p. 26)

Ressalta-se, também, que o momento de imprevisibilidade quanto à finalização de um trabalho artístico, que se torna quase impreciso, porque, inevitavelmente, até se concretizar, sofre inúmeras mudanças. A obra geralmente é "resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações" (id., 2004,p. 25), no qual há contínua metamorfose. A título de exemplo, a autora Marilda Castanha admite que, no caso do livro, "o mais difícil é saber quando termina, porque você sempre está mexendo nele...".

Na pergunta aos entrevistados sobre como se processa a criação de um livro literário infantil, e quais requisitos são necessários para realizar esse trabalho, foram obtidas informações importantes e diversas, e em alguns casos, suas considerações tangenciaram em alguns pontos, já que todos os autores foram primeiramente artistas, antes de se tornarem ilustradores.

O autor Cláudio Martins relata que, em seu processo de criação, a narrativa vem depois da cena, da ideia, originada, às vezes, de um rabisco:

> *Nunca tive uma história que tivesse assim... eu tenho um início que eu acho interessantíssimo, aquela coisa brilhante, só que eu mesmo, daí a pouco, estou jogando fora isso ou esta ideia. Às vezes tenho o início, que é legal, dá pra fazer, mas aí não sei o meio e não sei o fim, e fico muito feliz quando eu tenho um fim, que aí o fim é uma surpresa, uma coisa engraçada, é um negócio de humor, por exemplo, e aí eu posso montar o resto da história; fica mais simples. A parte pior é quando eu só tenho o meio, porque penso como é que eu vou iniciar e como é que eu vou finalizar um livro. Às vezes ele começa quando eu estou rabiscando ali e sai a cara de um menino, de um bicho, de árvore ou qualquer coisa, que eu acho interessante. Penso, poxa, isso dá um livro. Nesse caso, se for um inicio tudo bem, se for um fim melhor, se for o meio, é meio ruim, então eu tenho que ver como é que eu monto isso, que tipo de tempo que eu vou ter pra isso: sequencial, de ritmo, de tempo, etc.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Esse autor reforça que os artistas plásticos citados por ele, por serem suas referências, foram abrindo caminhos para ir fazendo "coisas", daí a centralidade da imagem e da matéria. Nesse percurso, procura fazer da "maneira mais maluca e divertida possível e colocando sempre coisas lá no fundo, no fundo do fundo, porque o livro tem que parar nas mãos da criança, ler com dez minutos e acabou não dá." [Trecho da entrevista em 15-05-2013]

Ele informa que consegue ser mais versátil quando o texto é dele, porque tem total liberdade para pensar na paginação e poder alterar texto ou imagem para se adequar à quantidade de páginas do livro, que geralmente devem ser múltiplos de oito:

> *[...] quando o texto é meu, eu escrevo sem compromisso nenhum, depois eu vou verificando tudo que eu preciso colocar na página pra ir mantendo o ritmo, pra não atropelar, pra eu então chegar a trinta e duas páginas, que é o ideal. Se por acaso tiver trinta e três, trinta e quatro, não tem problema, é só juntar algumas coisas, se ficar com vinte e oito, também eu me ajeito, fazendo nova distribuição dos conteúdos nas páginas.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Esse trecho da entrevista demonstra o domínio de até mesmo da programação gráfica, que inclui a possibilidade de reduzir ou estender - ilustrações e textos - ao padrão de páginas do livro.

A pesquisadora, na entrevista com esse autor, fez uma observação sobre a técnica utilizada por ele, que revela uma suavidade mostrada na pintura em aquarela e no lápis de cor, que são técnicas e materiais artísticos básicos. Cláudio Martins consegue com esses materiais uma vivacidade da cor, mas de forma bem sutil, com delicadeza, o que se nota nos detalhes e contornos das figuras. Sobre isso, ele afirma:

> *Os recursos do photoshop são os mesmos, está todo mundo usando as mesmas coisas, aqui não tem nenhum, não existe nenhum desenhista do mundo que seja capaz de fazer, nem eu poderia tentar, não tem jeito e pronto, acabou, é único.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Importante ressaltar que esse autor também é bastante versátil no que diz respeito à técnica, projeto gráfico e diagramação, não se limitando ao lápis de cor ou aquarela. No livro *Não pegue este livro! Fuja! Corra!* (2003), por exemplo, esse artista inova sobremaneira a representação visual, mesclando várias técnicas, com montagens e colagens de obras de arte com seus desenhos, e algum texto em balões, numa mistura de linguagens e, nesse caso, com recursos típicos dos quadrinhos. O autor diz um pouco da proposta desse livro, que inclui terror e bom humor, já começando pela capa:

> *Este livro com este título: Não pegue esse livro! Fuja! Corra!, já é um motivo para a criança ir lá e pegar esse livro. É uma brincadeira de uma menina no museu, ela adormece lá e sonha com todas essas coisas que ela viu, e que muitas vezes são coisas escabrosas, como as obras do artista Jerônimo Bosch, por exemplo. Eu deformei um pouco, joguei outros artistas, deixei um pouco um clima de horror. Então eu fiz essa tarde de horror. Para não bagunçar muito, eu resolvi mencionar no final do livro cada obra de arte utilizada nas ilustrações do livro, que é para a criança saber, pra ela ter uma noção das obras de arte, e principalmente procurar...essa menina está onde? È também para o livro ficar na mão da criança, é um detalhe misturado com outro, tem também as garatujas que eu fiz pra aprontar a conclusão, e ainda um rapaz escreveu uma coisa muito bem humorada sobre cada um deles, então eu vejo que tem um conteúdo informativo que eu achei interessante.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]



Figura 126 - Capa e páginas de *Não pegue este livro! Fuja! Corra* (2003).

Sua formação como designer colaborou para conseguir efeitos interessantes em alguns de seus livros. Além disso, ele consegue colocar nos títulos trocadilhos e rimas que proporcionam um jogo, ou mesmo ludicidade, que convidam para serem desvendados. Ele mesmo afirma que "quando o livro é meu, eu fico preocupado com o título". Uma de suas coleções de livros de imagem conta com os seguintes títulos: *Omar e o Mar*; *O amor cego do morcego; No fim do mundo muda o fim*. O uso desses trocadilhos e rimas certamente fazem uma chamada mais imediata ao leitor, podendo suscitar o desejo de leitura do exemplar. Também deixa clara sua preocupação com a capa de seus livros, em função de ser ela a "vitrine" que seduz o leitor:

> *Quando eu comecei a fazer capas de livros, eu logo fiquei preocupado de criar uma diferença entre um livro que eu tinha feito a capa e o dos outros, porque é uma vitrine. Então, pra começar a usar capas brancas, porque aquilo cria uma ilha e ela já se destaca um pouco das outras, então eu tinha essa preocupação de dar destaque, porque eu sabia que tinha que ganhar esse leitor era na vitrine.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Nesse percurso, fica evidente o propósito desse autor de se embrenhar por um objeto de qualidade, reforçado por ele próprio nos aspectos verbais e visuais, explorando, também, a visualidade da letra e da palavra. Quando está atento que o livro deve parar nas mãos da criança, tenta conciliar em seu processo criativo algo que deve ser, em suas palavras, divertido e maluco, postura que se aproxima do universo infantil, mas mantendo a consciência da responsabilidade de produzir um "objeto de design".

A autora Marilda Castanha caracteriza seu processo de criação como uma bagunça, uma mistura, algo que tem que se perder pra se achar, o que também a faz mudar de ideia quando achar conveniente, um pouco parecido com o processo de Cláudio Martins, como se pode perceber na seguinte fala dessa artista:

> *Sabe, eu tenho que me perder, porque o arrumadinho pra mim não dá, eu me perco, me envolvo, aí vou limpando, uma cor sobre a outra [...] porque eu vejo a bagunça como um acúmulo de experiências, ela é um acúmulo de camadas. Então tem hora que eu preciso disso, preciso de fazer três layouts, porque em cada dia eu vou ver uma outra coisa, até eu achar aquilo que eu quero mesmo, e a gente vê muita imagem, a gente vê muitos livros, eu pesquiso blog de ilustrador todos os dias, prá poder não perder...* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

O processo de acumular informações visuais para, depois, limpar, literalmente, até chegar ao acabamento que se quer dar ao trabalho, constitui a criação dos livros por Marilda Castanha. Esse modo de construir o livro, a história, as ilustrações aproxima-se da caracterização da "função criativa própria das artes plásticas", citada por Ostrower em *Criatividade e processos de criação* (1987, p. 26):

> Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem outras - muitas outras- que até então hipoteticamente, também existiam [...] é nesse sentido, mas só e unicamente, que, *no formar, todo construir é um destruir*. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar.

Marilda Castanha, embora revele a natureza artística da ilustração, ressalta a diferença entre essa prática e das artes plásticas (2012: p. 160):

> A intenção é a narrativa. Na concepção de um trabalho de artes plásticas você não tem necessariamente que contar uma história, que discorrer sobre algo. Você pode apenas interferir plasticamente naquele espaço. Na ilustração eu busco fazer as duas coisas: interferir plasticamente no espaço. Há uma leitura na imagem, na ilustração, que permeia tudo, a técnica, o material, a composição, às vezes de forma intuitiva. Agora, eu ainda acho que as artes plásticas têm outra natureza. Então, não consigo me ver assim, só como artista plástica, me realizo sendo ilustradora. As vezes eu tenho vontade de pintar, mas sempre quero fazer algo de

> ilustração. Penso em artes plásticas, mas para ser editado, estar dentro de um objeto: o livro.

Como exemplo para essa discussão, tomemos o processo de criação de um livro de Marilda Castanha que deve ser publicado em breve, com o título *Fases da Lua* e outros segredos. Essa nova obra tem uma temática bem original. Sobre ele, ela conta que é um livro fruto de um acervo pessoal de diversos diálogos de seus filhos, registrado em um caderno. Quando seus filhos diziam algo que julgava interessante, ela logo anotava, ação que continua a realizar ainda. Esses registros verbais tornaram-se argumentos para um livro que, na época da entrevista (maio/2013), estava em fase de construção dos originais, alguns dos quais tive o privilégio de conhecer. Ela descreve esse processo e cita algumas falas (inusitadas, diga-se de passagem) ditas por seus filhos e fala da dificuldade de terminar um livro, já que geralmente uma obra sofre muitas mudanças no processo de criação:

> *No livro, o mais difícil é saber quando termina, porque você sempre está mexendo nele, estou fazendo um, posso te mostrar (mostrando alguns originais). Eu acho que não tem livro meu com tantos processos diferentes igual a esse, porque primeiro começou aqui, eu anotando coisas que as crianças falavam, sempre anotei. Já estou indo pro terceiro caderno com essas anotações... eu comecei a escrever e tem tanta coisa engraçada que eles falaram. Anoto dos meus filhos, e também de outras crianças. Um belo dia, eu vi que os diálogos davam pequenas historinhas, aí eu pensei escrever mesmo estas historinhas e fazer um livro.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Marilda Castanha afirma que, quando começou a escrever, achou que deveria colocar alguma rima nos diálogos, para ter mesmo um quê de poema, como esse:

> *[...] quase na hora da sobremesa, a irmã depois de conferir a geladeira denuncia: − Mãe, sabia que ontem ele comeu todos os brigadeiros? A mãe aproximando do garoto fez a pergunta comum: − Filho, é verdade, não sobrou nenhum, e o menino com sinceridade, enquanto colocava vinagre na salada, confessou: −Se tiver, milagre. [Trecho de entrevista em 09-06-2013]*

A autora diz ter acontecido isso mesmo: "eu peguei o milagre e fui fazendo rimas com vinagre, peguei o fez a pergunta comum pra rimar com não sobrou nenhum, e o tempo todo é isso. Desde 2008 que eu estou fazendo isso, de escrever o que dizem as crianças". Ela considera isso tudo "um mundo de delícia, é poesia pura" e acredita que não podia desperdiçar esse rico material que estava ali, dentro de sua casa, ao alcance de sua mão. Quando um dia ela viu os seus filhos junto com um primo dando gargalhadas dos escritos nos cadernos, ela disse: "Epa, isso dá um livro... isso já é um livro!". Daí, apresentou o projeto para uma editora e a autora está na fase de fazer os desenhos, junto com o projeto gráfico. Conta, ainda, que já fez e refez algumas coisas, inclusive três layouts para o livro, e que, no momento, está satisfeita com o que está produzindo...(mostra os layouts para a pesquisadora, de modo a evidenciar quanto trabalho dá todo este processo)

Perguntado para ela se deve fazer outro contato com a editora, quando se muda algo já aprovado, se deve apresentar a nova versão, ela responde que não, porque a editora lhe dá autonomia. Ela já havia dito na editora que era um primeiro projeto e iria melhorar, de acordo com o que achasse necessário, pois "as coisas vão mudando". As seguir, alguns diálogos das crianças que a autora registrou em seu caderno e se tornaram o argumento básico para a constituição do seu livro:

> "*Seres aéreos":*
>
> *Mamãe afirmava que tudo que balança no ar voa, mas o menino fica pensativo e completa:*
>
> – *Mas rabo de cachorro não balança no ar, mas não voa.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

A autora conclui que tais eventos, que são fazem parte do cotidiano das crianças, sofrem a influência dos artistas no âmbito familiar, e são vistos de forma positiva, porque,

> *[...] pensando bem, está tudo misturado, a profissão, o Nelson (seu esposo) é ilustrador também, a autoria, está tudo misturado, eu acho que podia ter misturado mais ainda... Então o processo é isso, o livro, às vezes a gente é que não sabe, é aquela coisa, se não fosse ter que ficar impresso eu acho que não terminaria nunca, termina quando tem que imprimir, mas de uma certa forma eu tento deixar ele redondo, pra eu não arrepender depois.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Essa visão ou percepção de possibilidades de criação a partir de uma materialidade e também a vivência pessoal coincidem com as considerações feitas por Derdyk (2001: p. 76)

> Da mistura híbrida entre forma, conteúdo, intenção, realização, desejo, afeto, matéria, meio, fim, processo, resultado, emerge instantaneamente a necessidade de revitalizar a relação sujeito-objeto. [...] O ato criador amalgama estas passagens fronteiriças tornando possível uma conexão sujeito-objeto assentado na presença de um corpo que atua sobre as matérias do mundo.

Marilda Castanha, que acumula vários títulos de sua autoria, confessa que os livros *Pindorama* (1999) e *Agbalá* (2007) "são os seus xodós". Sobre *Pindorama*:

> Neste livro, a autora e ilustradora Marilda Castanha se aventura pelo passado de nosso país e nos leva aos primórdios da História - ao Brasil antes do 'descobrimento'. Em Pindorama, nem todas as tribos viviam da mesma maneira. Marilda ressaltou as diferenças entre Kayapós, Xavantes, Pataxós, Tupinambás e outras etnias indígenas. Para compor as ricas ilustrações, ela pesquisou a iconografia e os registros feitos pelos naturalistas e, sobretudo, pelos próprios índios, nas paredes das grutas, nas pinturas corporais, nos adornos etc. Inspiradas em elementos da natureza, o trabalho resultou em imagens vivas e coloridas, com traços rústicos e pinceladas densas, bem próximo ao que conhecemos da arte indígena. O livro explica ainda como os índios se orientavam pelas mudanças da natureza, as técnicas de pesca e caça, a confecção de instrumentos, a maneira de se comunicar com o mundo dos espíritos, as máscaras e os instrumentos musicais usados nos rituais, a arte da pintura, até a forma como criaram as palavras de sua língua e sua identidade. Marilda recupera ainda os elementos dessa cultura hoje, presentes, por exemplo, em nosso vocabulário [45].

A autora informa que, após a publicação do *Pindorama*, veio uma nova fase em sua vida, uma vez que, depois da publicação desse livro, sua carreira deslanchou. Afirma, ainda, que é um livro sempre atual, sendo muito citado, apesar de ter mais de dez anos de mercado.

[45]Fonte: http://editora.cosacnaify.com.br/Loja/PaginaLivro/10166/Agbal%C3%A1,-um-lugar-continente-(vol-5).aspx (acesso em 21/05/2013).



Figura 127 - Capa e ilustrações do livro *Pindorama* (1999)

Sobre o *Aglabá,* diz ter também um carinho especial pelo livro, "por causa do seu olhar crítico, desse olhar de brasileira".

> Agbalá é uma palavra da língua iorubá e significa o pedaço da África plantado dentro de cada negro que veio para o Brasil durante a escravidão. Neste volume, Marilda Castanha lança um novo olhar sobre a trajetória desses povos e convida o leitor a adentrar esta cultura tão importante para a formação da identidade do nosso país. A autora aborda singularidades como: por que alguns negros eram obrigados a dar voltas ao redor de árvores antes de deixar o continente africano rumo à escravidão no Brasil? Por que algumas crianças recebiam o nome em saudação à natureza? Como os negros negociavam a compra da carta de alforria? Por que não podiam andar calçados? Como conseguiam escapar e formar os quilombos? Que divindades cultuam? Por que oferecem alimentos a elas? Por que utilizam trajes diferentes e mantos coloridos? As ilustrações, em tons vibrantes, baseiam-se em pinturas, esculturas e objetos de artistas afro-brasileiros [46].

Ela faz uma reflexão, afirmando que acha que todo mundo deve contribuir um pouco com o trabalho que faz. Nesse momento, ela se pergunta se estaria contribuindo com o trabalho dela:

> *Qual a minha contribuição com a ilustração e com a literatura? Quando eu fiz o Agbalá, eu achei que eu dei a minha contribuição. Muita gente me relatou que a leitura deste livro provocou algumas reflexões a ponto destas pessoas perceberem como eram preconceituosas, ou seja, acho, tocou de alguma forma.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

---

[46] Fonte: http://editora.cosacnaify.com.br/Loja/PaginaLivro/10166/Agbal%C3%A1,-um-lugar-continente-(vol-5).aspx
(acesso em 21/05/2013).

Ela conta que, também quando vai às escolas, sempre leva alguns originais e, em uma dessas visitas, mostrou a ilustração do navio negreiro do livro *Aglabá* (ver figura adiante). Um dos alunos perguntou porque tinha pintado a água de vermelho, e não de azul. Na tentativa de eles mesmos descobrirem sua intenção, depois de levantarem várias hipóteses possíveis, um aluno disse:

> *– Espera aí, esse vermelho, vermelho tem a ver com morte, mas o outro falou assim: mas o mar, você falou que isso é um navio, o mar não é vermelho, aí o outro falou assim: – Mas quando cai sangue, ele fica vermelho. Aí eu falei: – Caramba!!! E eu aplaudi o menino e falei que era isso mesmo, porque tem tinta azul aqui debaixo, e aí eu mostro o original, eu deixo esses sujinhos, aí tem camadas de azul, tem camada de preto, eu tentei várias cores. Foi então que peguei uma trinchona, enfiei no vermelho, e nesse dia eu fiquei emocionada, eu falei é isso que eu queria, é mostrar essa dor, esse choque, porque o mar aqui não é azul. Eu fico feliz, porque é um livro sempre atual.* [trecho de entrevista em 09-06-2013]



Figura 128 - Capa e ilustrações do livro *Agbalá* (2007)

Assim, tomando esse livro como exemplo, essa autora conseguiu transpor situações e eventos reais cotidianos para uma dimensão poética e artística, em que texto verbal e imagens se completam com equilíbrio no livro literário infantil. Tal percepção de filtrar elementos, a partir de uma visão global, foi possível pela sua sensibilidade e percepção artística, que condensou elementos verbais e visuais, para se transformar em uma criação literária.

O autor Marcelo Xavier faz questão de evidenciar que o livro é um objeto artístico e, como tal, depende desse papel assumido pelo artista, mas também diferencia, como a autora Marilda Castanha, a produção de um livro literário de outra produção artística:

> *Pra começar, eu considero o livro uma obra de arte, eu trabalho o livro dentro do meu universo de criação artística. Se você tem essa "pega" artística com o trabalho é outra história, você vai tratar com a bagagem artística que você tem. Então fatalmente ele vai sair com um trabalho seu artístico, autoral, com toda entrega que você teria em fazer qualquer obra. Apesar de considerar bastante as produções artísticas como a pintura ou a escultura, devemos pensar que o livro tem algumas vantagens sobre estas produções, porque ele se multiplica, ele não pára no tempo, então ele tem várias vantagens que são inerentes a ele mesmo.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

Assim, tomando o livro uma obra de arte, ele mostra também a sua diferença, no que tange, sobretudo, aos modos de circulação que ganha sob esse formato. Ele se diz guiar muito pela intuição, e, para ele, as ideias, muitas das vezes, vêm num insight, além de contar também com a sua vivência:

> *[...] é o mundo em que você atua, é a sua vida, sua cultura, mas não acho que quando você tem uma produção mais dirigida, como, por exemplo, quando eu fiz o livro sobre o folclore , aquilo ali vai cercear a sua liberdade, não acho mesmo.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

Esse autor justifica tal possibilidade também de liberdade de criação, mesmo quando essa criação está baseada numa temática, como a do *Folclore do Mestre André* (1997), de sua autoria, exemplificando, quando havia encomendas de obras aos artistas, anteriormente feitas pela nobreza ou clero:

> *Se fosse assim, os pintores da Renascença quando recebiam encomendas da Igreja para pintar ficariam limitados. Os artistas, quando eram convocados para fazerem os retratos dos nobres, tinham esta tarefa, mas nada os impediam de se manifestarem como artistas, que eram.* [trecho de entrevista em 06-06-2013]

Este autor ainda relata como lida com a concepção de uma obra chamada livro, que também tem suas limitações e especificidades, como toda obra de arte:

> *Pensando nisso, lido bem com uma obra, que claro, com suas peculiaridades. No caso do livro, pode apresentar um suporte que tem suas limitações, ele tem um determinado número de páginas, e aí tem uma hora que ele tem que terminar. Porque a arte é isso, você não é totalmente livre, você tem as limitações do suporte. Esse equilíbrio de forças das limitações e dos vôos, dos devaneios, este é um equilíbrio que você busca. E é uma necessidade, e é isso que vai viabilizar a sua criação. Na verdade, um dos benefícios da arte é isso de você conseguir criar, inventar uma outra realidade, uma realidade paralela a essa que a gente vive. Olha, a gente está vendo ali carros, está vendo rua (apontando para o ambiente externo). Apesar de estarmos vendo as coisas funcionando, existe uma infinidade de carros e ruas que podem ser reveladas pela arte.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

Importante a ressalva feita pelo autor sobre as possíveis limitações no processo criativo, que são cabíveis de existir, podendo ser de ordem interna ou externa. No caso do livro, há a limitação de páginas, o espaço a ser ocupado, o suporte, etc. Numa esfera interna, para quem lida com imagens em diversos níveis (sensório e visível) há contornos também no âmbito imaginativo que podem ser limitadores, quando se objetiva criar alguma representação visual. Essa característica própria do artista em captar algo de algum lugar para transforma em algo, que exige equilíbrio das condições internas e externas, apesar das limitações de ambos, é confirmada por SALLES (2004, p. 97):

> O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra.

Por outro lado, pode-se entender também que as limitações podem ser favoráveis, porque também podem se revelar, muitas vezes, como incentivadoras da criação, já que o artista pode ser estimulado a ultrapassar os limites estabelecidos tanto por ele quanto por elementos externos (id., 2004).

Outra questão importante apontada pelo autor é a condição particular do artista de absorver os eventos cotidianos, como lembranças, cenas, imagens ou ideias, e ser

argumento para uma criação artística, que extrapola simplesmente o olhar natural do que se está vendo, criando uma realidade paralela, exemplificado por ele quando vemos os carros nas ruas. De acordo com Meira (2003, p. 81), "prestar atenção à esteticidade cotidiana é vê-la de novo e de modo diferente (...), é formar o hábito da sincronização do usual e não usual."

Com sua experiência também em confeccionar cenários para o teatro, Marcelo Xavier conta sobre esse processo de criação dos cenários para suas ilustrações, que inicia com um croqui da cena ou personagens:

> *Eu planejo o livro todo e faço as ilustrações, faço a boneca. Cada cena eu costumo dizer que é uma mini super produção, é como se fosse teatro. Por exemplo, cena tal, aí então eu listo personagens, alias não é por cena, é pelo livro, personagens, objetos de cena. Tudo entra na lista, um verdadeiro roteiro de quem e onde vai entrar. Depois, um roteiro do cenário, tudo que entra no cenário. Isso vem também da minha vivência de teatro.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

É evidente, na produção de vários livros desse autor, essa característica marcante pelo registro das "cenas" do livro, o apreço pela tridimensionalidade, como também para materiais que não são propriamente da tradição do impresso.

Ele complementa que depois de roteiro pronto e tudo montado, entra o trabalho do registro fotográfico, que, se necessário, sofre depois alguma edição ou mesmo alguma montagem:

> *O fotógrafo entra com toda tecnologia: faz a foto, depois vai pra máquina e computador, passando depois para a parte da impressão. Uma das coisas que me ajuda muito neste processo é meu trabalho com design gráfico, importante aprendizagem que tive no curso de Comunicação/PUC. Quando eu entrei neste mundo maravilhoso da literatura infantil eu tinha estes conhecimentos que me ajudou muito porque quando eu faço o livro, quando eu concebo o livro, visualmente ele vem como um objeto quase definido. A maioria deles é feito dento do projeto gráfico, então eles nascem como objeto, inteiro.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

Como seu trabalho de ilustração é feito com formas tridimensionais, é necessária a montagem dos cenários para, depois, fotografar a cena, por vários parceiros fotógrafos

que possui. Atualmente já tem a terceira etapa que é a imagem digitalizada, fase em que são introduzidos os efeitos especiais. Os livros mais novos, como *As Três Formigas Amigas*, já apresentam esse recurso. O artista narra que, no início, com recursos ainda da fotografia apenas revelada em papel, ficava um pouco limitado em relação à possibilidade de edição das imagens: "se desse algum defeito, acabou, ia sair assim pra sempre, era um desespero. Fotografava e só sabia do resultado depois de mandar revelar, claro, era muito complicado. Sempre uma "surpresa". Nesse caso, a cena deveria ficar montada até a revelação em papel da fotografia, se necessário fosse repetir o processo fotográfico. A foto era exatamente o que se montava na cena."

Geralmente, nesse processo, as peças produzidas para a narrativa são pequenas porque a montagem dos cenários é para um livro, alguns elementos chegam a ser minúsculos. O autor revela seu gosto pelos detalhes, uma de suas características. Chegou ao extremo de fazer com massinha plástica exatamente uma partitura de uma música em uma das cenas do livro *O Dia a dia de Dadá*: "eu gosto de detalhes, eu debruçava nisso aí para fazer detalhes. Aqui na partitura do piano, que a Dadá está tocando, é a canção da América que diz 'Amigo é coisa pra se guardar'... É uma relação de amizade dos três". Ele informa que esse livro demorou um ano e meio para fazer porque tem muitos detalhes, "foram três anos fazendo. É um trabalho bastante demorado".



Figura 129 - Páginas do livro *O dia-a-dia de Dadá* (1987).

Marcelo Xavier conta que esse livro é adequado para uma faixa etária que está no começo de percepção do mundo, para crianças ainda muito pequenas (trata-se de um livro de

imagem). O autor afirma que o livro e a sua história proporcionam uma carga de percepção que pode acompanhar a criança pro resto da vida dela:

> *Você está preparando um ser, um indivíduo. Então ali está presente a fantasia, também a poesia, porque ela tem um olhar poético, apesar desse leitor ser uma criança pequenininha, ao mesmo tempo que ela tem um distanciamento, uma cena corriqueira da vida, ela também está vendo uma realidade que não é uma realidade, é uma simulação e ela está vendo um gato humanizado, que faz parte da história. A história parte de um sonho da menina quando dorme. Quando eles acordam, participam de uma realidade, mas é uma realidade relativa, porque o gato continua com movimentos humanos, a bonequinha se mexe também, tem a vida como uma pessoa humana. Então isso tudo está na imagem, são muitas percepções, e aí não precisam nem de ser faladas. Então você está inserindo essa criança nesse mundo. E o livro tem um papel fundamental, nisso, acho que ele é um instrumento perfeito para isso.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]

Perguntado como conseguia trabalhar a plasticidade da massinha plástica, com a qual retrata com maestria as texturas de vários objetos, como tecidos do forro de mesa e cortinas, os cabelos dos personagens, o tapete e tantos outros, o autor diz que o procedimento o levava a descobrir sempre, desenhando primeiramente, ia criando, descobrindo possibilidades com esse material, que afirma ser "muito generoso, pois respondia muito bem" ao que se desejava criar.

Marcelo Xavier, na verdade, atribui um novo significado para esse material, modificado e redimensionado pelo próprio processo criativo, ganhando "artisticidade", como afirma SALLES (2004; p72-73):

> *[...] Alguns desses objetos, antes de um processo determinado, não têm status artístico. São escolhidos, saem do seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam assim, seu significado e ganham natureza artística. Esse dado nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria. Sob essa perspectiva, toda matéria tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela.*

Assim, esse artista revela, portanto, em suas produções literárias, a influência de suas experiências anteriores com o design gráfico e o teatro, que possibilitaram o aprendizado

sobre cenários, levando-o, primeiramente, à criação dos croquis das cenas com desenhos, para, depois, transpor esse roteiro para a confecção tridimensional, propriamente dita. Trata-se de um artista versátil que atinou para um material popular, a massinha de modelar, redimensionando suas possibilidades com sua habilidade e sensibilidade artísticas. Suas experiências diversas no campo da arte foram fundamentais para aprimorar e canalizar seus conhecimentos para a ilustração de livros infantis.

O autor André Neves, por sua vez, pauta sempre o universo da infância, em seu processo criativo. Afinado com esse movimento, diz que as ideias ou imagens para seus livros surgem de um imaginário construído sobre essa fase da vida:

> *O meu universo criativo é para a infância. Se hoje eu parar de fazer literatura e me tornar apenas um artista plástico, a minha obra plástica, ou seja, a tela, a escultura, ou seja, lá o que for, ela vai remeter à infância. O universo da infância está dentro do meu imaginário, então quando eu crio, eu não crio pensando no adulto ou na criança, eu crio pensando em satisfazer o meu universo e o imaginário que é o da infância.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Depois disso, para concretizar uma idéia do seu imaginário, ele passa por um processo de organizar a composição do texto verbal e ilustrações nas páginas do livro, que, pensando como as imagens vão dialogar com aquilo que ele está contando, como é possível depreender na seguinte fala:

> *Depois que a idéia está pronta na cabeça, eu tenho que verificar a composição; eu tenho que ver como que o texto vai se enquadrar dentro da imagem; eu tenho que fazer uma sequência de páginas que dê velocidade de leitura, etc, etc. Este processo envolve tantas variáveis que eu não posso dizer que meu trabalho é feito para criança ou para adulto. Então eu digo que meu trabalho é para satisfazer essa minha vontade, meu desejo de me elaborar algo como artista.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

O autor diz que seus livros nascem de sonhos. E reforça que eles nascem de sonhos, porque, antes de pensar no livro, ele diz pensar em imagens visuais, que podem até não entrar no livro, mas são uma referência importante para a sua criação de um livro literário:

> *Quando eu vou fazer um livro, seja de uma narrativa visual ou também com texto escrito, eu penso em uma imagem. Eu não penso nessa estrutura do livro inteiro, eu penso em uma imagem, e às vezes até essa imagem inicial que eu pensei não entra no livro. Mesmo assim é uma importante referência para eu contar todas as histórias, toda a minha história, todo meu enredo narrativo. Essa imagem pode ser uma imagem plástica ou pode ser uma imagem televisiva, como foi no caso do livro Margarida e Lino.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Sobre os dois livros citados, esse autor revela suas referências que incitaram a criação dessas duas histórias. No caso de *Margarida,* ele diz que tinha visto uma reportagem sobre o peixe-boi em um documentário na TV, em que se distinguiam as características do peixe-boi macho e o peixe-boi fêmea. Daí, ele ficou pensando se o peixe-boi fêmea não poderia se chamar peixe-vaca. Dessa forma, a personagem Margarida nesse livro é uma vaca, que, após várias investidas para conhecer melhor o mundo, acaba conhecendo Alfredo, um peixe-boi que vivia no rio e acabou sendo seu grande amor. O autor afirma que no livro brincou com a hipótese de que, se ela entrasse na água, viraria sereia, ideia que possibilitou costurar a história inteira. Ele conta um pouco do propósito dessa sua criação na orelha do próprio livro:

> *Para estar com Margarida e seus amigos precisei reformular meu olhar e encontrar formas que contivessem a minha própria personalidade. Dentro do cenário onde eles aparecem, busquei uma mescla de cores divertidas e leves para captar um pouco da beleza que a natureza põe em nosso olhar e que, às vezes, deixamos passar despercebidas. É tão difícil admirar os encantos presentes nas sutilezas, que demorei bastante para chegar a um resultado que atendesse às minhas expectativas. Experimentar bastante e ouvir sugestões e observações que surgiram foi gratificante para chegar a este resultado. Não sei ainda se consegui me satisfazer porque meu desejo criador é impaciente. Mas espero que, depois de passar por este livro, todos possam esperar o melhor, mergulhar no sonho e adormecer com a idéia de acordar para o mundo sorrindo.*



Figura 130 - Capa e ilustrações de *Margarida* (2010).

No caso do livro *Lino*, a idéia surgiu depois de uma vista do autor a uma amiga que teve bebê. Como já era noite e o bebê estava dormindo, ele entrou no quarto para conhecer a criança e lá tinha uma luminária em forma de urso, cuja luz se concentrava na barriga do animal. Percebeu, também, que havia um monte de adesivos nas paredes do quarto em forma de estrelas. Quando a luz do quarto foi apagada, ele disse: − Olha, ficou a lua com as estrelas. Então, ele voltou para casa com essa imagem na cabeça, e daí os personagens foram surgindo. Diz só não ter colocado o urso na sua história porque não gosta de desenhar urso, e também prefere fazer personagens que sejam brasileiros. Justifica, assim, que cada livro seu vem de uma experiência visual. Lino é um brinquedo que tinha uma amiga também brinquedo (uma coelha) chamada Lua, que tinha uma luz na barriga. Um dia, se separou de Lua, foi colocado em uma caixa e teve nova dona: uma menina chamada Estrela, que também o deixava feliz, apesar das lembranças de sua amizade com Lua.

> *Então são eventos como este, por exemplo, que me inspiram, não é o que está se questionando em algum momento, é o que eu estou vendo. Eu digo que é o que eu sonho porque é um estalo. Ou eu vou dormir e acordo inspirado ou dá um estalo. Eu digo para as pessoas que às vezes eu estou trabalhando e estou com a cabeça tão cheia que eu paro, fico quinze minutos parado, ou eu dou um cochilo de quinze minutos para relaxar. Quando eu durmo e acordo parece que eu volto com toda a energia.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]



Figura 131 - Capa e ilustrações de *Lino* (2011).

Esse relato do autor sobre esse insigth ou "estalo" coincide com as considerações de Fayga Ostrower, quando detalha as fases do processo criativo. Essa seria a fase intermediária de um processo criativo, advinda de vários pensamentos iniciais, para posteriormente este se efetivar no fazer artístico, propriamente dito. Retomando sobre seu processo criativo, complementa:

> *Então é esse tipo de mecanismo que me faz criar, às vezes as histórias. Elas aparecem prontas, ela tem início, meio e fim. Eu acho que a história tem que ser linear do início ao fim, se ela tiver só início e fim ela não funciona, porque o meio vai ficar oco. Tem histórias que tem início, tem meio, mas não tem fim. Então eu acho que a gente acaba tendo um foco e depois vai buscando uma linearidade, para deixar essa sequência. O meu processo criativo é assim, às vezes a história aparece inteira, às vezes não. Mas porque a imagem vem a partir de um sonho, ela tem uma história.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

O autor conta a história de como surgiu o livro *Tom* (2012). Diz que o livro foi feito a partir da imagem da capa, que, na verdade, não foi pensada para ser capa. Essa imagem foi feita para ilustrar uma matéria de uma revista. Conta que ela ficou guardada, mas, no fundo, ele sabia que ela lhe contava alguma coisa, até que associou essa imagem a uma experiência que ocorreu com o filho autista de um amigo. Essa imagem se encaixou com um evento real e era como se ele tivesse sonhado e a história veio toda. Nisso, confessa que há um mecanismo diferente, principalmente quando o ilustrador é escritor também.

Sobre a criação do seu livro *Obax* (2010), conta que a referência também foi uma imagem vinda de um livro de uma fotógrafa francesa sobre uma aldeia africana, que ainda hoje ainda mantém os costumes tradicionais, com casas pintadas proximamente à coloração que ele registrou no livro, mostrando uma página do seu livro com representações dessas casas. Ele diz ter ficado com aquelas imagens na cabeça e a história foi surgindo. Confessa que tem, em sua casa, uma pedra em forma de elefante, que só ele acha que ela tem a forma de elefante, mas por isso é que ele guardou a pedra (sobre o personagem Nafita, que significa pedra na língua africana).



Figura 132 - Ilustrações de *Obax* (2010).

Fica evidente, pois, que André Neves tem uma percepção, tanto interior quanto exterior, das coisas que estão à sua volta, que o sensibilizam para a criação artística de um livro literário para a infância, como ele mesmo diz. Sua principal referência, quase sempre uma imagem, o faz penetrar em um universo único de lembranças e memórias, aproximando-se de uma experiência onírica. Essa condição de ter uma "imagem geradora" nesses processos criativos coincide com a afirmação de SALLES (2004, p. 54):

> Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por esta imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.

A recorrência desse processo torna-se uma estratégia aberta ao acréscimo de outros elementos visuais que qualificam de forma positiva seus livros, tornando-os poéticos por sua força imagética.

Nessa sessão desse capítulo, mostrou-se como cada autor fala de seu percurso de criação de um livro ilustrado infantil, quando assume as funções de escritor e ilustrador. Suas trajetórias diversas, por meio de vivências de criança até as influências de artistas decisivos para a sua formação profissional, constituindo um universo de referências que fortemente consolidou suas carreiras e estilos como ilustradores/escritores. As percepções externas e principalmente internas fomentaram essa necessidade de formação e formatação artística, mesmo que inicialmente não direcionada especificamente para o universo da literatura infantil.

Os vários caminhos traçados por eles revelam uma trajetória de pesquisa e investimento que os propiciaram avançar em propostas autorais na produção literária infantil. Certamente essa condição de autoria dupla - tornando-os responsáveis pelo texto verbal e ilustração - permite-lhes mais autonomia nas decisões também ligadas ao projeto gráfico e à diagramação, processo do qual todos dizem participar ativamente. Quando somente ilustram para outros autores, percebe-se que o trabalho é bem distinto, o que pode ser constatado de acordo com alguns desses autores, que descrevem um pouco do diálogo com obras de outros escritores, a seguir.

3.4 - Ilustrando para outro autor

O autor Cláudio Martins questiona quando o editor aprova o texto de um autor e este normalmente costuma "pedir um lápis", expressão que significa solicitar um esboço a lápis das ilustrações, como um croqui. Esse autor discorda um pouco dessa exigência, afirmando que sua resistência não é um posicionamento individual, mas geral entre os ilustradores. Pondera que, assim como é solicitado esse "lápis" do ilustrador, também o ilustrador poderia ter a permissão de pedir para o escritor mandar um "lápis", para melhorar ou adequar algo em seu texto, já que outro vai ilustrar. Afirma que, em determinadas situações, isso fica difícil, exemplificando sobre o uso de uma mancha de

tinta ou uso de uma colagem. Questiona, mostrando uma página de um livro: Como vou fazer um "lápis" disso aqui?

> *[...] discordo porque um lápis disso aqui, por exemplo, que é uma sombra, uma mancha, isso vai me dar um grande trabalho pra fazer e não vai dar informação nenhuma, porque a cor é uma informação fundamental, a textura é uma informação fundamental, a aquarela é uma informação fundamental. Vou te dar um exemplo em cima desse livro aqui, você tem "lápis", tem? Isso aqui é um projeto gráfico de um jornal, que eu me baseei no jornal da tarde, de São Paulo, um jornal maravilhoso [...], mas como é que eu vou fazer "lápis" disso, isto é uma foto ... e aqui tem uma série de coisas, tem um ponto cinza grafite, onde tem umas bolas pretas, etc. Como é que eu vou fazer um "lápis" disso, e aí eu pergunto: será que o autor que tem alguma informação da forma visual do desenho vai entender isso? Não, vai entender nunca, então não existe, eu não faço, faço a ilustração, faço assim um terço delas, mando pra editora, e corro o risco, se tiver algum problema que não der certo, eu refaço, prefiro correr o risco, de refazer, do que fazer "lápis".* (O autor se refere à uma página do livro de sua autoria *Loucos, Malucos, Pirados, Birutas*!) . [Trecho de entrevista em 15-05-2013]



Figura 133 - Ilustrações de *Loucos, Malucos, Pirados, Birutas* (2010).

Por outro lado, esse autor também possui experiências bem-sucedidas com alguns escritores. É o caso das ilustrações que faz para a coleção "Casa Amarela", de Lívia Sypriano. O autor comenta que essa coleção, para a qual foi contratado como ilustrador desde o primeiro volume, teve seu início há alguns anos, com dez volumes em preto e branco, em função do custo de impressão ser mais barato à época. Essa coleção foi relançada em 2011, agora em cores e com mais de treze livros. Cláudio Martins ilustra todos os títulos da coleção, que diz ter "um senhor texto", elogiando a autora. O autor

informa que a maioria dos personagens são gatos, porém, personificados: tem o vovô e a vovó, o netinho, o mordomo e a Liloca Gatoca, que é uma arrumadeira e cozinheira. A maioria deles tem presença constante nas histórias dos livros. Desde a primeira edição, isso demanda um trabalho minucioso de manter as características próprias de cada um, já que sempre se apresentam em diversas situações, em ângulos que mudam a cada página, e ainda em tamanho reduzido, o que exige mais na representação das expressões fisionômicas, etc. Ele explica que, como ilustrador,

> *[...] precisa de muita vontade pra fazer o rosto de um deles, às vezes. Esse é um tipo de livro que dá um trabalho maior, mas vale a pena porque você mantém essa turma toda viva, [...] e os meninos adoram isso e vão ler, e cada livro que sai é uma temática diferente, uma aventura.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

A seguir, são apresentadas ilustrações de Cláudio Martins em um dos livros dessa coleção. Como ele afirmou, na representação dos personagens, é necessário manter as características básicas, porque eles vão continuar participando de outras histórias, em outros eventos, dispostos em diversos ângulos e posições na composição da página do livro. O fato de Cláudio Martins ser o único ilustrador de todos os livros de uma coleção lhe dá um status de autoria, por ser uma proposta contínua, junta à escritora, conferindo à caracterização dos personagens uma coerência na sua identidade visual. O que se observa, tanto na construção dos personagens como na configuração do projeto gráfico-editorial.



Figura 134 - Livro da coleção "Casa Amarela" *Tomás, um leva e traz* (2011), de Lilian Sypriano, ilustrações Cláudio Martins

Dessa forma, contrapondo esse tipo de experiência com outras mais pontuais, o autor pondera sobre eventuais pedidos de escritores sobre um esboço das ilustrações. Solicitação com a qual não concorda e se recusa a atender, justificando que isso não fornece informações concretas sobre a proposta de ilustração, além de dar muito trabalho. Segundo ele, o ilustrador também poderia pedir alguma alteração no texto do escritor, para atingir um produto de qualidade, que é o livro, atuando numa parceria mais efetiva junto ao projeto editorial.

Marilda Castanha admite que, apesar de não ser regra, considera ser talvez mais fácil ilustrar para outro autor, "pelo menos aparentemente", e justifica essa atividade pelo tipo de envolvimento de outra natureza: "porque eu não estou criando duas coisas ao mesmo tempo, eu só estou criando uma imagem, o texto já está pronto". Apesar disso, pondera que também é relativa a facilidade desse processo, porque já recebeu textos desafiadores, os quais demandaram um investimento maior na elaboração das ilustrações. Segundo a autora, "tem autores e tem editores; tem autores e autores; e tem editores e editores". Cita o exemplo da produção de um livro para a qual foi convidada a ilustrar e que tinha a temática da morte, mas quando foi ler a história, percebeu que no fundo ele estava "falando é da vida, é lindo o texto, todo mundo está enganando a morte, pra viver mais um pouquinho". Ela conta que fez a arte, mas o autor não concordou com sua interpretação visual da morte, porque sua concepção de morte seria aquela que assusta, mesmo porque as crianças gostam disso, gostam de sentir medo. Ele criticou sua ilustração, dizendo que sua morte estava muito "boazinha". Esse é um bom exemplo de impasse de entendimento entre o ilustrador e autor, quando se refere ao que se pretende em termos de ilustração a partir da interpretação que se faz do texto verbal. Nesse caso, a ilustradora Marilda Castanha não abriu mão de sua concepção de ilustração para este livro, tentando justificar com base no próprio texto:

> *Olha, quê que é isso, a morte andando na roda da vida. Eu falei: _ Mas ela está andando com um velhinho, e a roda da vida está lá cheia de flores, cheia de peixes, é a vida, enfim, ele não tinha entendido o layout, aí foi muito chato, porque eu escrevi para a editora e disse que seria melhor ele (o autor) procurar um outro ilustrador, porque eu vou fazer assim.[...] Se não confia, então ele está com a ilustradora errada.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Interessante que a arte de que o autor menos gostou virou capa e, segundo Marilda, o livro vende bastante e tem boa repercussão. As pessoas dizem:

> *Nossa, essas imagens deixam o livro leve, o tema é tão pesado, o tema é morte, é pra criança... eu falei: – Pôxa, o texto está falando de vida e eu vou falar só de morte? Acho que a morte faz sentido quando você ama viver, a morte só faz sentido nisso.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Diante da ocorrência desses impasses que acontecem no processo de ilustração de livros de outros escritores, a autora faz uma reflexão importante sobre o que talvez difere o olhar do ilustrador e do escritor em relação ao próprio olhar da criança, possível leitora de suas produções:

> *Eu acho que é uma interpretação do olhar, porque a gente alfabetiza, e na medida que a criança é alfabetizada para o texto, ela é desalfabetizada para a imagem, e ela para de ler imagem, ela pára de inferir, de deduzir, ela para de interpretar, porque agora só tem texto. Talvez os ilustradores vejam uma coisa por inteiro. Pensando nesse olhar da criança. Porque para criar a imagem para um livro com texto de outro autor, que é criar imagem para um trabalho que já está pronto, eu tenho que ir nas entrelinhas, senão eu vou fazer legenda, eu vou fazer mapa.* [trecho de entrevista em 09-06-2013]

Marilda Castanha aponta a diferença entre a interpretação da palavra e da imagem, que, segundo ela, ao ilustrar o texto verbal, é preciso ter a sensibilidade de perceber entradas que não sejam a repetição do que está dito. Por outro lado, a autora realça a dificuldade de assumir a ilustração de um texto, quando esse não atende às expectativas do ilustrador:

> *Quando você ilustra um texto já pronto, você tem um suporte, não seria exatamente um roteiro, mas você já tem uma criação. E aí, quando o texto é bom ajuda muito, claro, porque ilustrar texto ruim... tem isso, às vezes o ilustrador é chamado pra salvar o texto, tem texto que você fala "poxa!!!" Tá cheio de livro assim, eu acho que tem muito livro que você percebe que o que salvou foi a ilustração, mas em contrapartida, existem outros que o texto faz a gente ter uma idéia mais interessante, são textos que fazem você fazer um exercício e isso é ótimo.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

A intenção de interpretação visual de um texto de um escritor, registrada na entrevista, acaba por mostrar uma heterogeneidade na construção do sentido, que se exibe no texto verbal e nas ilustrações dos livros infantis.

Marcelo Xavier informa que iniciou sua carreira como ilustrador de outros autores, para depois ilustrar seus próprios títulos. Foi com o livro *Truques Coloridos* que começou seu desejo de se embrenhar mais no universo da literatura infantil, inclusive como autor e ilustrador.

> *[...] Até então eu nunca tinha pensado em escrever ou trabalhar com isso. Eu sempre tinha nas minhas gavetas, famosas gavetas, que todo mundo tem, lotadas de coisas. Então tem textos, tinha historinhas, e claro, desenhos. Mas o trabalho com o livro "Truques Coloridos" me jogou neste universo, teve uma recepção muito forte, um impacto muito forte, isso quase que me obrigou a me manter nessa aí.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Esse autor relata que, como tinha abertura para qualquer material, a escolha da massinha de modelar encaixou-se muito bem nesse livro, que, aliás, já havia, há alguns anos, ilustrado com desenhos, "ele foi para a editora, e o texto é muito diferente, porque fala de televisão. E as editoras não sentiram "pega" naquele texto" Conta que a autora não conseguia editar, ficou uns cinco anos com o texto, até que ele resolveu mudar o tipo de ilustração, dizendo que "agora sua cabeça era outra":

> *Eu tinha preparado este terreno no meu fazer e o terreno estava fértil para receber qualquer material. A massinha caiu em um terreno muito fértil. Nesse momento, a autora Branca Maria de Paula me pediu para fazer a ilustração para o livro dela -Truques Coloridos- e eu resolvi fazer algo tridimensional, com a massinha de modelar. No caso deste livro, como a autora Branca de Paula era fotógrafa, ela fez as fotografias no quintal da casa dela, de uma forma bem precária. E aí todos participavam, ajudando.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

O autor informa que esse trabalho teve uma repercussão muito grande, a ponto de receberem o prêmio Jabuti na categoria "produção editorial infantil. Segundo ele, "foi uma coisa muito nova, até no campo editorial".

Marcelo Xavier estreou com ilustração para outro autor, e, depois dessa experiência, resolveu embrenhar nesse universo da literatura infantil, passando a acumular várias produções de sua autoria. Como se pode verificar na entrevista, esse trabalho inicial foi decisivo para a opção de inovar nas ilustrações, por meio de materiais como a massinha de modelar, favorecendo a exploração da tridimensionalidade no livro *Truques Coloridos*, num momento em que ele ainda não pensava em escrever ou trabalhar com literatura infantil.

Já o autor André Neves relata sobre sua estratégia de trabalho quando ilustra um texto de outro autor:

> *Quando vem um texto pronto, de outro autor, eu tenho que eliminar tudo aquilo que ele escreveu e criar um outro universo. Às vezes o universo que eu estou criando participa daquilo que ele está contando, e às vezes o que ele está contando não costura com a sequência visual que é muito lógica na minha cabeça, que faz com que meu imaginário dentro do que ele está contando fique redondo, mas eu não posso chegar para ele e pedir para cortar algum texto, ou dizer assim:isso daqui não é necessário.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Interessante ver como, no processo de criação da ilustração a partir de texto de outro autor, o ilustrador inicialmente precisa apagar, ou como ele mesmo afirma "eliminar tudo que ele escreveu", para reconstruir o texto segundo um universo de referências que é de outra natureza, ou seja, um universo de referências visuais.

Perguntado se considera então mais difícil ilustrar um texto que não seja dele ou se haveria alguma limitação nessa atividade, ele responde:

> *Não é uma limitação. Eu acho que muita coisa o design do livro ajuda, e eu acredito que é um desafio para o ilustrador arrumar mecanismos para contar histórias ilustradas, quando a história é escrita por outros escritores. Eu acho que o livro escrito e ilustrado pelo mesmo autor, ele tem uma essência diferente, eu não estou falando só de mim, falo também de outros ilustradores, inclusive sabemos de autores que são excelentes escritores, e é difícil a gente ver um ilustrador que é bom escrever um texto ruim, e isso não é uma experiência só brasileira não, isso é uma experiência mundial. Claro, quando a gente trabalha para outro criador, isso é limitado de diversas formas, ou pelo o que o escritor propõe, ou pelo imaginário do autor estar muito distante do imaginário*

> *do ilustrador, ou da proposta editorial, às vezes a escolha de um determinado editor não seja melhor para determinado livro. Eu acho que o meu trabalho mais difícil hoje é mais com as editoras do que com os escritores. Na verdade, eu nunca tive problema com algum escritor, não precisei de algum diálogo com quem escreve o texto para o livro literário.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

O trecho evidencia a autonomia do ilustrador no processo de criação visual, que se integra ao texto verbal nas páginas do livro. Processo que prescinde até mesmo de um diálogo ou interlocução entre escritor e ilustrador. O diálogo, nesse processo, acontece no próprio fazer artístico, em condição de equilíbrio, porque não se mostra uma relação de submissão entre as atividades que constituem o livro ilustrado.

A entrevista com os quatro escritores, quando indagados sobre a condição de ilustrar livros de outros autores, mostra que tal trabalho possui tem um caráter autoral evidente. Por outro lado, podem ocorrer limitações quando não se consegue, em alguns casos, chegar a um consenso na interpretação visual para um texto verbal, o que pode ocorrer pelo fato de os ilustradores pensarem por imagens, como afirma André Neves:

> *Eu acho que tem um mecanismo aí, uma coisa que tem que ser estudada. É muito comum eu ler um livro da Marilda Castanha, um livro do Nelson cruz, um livro do Odilon Moraes ou um livro de um outro ilustrador e dizer assim: – Nossa, eu posso ilustrar isso. Mas não é porque o texto é bom, é porque eu sei que é uma história de um ilustrador que tem empatia com meu imaginário, e não é porque o texto é maravilhoso ou porque foi um ilustrador, mas eu acho que é porque é um texto escrito por alguém que pensa por imagens [grifo nosso]. [...] Eu acho que o ilustrador que escreve, ele costura melhor a imagem com o texto, tem experiência de fazer livros, tem maturidade e experiência gráfica. Ele costura o design do livro na medida em que ele vai fazendo. É como se eu costurasse as imagens junto com o texto, aquilo que eu quero contar na imagem eu elimino do texto, aquilo que eu elimino do texto eu coloco na imagem.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Esse artista faz uma afirmação interessante, quando revela sua estratégia de trabalho como ilustrador, apontando mecanismos utilizados para contar uma história já está escrita. Ele mostra, também, nesse trecho de entrevista, afinidades estéticas com outros ilustradores

quando diz que, na leitura de um livro que poderia ter sido ilustrado por ele, o que conta nessa avaliação são as ilustrações que oferecem maior sintonia de imaginários.

A proposta de escrever e ilustrar um livro literário infantil é bem diferente de um apenas ilustrá-lo. Pode ser "aparentemente mais fácil", como afirma Marilda Castanha, mas pode não ocorrer um entrosamento entre os dois artistas. Pode ser que o escritor ou mesmo o setor editorial não concordem com as propostas visuais do ilustrador, que "pensa por imagem", como afirma o autor André Neves. Não seria totalmente uma desconexão, mas em algumas situações, propostas adversas das duas autorias (escritor e ilustrador) podem impedir uma costura mais harmoniosa do produto final livro. Ressalta-se que isso não é regra, conforme frisa Marilda Castanha: "há escritores, há ilustradores e editores". Há uma complexidade que deve ser considerada, em um processo que conta com muitos atores, a qual interfere na produção editorial de um livro literário infantil. Em outras situações, há parcerias de autores e ilustradores que dialogam muito bem e criam uma sintonia esperada por ambos, exemplo da Coleção "Casa Amarela", da escritora Lívia Sypriano, com ilustrações de Cláudio Martins.

3.5 - Escrever para o leitor criança: todo respeito é pouco

Em relação ao endereçamento das produções literárias, os autores entrevistados mostram-se sensíveis à questão que discute o direcionamento dos livros para a criança. André Neves, por exemplo, problematiza esse endereçamento, quando afirma que há uma diferença entre escrever para a criança ou para a infância. Segundo ele, a infância vai além da faixa etária. Por mais que se crie uma expectativa de um tipo específico de leitor, o livro pronto para ser lido extrapola as fronteiras da idade.

O autor Marcelo Xavier esclarece o que pensa sobre essa questão de "para quem é o livro"? A diferença, para ele, reside no fato de que o adulto consegue assimilar o que é posto para a criança, mas a criança ainda não consegue assimilar o que é posto para o adulto, em um nível de escrita, que geralmente é mais densa e mais complexa.

Relacionado a essa idéia, vale citar Cecília Meireles, que diz que não se deve esquecer que o livro infantil, apesar de dirigido para à criança, "é de invenção e intenção do adulto" (1984, p.29). A escritora realça, ainda, que a literatura infantil não é um passatempo, na verdade é "uma nutrição", e o critério de escolha deve ser da própria criança: (id., p. 30)

> em lugar de se classificar e julgar o livro infantil como habitualmente se faz, pelo critério comum da opinião dos adultos, mais acertado parece submetê-lo ao uso [...] das crianças, que afinal, sendo a pessoa diretamente interessada por essa leitura, manifestará sua preferência, se ela a satisfaz ou não.

O autor Cláudio Martins compartilha esse pensamento sobre o leitor criança, quando afirma que

> *o autor tem muito que aprender, ilustrador tem muito que aprender, a editora tem muito que aprender, sabe, para fazer um produto industrial de qualidade. Pra começar toda editora deveria ter um conselho editorial infantil... chama três meninos ali, dá um reembolso de qualquer forma, para eles ajudarem a escolher o melhor ilustrador pra aquilo. Pergunta para eles: – Olha, esses "caras" aí, o que vocês acham que fica melhor, o quê que vocês acharam dessa história, o menino pode falar que "esse troço aqui está meio chato", "tá mais isto", "tá mais aquilo", etc.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Ainda que não seja a questão crucial da proposta deste estudo, continuamos adotando o termo literatura infantil e nos recorrendo à esfera infantil, quando utilizamos essa expressão. Dessa forma, já que crianças certamente estão manuseando os livros produzidos pelos ilustradores/escritores estudados, percebe-se um discurso comum desses profissionais em relação ao respeito por esse leitor e sobre a responsabilidade dessa escolha. O questionamento quanto ao endereçamento como fator importante para a criação de livros infantis, presente no discurso de alguns desses escritores ilustradores, quer, na verdade, qualificar o produto final, o livro que se produz, que por muito tempo foi considerado "menor" ou de pior qualidade, quando comparado à literatura em geral.

O autor Cláudio Martins relata que talvez o mais difícil numa escrita de um texto literário para crianças seja a capacidade de síntese:

> *[...] você tem que ter um cuidado, não é linguagem simples, não é escrever bem simples que é pra criança entender, não é "infantilizar" o universo infantil. A receita eu não tenho, eu só sei que é algo muito complicado às vezes, tem que ser acessível, e eu acho que é difícil porque meu juízo final está sendo feito a cada momento, um livro, um desenho ou um texto sai daqui vai pra editora, é editado, roda e vai pra escola ou outros espaços...* . [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Esse autor exemplifica essa responsabilidade lembrando-se de um conselho que o escritor Millor Fernandes deu para o escritor e ilustrador Ziraldo quando ele começou a escrever, referindo-se ao livro *Flicts*. Cláudio Martins relata este conselho e diz concordar com ele:

> *"Escreva para o seu melhor leitor, seu leitor mais inteligente, pense nele e escreva, não baixe a bola nunca", e é isso, não pode abaixar não, nível lá por baixo é coisa da mídia, da música, que vai abaixando e aborrecendo todo mundo." E é isso aí. Concordo.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Outra preocupação recente do autor "é com a economia de palavras, talvez não seja bem economia de palavras não, é como você vai usar uma palavra, pra ela não ser assim, clara, explícita, boba". Segundo ele, é necessário inventar um jeito de criar determinada surpresa, ou insinuar alguma outra coisa, para ela ter uma duplicidade e um outro sentido. Explica sua estratégia para fazer isso:

> *Eu coloco um fundo, coloco outro fundo, aquilo acontecendo, a palavra também, eu acho interessante se eu tiver uma palavra mais complicada um pouquinho, mas que dê margens a outras interpretações. Eu prefiro porque eu acho que a gente tem uma responsabilidade nisso, que é uma questão da literatura.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Indagado pela pesquisadora se ele prepara o seu livro na expectativa de um determinado perfil de leitor, ele diz que não, apenas fica definido que é para crianças, não se prendendo a subcategorias de leitores:

> *o próprio texto, o tema, o jeito que ele foi pensado, as origens dele, que é um desenho ou qualquer coisa, já determina uma faixa etária que provavelmente*

> *vai ter interesse nele. Dentro disso eu começo a trabalhar, evidentemente, não colocando coisas muito complicadas, e nem coisas muito bobinhas porque não penso em uma criança que está começando a ler, é um menino de oito anos, por exemplo, é a faixa etária que me pauto, oito, nove, dez, por aí. Dentro disso eu vou trabalhando, porque não existem grandes discrepâncias, eu não fico olhando essas subcategorias de leitores porque aí eu vou enlouquecer, então é simplesmente algo que vai ser inteligível.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Cláudio Martins, dessa forma, expõe sua preocupação em atender ao leitor criança, usando estratégias de escolha de palavras que suscitem várias interpretações. Realça que a questão principal não é ter uma linguagem simples, é ser acessível, sem infantilizar. Mostra-se, dessa forma, um cuidado especial também com as palavras e a abertura que elas oferecem aos sentidos dos textos.

Na mesma direção, a autora Marilda Castanha questiona a condição de minimizar a capacidade da criança, "infantilizando" o universo infantil, destacando o uso dos diminutivos, na sua fala, a desqualificação da infância tradicionalmente presente nos livros escritos para crianças:

> *Uma coisa que eu não fico pensando, é o livro para criancinha, porque essa ideia de livro infantilzinho me incomoda muito, o livro bordadinho, arrumadinho, bem feitinho, e para ensinar alguma coisinha, didaticozinho... aí perde, não vai ensinar nada, ou não vai formar. Acho que o segredo é não minimizar a criança, em nada, nem no texto, não idiotizar, achar que ela não dá conta, não minimiza porque ela é esperta demais, ela está sacando lá na frente...* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Ela reforça essa proposição, afirmando que o livro de literatura não deve ser didático, pensado em algum ensinamento ou de fundo moralizante, porque, assim, perderia a sua essência:

> *Você não tem que ser didático. Eu vejo muito título nessa linha, tem livro pra crianças de pais separados, tem livro pra crianças de pais de casais homossexuais, é tudo assim, está tudo compartimentado. Pode ser que uma hora isso seja bom, porque eu fiz um de cultura indígena, outro de cultura afro, tem que ter sim um conceito, um contexto, mas acho que não precisa querer*

> *ensinar o tempo todo. Na literatura querer ensinar é que é o ruim, porque no livro didático ou no livro informativo, você já está ensinando, mas na literatura não tem que querer ensinar, ficar passando lição de moral...* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Sobre a facilidade ou dificuldade de atingir esse público, a autora tem suas dúvidas, mas quando não acha um caminho, "pede ajuda para a imagem", que, segundo ela, é um elemento importante para essa aproximação:

> *Eu não sei se escrever para a criança é o mais fácil ou o mais difícil, mas o difícil é exatamente você se abstrair de ser adulto e entrar no mundo infantil. [...] Mas no meu caso que trabalho com imagem eu acho que a imagem dá suporte, onde eu não estou achando mais um jeito de falar eu peço ajuda a imagem. É um caminho interessante para a criança. É um caminho do jogo, do lúdico. Talvez eu diria que a dificuldade, aí lembrando o artista Amilcar de Castro, a dificuldade maior é ser simples.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Marilda Castanha diz que é muito difícil ser simples no texto de um livro infantil, mas, nesse aprendizado, percebeu que a imagem pode ajudar a alcançar essa simplicidade:

> *O texto muito rebuscado, já vi muito texto assim: filhinhos, queridinhos, cuidem dos seus paizinhos, obedeçam as mamãezinhas. Porque você vê o que não é para criança, então é gente querendo dar ensinamento, acaba por ser uma coisa muito temática. Agora é a moda dos ecológicos, livros ecológicos...então é muito perigoso, eu acho.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

A autora reforça sua condição atual de evitar alguns estereótipos de representação de alguns elementos, que, segundo ela, estão muito presentes nos livros infantis:

> *Teve momento em que eu, ilustrando, fui ilustrando e chegou uma hora que eu tomei birra de fazer borboleta e arco-íris porque todo livro infantil tinha borboleta e arco-íris. Parece que a infância é uma coisa ainda não entendida por muitas pessoas. Eu evito colocar borboleta. Borboleta e arco-íris é lindo, mas todo livro tem. Eu tenho um livro com arco-íris, mas o texto é lindo. É um dos poucos livros que eu desenho arco-íris. Porque eu não aguentava mais. É como se criança só se identificasse com borboleta, arco-íris, sorvete...* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Importante a visão dessa autora na recusa em utilizar imagens estereotipadas como "borboletas e arco-íris", opondo-se à infantilização, e reafirmando a dificuldade de ser simples, quando se quer atingir o leitor criança. Essas imagens que recorrentemente aparecem nos livros infantis assemelham-se, ressalvadas as diferentes naturezas das linguagens, aos diminutivos, estereótipos da linguagem verbal também muito frequentes nesses livros.

O autor Marcelo Xavier tem clara a proposição de tentar colocar a criança na condição de ser pensante, antes de tudo, para avançar em suas próprias percepções. Ele diz:

> *Nós, como adultos, temos a capacidade... (se tiver boa vontade e até humildade, você chega lá), você tem que fazer uma reinvenção mesmo e não esquecer é claro, não negar sua bagagem cultural. O importante é você colocar algumas coisas no livro que acabam sendo a primeira vista até estranhas para a criança, mas que deve alavancar essa criança prá frente, não é só você ficar apenas no universo dela de compreensão, senão ela vai ficar paralisada ali. Você deve mostrar pra ela que tem uma coisa além daquilo ali, que seja uma palavra. Isto significa, inclusive, prestigiar a criança e fazê-la sentir importante, mesmo que seja inconscientemente. O importante é extrapolar este universo. Igualmente, nós, adultos, que também lemos livros que nos fazem alavancar para frente e te faz provocar algo.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

O autor admite, porém, que esse não é um trabalho muito fácil

> *porque você tem que ter uma linguagem infantil, mas ao mesmo tempo você tem que abrir portas para ela com essa linguagem. Não tem que ficar engessado naquela linguagem infantil, puro e simplesmente. Ou seja, ser simplista. Então essa é a diferença.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Apesar disso, esse autor acredita que, em termos de linguagem, é desejável que se tenha uma linguagem acessível para as crianças e outra para os adultos, e explica o porquê disso:

> *O adulto pode muito bem entender, digamos assim, ser atingido pelo "tiro" que você dá para a criança, mas muito vezes a criança não é atingida pelo "tiro" que você dá do adulto. Porque ela ainda não chegou lá, ainda está se formação*

> *socialmente, psicologicamente, etc. Eu tenho isso muito claro, e é por isso que eu gosto de trabalhar com o adulto também. Eu faço atualmente uma crônica diária em um jornal local. Isso me abre, mexe com uma parte minha que eu também valorizo muito, que é o adulto, porque o objetivo da criança é chegar a ser o adulto, não é parar na infância. Então eu acho importante você viver a infância com intensidade, mas deve ser uma coisa progressiva. Você ir aprofundando seus sentimentos, sua percepção de mundo. Eles têm que fortalecer o espírito, até chegar a ser adulto. Eu acho que a literatura ajuda a aperfeiçoar isso, essa pessoa, a criança e o adulto.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Fica evidente para esse autor a distinção e pontos de congruência entre escrever para a criança e para o adulto. E interessante sua percepção de que se deve sempre oferecer à criança, no caso, a leitura de um livro, algo que a leve para frente, que a faça amadurecer também, porque ela não fica estagnada na infância, ela caminha para ser um adulto. Ainda assim, admite que não é fácil, uma vez que deve-se ter o cuidado para não ficar limitado a uma linguagem infantil, simplista.

O autor André Neves, apesar de ponderar que escreve para a infância, seja ela da criança ou adulto, acha que o livro tem um propósito, tem um por que, e afirma que existe literatura para infância, sim, e justifica, afirmando que

> *tem um tipo de literatura para a infância que a gente pode classificar de diferentes formas. Uma delas é em relação à linguagem, que pode ser pensada para atingir alguém que tem uma experiência menor de leitura e também para pessoas que têm uma experiência maior de leitura. O que eu procuro fazer mesmo quando a linguagem é mais fácil ou não, é que seja um livro literariamente bem envolvente, que a pessoa tenha que parar para pensar.* [Trecho de entrevista em 15-06-2013]

Nas considerações dos autores entrevistados, percebe-se clara consciência da importância e da responsabilidade de escrever para o público infantil, ainda que suas produções possam alcançar outros leitores. Vale ressaltar a atenção de alguns deles como no uso de linguagem ser acessível, inteligível, mas que faça com que o leitor pense. Também abominam principalmente a linguagem adocicada que "infantiliza" o universo infantil, dando credibilidade à capacidade da criança em interagir com a linguagem que adotam, o

que traduz, sem dúvida, respeito pelo leitor criança. Como afirma Marcelo Xavier, é importante instigar essa capacidade investigativa de descobertas e percepções numa narrativa literária, com o objetivo de desenvolver a maturidade, entendida como a ampliação de experiências com a linguagem verbal e visual integradas no livro infantil, cada vez mais, já que a criança não para na infância.

Para finalizar a discussão sobre a infância, deve-se considerar o lugar da criança nesses autores, como referência básica para a sua criação. Alguns desses autores admitem que as lembranças ou vivências quando criança sedimentaram suas percepções e entendimento do universo infantil, e admitem que, quando criam um livro, lembram-se da criança que foram um dia ou escrevem para ela própria, como afirma Cláudio Martins:

> *Eu acho que eu desenho pro "Claudinho", aquele menino de oito anos, que ele é uma soma do que eu estou aprendendo, quer dizer, é como o que eu vou vendo com os meninos hoje e vou aprendendo eu vou depositando lá no "Claudinho", entendeu, o "Claudinho" é meu banco, é minha referência, então eu escrevo pra ele.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Marilda Castanha afirma como é importante essa percepção e esse conhecimento do contexto infantil quando se escreve para esse público, principalmente. Também diz escrever remetendo-se à criança que já foi ou à convivência com seus filhos:

> *No livro infantil, a gente tem a oportunidade de falar pra essa criança aquelas coisas da criança que a gente foi, a criança com a qual a gente convive. Sinto que eu me dou, me entrego, que eu resolvo melhor os textos hoje, por causa da convivência com as crianças (se remete aos dois filhos), eu não tenho dúvidas. Eu vi que por mais alunos que eu tivesse, é como eles fossem de outro planeta, a linguagem deles é diferente, as necessidades são diferentes, então você tem que achar o outro lado.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

A autora revela que os livros *Pindorama, Agbalá* e também o *Mil e uma estrelas*, ela escrevia para ela própria porque, na verdade, ela gostaria de ter visto um livro desse tipo quando era criança. Diz que, depois do nascimento dos seus filhos, pensa mais em criança, mas antes de gerar os filhos, ela considera que produzia os livros pensando nela... "eu acho

que eu fazia era pra mim, mas também hoje eu não penso em idade, eu vejo que o livro ilustrado, o álbum ilustrado, ele é prá adulto também.

Marcelo Xavier diz que, por vezes, consulta as próprias filhas para obter alguma opinião, para confirmar algo ou mudar algum detalhe que considera necessário no processo de construção de um livro, mas admite:

> *Essa checagem com o leitor, ela vinha muito do leitor infantil que eu era. É muito próximo, apesar de a gente ter vivido tanto. Quando você tem uma infância muito intensa e atenta, isso tudo fica lá armazenado. Então quando eu faço livro, eu faço muito pra mim também, eu to lendo como uma criança na verdade.* **[**Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Constata-se que o fato de esses autores terem vivido uma infância de lembranças e experiências significativas em relação à arte deixou rastros de sensibilidade que são vestígios benéficos e inerentes no processo de criação de livros literários infantis, e confirma esse propósito, dizendo que, quando se vive intensamente a infância, mesmo depois de adulto, fica tudo armazenado. Daí, a oportunidade de se dirigirem `a uma criança, por meio do livro, tomando por base a criança que foram, como relata Marilda Castanha. Não há dúvida de que esse lugar da criança nos autores está imbricado nos seus percursos criativos e que, provavelmente, deve favorecer para que se entenda melhor o universo infantil.

3.6 - Produções literárias dos ilustradores/escritores.

Nesta secção da tese articulam-se considerações dos ilustradores/escritores, sujeitos desta pesquisa, quando, em entrevistas, declararam à pesquisadora aspectos sobre a criação de um livro literário infantil. Neste segmento, especificamente, ampliam-se e são exemplificados processos criativos desses escritores e ilustradores, com a análise de um livro de cada autor, em que se cruzam textos verbal e visual, mesmo que a produção

literária desses autores inclua também livros de imagem, ou seja, livros que apresentam apenas o texto visual.

Foram foco das análises elementos constitutivos do livro, como capa, projeto gráfico, diagramação e principalmente, a composição plástica das ilustrações, conjugadas ao texto verbal. Autores como Fayga Ostrower (1990), Ieda de Oliveira (2008), Rui de Oliveira (2008), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) e Sophie Van der Linden (2011), entre outros, darão aporte teórico para embasar alguns tópicos das análises dos livros ilustrados dos autores selecionados para este estudo.

3.7 - Livro ilustrado ou livro com ilustração?

Uma primeira questão orienta uma breve reflexão sobre a nomeação dos livros ilustrados. Alguns autores distinguem o livro ilustrado do livro com ilustração Kristin Hllberg e o dinamarquês Torben Gregersen, por exemplo, fazem tal distinção, justificando que o livro ilustrado possui uma simbiose entre texto e imagem, o que o faz ser uma entidade indissociável; ao passo que, no livro com ilustração, apesar de ter em seu corpo texto e imagem, e serem ambas as linguagens de igual importância, não há uma complementaridade entre um e outro para a compreensão da narrativa. Já o autor Joseph H. Shwarcz, por sua vez, admite que não há distinção entre essas duas vertentes de produções literárias para crianças, ao defender a existência de um "texto composto" (NIKOLAJEVA & SCOTT: 2011, p. 21), quando se refere à imagem e palavra. Por assim considerar esses dois principais elementos de uma narrativa literária, descreve algumas possibilidades de cooperação entre as linguagens como: congruência, elaboração, especificação, amplificação, extensão, complementação, alternância, desvio e contraponto.

Este estudo, embora aponte essa discussão conceitual, pauta-se pelos usos que têm sido feitos para designar gêneros literários infantis, e, no Brasil, o livro ilustrado comumente tem sido usado para designar o livro que traz imagens e texto verbal. No caso deste estudo, serão consideradas as obras literárias em que as narrativas incluem textos verbal e

visual. Serão priorizadas as especificadas do projeto gráfico e diagramação das páginas, principalmente os elementos visuais que as compõem e nenhuma adesão prévia será mantida em relação a nomenclaturas.

O conceito de ilustração ganha centralidade neste capítulo e é necessário, inicialmente, situar esse recorte conceitual. Algumas definições para o termo podem ser encontradas no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, que diz que a ilustração é "adorno ou elucidação de texto por meio de estampa, figura, etc.; desenho, gravura, imagem que acompanha um texto; a palavra ilustrar, em sua origem, vem do latim, *ilustrare,* e significa 'lançar luz ou brilho, ou tornar algo mais evidente e claro'".

Numa acepção de adorno ou elucidação do texto, a palavra ilustrar atribui uma função que se vincula às expressões plásticas, porém, ganha o sentido de ser aplicada para informar, elucidar, mesmo sendo arte. Essa modalidade de ornamentação pode, portanto, segundo os sentidos dicionarizados, expandir sua função de informação visual e, além de ser uma mera descrição visual para um texto verbal, sugerir outras interpretações visuais, lançando luz e brilho ao texto, conforme sugere sua etimologia, sendo que, no caso da literatura infantil essa relação nos interessa sobremaneira.

Rui de Oliveira (2008, p. 43), que diz adotar uma concepção mais genérica sobre a ilustração, considera que "ilustrar é informar, persuadir ou narrar através das imagens", sendo essa última, mais coerente com a condição da ilustração no livro literário infantil, pois o próprio autor admite que "ilustrar é a arte de sugerir narrativas", e ainda pondera que

> a arte de ilustrar está assentada no equilíbrio e na harmonia entre imaginação verbal e a imaginação visual. Em realidade, o que esperamos de um ilustrador é que ele seja livre intérprete do texto, e não um médium. (OLIVEIRA, p.33)

Em meio a tantas considerações sobre a ampla temática, a autora e ilustradora Angela Lago (2009: p. 35-36), traduz a vocação da ilustração no livro literário da seguinte maneira:

> De princípio, o texto literário já existe sem a ilustração. Na verdade, ele não precisa da ilustração. E isto é um grande luxo para o ilustrador: não ser de primeira necessidade. A ilustração pode, assim, exercer sua *vocação* de ser prazer, de ser graça. O ilustrador pode escolher diferentes caminhos. O de ser primeiro leitor, e como leitor, coautor. O de interpretar o texto. Ou o de tentar traduzir plasticamente o conteúdo do texto, da maneira mais próxima possível. Pode ainda, se quiser, simplesmente tocar uma música de fundo. E por que não? Ou, quem sabe, fazer uma semente, que encontrou num cantinho ou numa entrelinha, florir.

Essa autora consegue, com essas palavras, elucidar algumas de tantas dúvidas sobre a função da ilustração no livro literário, uma vez que admite que essa função pode não ser fundamental a um texto, problematizando o papel do ilustrador nesse intermédio de palavras e imagens. Há concordância entre o que ela diz e o que afirma, em entrevista, a autora e ilustradora Marilda Castanha, quando fala que para ilustrar, "se deve ler nas entrelinhas, se não [o ilustrador] vai fazer mapa, legenda". Angela Lago, ao tratar da atividade de ilustrar um texto verbal escrito previamente, aponta poeticamente a necessidade de, nesse trabalho, se encontrar um caminho, que pode ser de coautoria, na condição privilegiada de primeiro leitor do texto escrito; de intérprete ou tradutor de uma linguagem a outra, buscando uma aproximação com o texto escrito; de exercer uma função de paralelismo, na qual não se tem o desejo de um encontro, ao qual ela chama de "uma música de fundo"; e, por fim, de encontrar uma entrada, uma janela, que ela prefere chamar de "semente", ponto de partida para o processo de ilustrar.

No caso dos ilustradores que também são escritores, os caminhos se abrem mais, pois imagens e palavras mantêm uma relação simbiótica, já que são os mesmos criadores para as duas expressões artísticas. Podem nascer concomitantemente, ou de alguma imagem ou "sonho", como relata André Neves, e até mesmo das relações cotidianas familiares, como é o caso também de Marilda Castanha, que utilizou alguns diálogos dos filhos para a criação de um livro literário.

Para Marcelo Xavier, o lugar da ilustração em um livro literário também tem suas regras, porque deve estar ligada a um contexto e necessita de certos padrões, "não é sentar e fazer um desenho qualquer, não é uma obra solta. A ilustração pode ser, ou melhor, deve

ser uma outra expressão artística daquela mesma ideia, o texto verbal." Rui de Oliveira (2008) sintetiza essa ideia, quando afirma que só haverá interesse na ilustração, se ela nos possibilitar a criação de um novo texto visual.

Dessa forma, conclui-se que há várias facetas para a reflexão sobre a função da ilustração no livro literário, que não necessariamente se opõem, mas conjugam atribuições diversas e possíveis para a arte de ilustrar. Mesmo quando se reconhece sua relativa independência, pois a ilustração encontra-se atrelada a algumas regras, dentro de algum contexto, como ressalva Marcelo Xavier.

Ampliando essa discussão, outro questionamento persiste para os interessados na temática: haveria diferenciação entre o emprego dos termos imagem e ilustração? A seguir, alguns comentários sobre isso, na opinião de alguns escritores e ilustradores envolvidos neste estudo.

3.8 - Imagem e ilustração: estamos nos referindo à mesma coisa?

A diferenciação existente ou não entre imagem e ilustração compôs o rol de perguntas nas entrevistas realizadas com os autores ilustradores. Cláudio Martins considera que a imagem supera a ilustração, especialmente livro infantil

> *A imagem é aquela página aberta do livro, por exemplo, onde você tem aquele texto e aquela ilustração, aquilo ali é uma imagem. Então o leitor vai ler aquilo que é quase uma imagem, que é desenhada, tem as letrinhas etc. e tal. Ele vai ler, vai bater o olho na ilustração e etc. O posicionamento desse texto na página é fundamental, pois tem aquela regra da diagonal de leitura, você lê daqui pra lá e de cima pra baixo, então se deve ter essa atenção porque posicionamento das imagens de texto e ilustração na página pode facilitar ou dificultar [...] Essa dinâmica do projeto gráfico é muito importante...a imagem eu diria que é isto.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

Para esse ilustrador/escritor, a imagem englobaria o texto visual e verbal na composição da página de um livro. O seu olhar vai além dos processos de ilustrar e escrever, pois, assumindo a dupla autoria, torna-se também o programador visual do trabalho que resulta dessas atividades.

Marilda Castanha percebe uma diferença entre imagem e ilustração no livro literário. Embora ela reconheça que a mancha gráfica também possa ser considerada uma imagem, mostra que os dois termos são tomados como sinônimos usualmente:

> *Não, eu não vejo diferença...ilustração e imagem, eu vejo diferença num livro...Ilustração e imagem, elas são sinônimas, porque costumamos usar livro de imagens como livro sem texto, não é mesmo? Sabe por quê? Porque a ilustração é uma imagem, porque a mancha de texto é uma imagem... Eu vejo diferença é quando a ilustração tem essa conotação de coisa pra criancinha, e porque ela serve pra um tanto de coisa, ela serve pra publicidade, aí eu vejo diferença, da ilustração publicitária, da ilustração da revista e da ilustração pro livro, aí sim são imagens diferentes, os destinos são diferentes.* [Trecho de entrevista em 09-06-2013]

Em sua resposta, a autora alerta ainda para os usos pejorativos da palavra ilustração: "eu vejo diferença quando a ilustração tem essa conotação de coisa para criancinha", o que vem reforçado pelo diminutivo que tem por objetivo ressaltar a condição infantil, muitas vezes desqualificada no conjunto produção literária para crianças.

O autor André Neves considera que estamos vivendo um dilema, quando se questiona se ilustração é literatura, até onde pode ser considerada literatura ou não, e a sua resposta suscita uma reflexão importante sobre o tema, direcionada principalmente para a condição e especificidade do livro de imagem, quando afirma que:

> *Os autores não defendem a literatura visual, eu já acredito em uma literatura visual. Se algo visual pode contar uma história, e literatura é história, porque não considerar sendo isto literatura? É o dilema do livro de imagem. Eu não tenho como ser contra isso. Até onde uma imagem pode ser literária? Considerando hoje nosso universo contemporâneo, eu acho que a gente não tem condição de dizer o que é ou não literatura através de uma imagem, a questão principal é essa relação do que propõe o autor e a partir do que o outro está disposto a sentir.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

André Neves mostra como não se sustenta hoje a ideia de que literatura refere-se apenas a textos escritos, à letra. O que seria desconsiderar os usos literários das imagens. Em relação ao livro, o autor reafirma seu propósito de trabalhar em literatura com o objetivo de ser voltada para infância e, nessa intenção, justifica-se mais ainda o uso da imagem:

> *É claro que imagens são importantes neste propósito, eu não posso ser abstrato demais se eu quiser contar uma história, eu até posso, mas aí eu tenho que elaborar bem o que eu quero contar. Tudo é possível, mas para trabalhar com envolvimento da infância, para narrar uma história existem recursos visuais e figurativos que são mais presentes nos livros. Isto não significa que não possamos ser mais abstratos, mas depende do que a gente vai querer propor enquanto literatura. Daí, eu acho sim que qualquer imagem pode ser literária, isso vai depender de como você apresenta isso.* [Trecho de entrevista em 16-08-2013]

Na reflexão sobre imagens e ilustrações que os trechos dos autores que ilustram e escrevem para crianças trazem, percebe-se que admitem ser a imagem uma expressão mais abrangente que a palavra ilustração, pois, como afirmam, a própria página aberta do livro constitui uma imagem, na qual se incorpora a mancha gráfica. André Neves enfatiza, ainda, que a atividade de ilustrar o livro infantil e o livro de imagens é fazer literatura visual, por meio da qual se contam histórias.

3.9 - Características de obras literárias selecionadas dos ilustradores/escritores

3.9.1 - Cláudio Martins

O ilustrador e autor Cláudio Martins possui um estilo artístico bem peculiar na representação das imagens ilustrativas em suas produções literárias. Ele utiliza

basicamente a técnica do desenho, que se caracteriza por traços suaves, mas que definem bem personagens e cenários.

Sobre as possibilidades de expressão artística e técnicas utilizadas nas ilustrações ou imagens dos livros infantis, a autora Graça Ramos (2011, p. 27) observa que

> Não importa a técnica utilizada em uma ilustração. Pode ser a mais simples (desenho P&B) até as mídias como o photoshop. O importante é que provoque o leitor, o fazendo imaginar a partir da ilustração, o livro precisa "contar" visualmente uma boa história.

Esta consideração reforça a importante responsabilidade de um ilustrador que necessita argumentar bem visualmente no processo de criação de uma obra literária endereçada a crianças.

Cláudio Martins é um ilustrador de livros infantis que explora, a partir do desenho, texturas diversas, o que incrementa as representações plásticas, resultando em efeitos interessantes. Na sua maioria, os desenhos criados por ele são coloridos com lápis de cor ou giz de cera, recursos mais tradicionais e básicos de produção artística. Por vezes, nota-se a presença também da suavidade da aquarela e da força de cores chapadas. A utilização da cor traduz um efeito que atrai o pequeno leitor pela sua vivacidade. Por outro lado, as ilustrações apresentam nuances suaves com o uso do lápis de cor ou aquarela, que contribuem para determinar um estilo próprio de representação. Ele não sofistica as imagens, ao contrário, consegue imprimir nelas uma aura de delicadeza, simplicidade e sutileza que as tornam peculiares e agradáveis.

Importante ressaltar que a representação fisionômica das figuras humanas, em suas histórias, é construída com poucos elementos, aproximando-se de uma estética própria de desenhos infantis: os olhos são representados por dois pontos, o nariz e a boca por apenas um traço curvo, podendo sofrer algumas pequenas alterações, de um personagem a outro, de acordo com as expressões desejadas. Os cabelos são representados, em sua maioria, por poucos traços, que, às vezes, nem retratam os fios, deixando ver apenas uma linha de contorno, preenchida com uma "massa" de cor. Mesmo quando representados os

fios ou o tipo de cabelo, lisos ou encaracolados, eles são formados por texturas ou elementos gráficos. Com essas características marcantes, seus personagens tornam-se singulares, podendo ser reconhecidos facilmente nas produções literárias.

As imagens ilustrativas nas páginas se apresentam, por vezes, com um fundo branco ou com um discreto colorido que cobre esse pano de fundo, propiciando a percepção de um segundo plano. Também ocorre, em algumas situações, a exemplo, no livro *A Banda Fantasma*, interação texto-imagem, com algumas figuras dispostas entre o texto e o fundo representado por alguma cor única, chapada, ou seja, com a mesma tonalidade em toda a superfície coberta por essa cor. Também neste livro usado como exemplo ocorre o uso de monocromia (apenas uma cor), com utilização de cinzas e pretos, que definem as silhuetas das personagens retratadas.

Ilustração e texto verbal literário mesclam-se na produção de Cláudio Martins, por meio de regularidades que permitem o reconhecimento de seu estilo artístico, o que pode ser verificado pela recorrência da técnica de colorido com o lápis de cor ou giz de cera, como já apontado. Apesar de fazer uso também de colagens e outras técnicas, mantém o desenho como expressão artística predominante. Embora seja um artista versátil nas suas produções literárias, percebem-se características que se repetem, sobretudo quando se trata de coleções como "Viagem do olhar; Arte/Vida; Coleção de dias; Turma do barulho e História muda", e, nessa repetição, se reforça o seu estilo. Em outras produções desse autor, essa versatilidade permite explorar manifestações plásticas de grande inventividade, tanto na escrita, quanto na ilustração.

3.9.1.2 Sobre a Coleção "Viagem do olhar"

Esta coleção, publicada pela Formato Editorial, é constituída por quatro volumes, a saber, *Eu e minha luneta* (1992); *Quando explodem as estrelas* (1993); *Um passeio pela escola* (1998); e *Meninos, eu vi* (1998).

Os livros dessa coleção apresentam uma identidade visual que os integra, a começar pelo formato retangular: 21cm x 31,5 cm. Apresentam nas capas o título numa fonte clássica, bem visível e limpa, com cores escuras (preto, marrom e roxo), uma dessas cores em cada livro. O título, nos exemplares, juntamente com o nome do autor ocupa boa parte do espaço da capa. Os enunciados verbal (considerando título, nome do autor e da coleção) e visual (ilustração da capa) dividem a atenção do leitor em igual proporção. Não se distingue ou se mostra a dupla função escritor e ilustrador, apenas é apresentado o seu nome, acima do título. As capas de cada livro dessa coleção se apresentam com um fundo branco, e a ilustração retrata o protagonista das histórias. As capas dos livros são delimitadas por uma moldura, diferente em cada livro, o que também contribui para a manutenção da identidade da coleção.

Sobre a importância da capa, ressalta LINDEN (2008, p. 57):

> Primeiros olhares, primeiros contatos com o livro. Lugar de todas as preocupações de *marketing*, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo para uma pista falsa.



Figura 135 - Capas dos livros - Coleção "Viagem do olhar".

Ressalta-se que foram selecionados apenas três desses títulos para análise, sem algum critério prévio, na tentativa de diminuir a extensão e reduzir análises redundantes, pois estamos tratando de um artista, que deixa em sua obra uma marca.

Nota-se que o protagonista das histórias é um menino, identificado pelo desenho, sem identificação de nome, que responde em primeira pessoa desde o título *Eu e minha luneta.* No texto da contracapa, ele é assim apresentado: "Um menino e sua luneta: é assim que começa a história deste livro". "Quando crescer quero ser astrônomo". O protagonista das histórias assume o papel do narrador em primeira pessoa: "Eu tenho uma luneta"; "Vou ficar dependurado no céu"; Cheguei na escola"; Vejam só meu azar, foi ela quem me pegou!!!" Ele é o observador privilegiado que vai mostrando para o leitor o que é captado pelo campo de visão de sua luneta. A luneta estará presente nos outros livros da Coleção.

Na obra *Um passeio pela escola*, o menino-narrador, por meio da lente de sua luneta, relata aquilo que vê, de um ponto de vista privilegiado: "Estou aqui para olhar tudo do alto. Que sobressalto! A escola é linda!" O menino com a sua luneta permanece, nessa condição de observador das cenas em lugares diferentes, a relatar o que vê, sobressaindo, dessa forma, a ênfase na visualidade. O ponto de vista alterna-se entre o ilustrador e o menino: ora é o menino que define o que se vê, ora é o ilustrador que distancia o olhar num campo de visão mais panorâmico que inclui o personagem.

Outra regularidade percebida nas obras analisadas é a presença de um texto sem qualquer ilustração na primeira página dos três livros. Os textos têm uma configuração visual semelhante: começam com uma letra capitular, sendo que dois desses livros apresentam, ainda, uma cor diferente do restante do texto, com fonte ampliada e sempre emoldurada com uma simples linha, elementos que cumprem o objetivo de apresentar o personagem e aquilo que ele propõe ao leitor, no uso da sua luneta. Os livros são paginados, totalizando um número de 24 páginas em cada livro e as ilustrações ocupam boa parte das páginas, cerca de 80%, em todas elas. Os dois primeiros títulos dessa coleção, *Eu e minha luneta* e *Quando explodem as estrelas*, são similares em relação à sua configuração gráfica e diagramação, mantendo uma identidade na formatação textual e plástica que permanece em toda a narrativa da história. Os textos verbais aparecem sempre na parte inferior de

cada página, numa composição quase invariável de três linhas. A ocupação da mancha gráfica mantém-se nesse ritmo em quase todo o livro. As ilustrações, por sua vez, ocupam as duas páginas abertas, numa composição única. Apesar de a narrativa verbal apresentar um pequeno texto em cada página, ele não se mostra segmentado, porque se articula em sequência nas páginas abertas, devido às informações contidas nas ilustrações. De acordo com a autora e crítica de literatura infantil Sophie Van Der Linden (2011, p. 66), apesar de a dobra de um livro fisicamente dividi-lo em duas partes, isso pode ser ignorado, pois:

> imagens ou textos que 'transbordam' constituem manifestações de uma repartição não simétrica do espaço. Esta opção, porém, pode esbarrar em contingências materiais. Para dar certo, tal postura implica uma 'abertura' mínima do livro, sem a qual o efeito se perde.

Na obra *Eu e minha Luneta*, as ilustrações constam de um único cenário: um prédio onde são mostradas dezoito janelas, cada uma delas referente a um apartamento, todas de frente para o leitor, num plano bidimensional, representadas apenas por um simples retângulo, emoldurando várias cenas do cotidiano que vão desde uma moça que sorri ou uma velha que tricota até ações mínimas como o voo de um mosquito. O autor justifica a similaridade dessa criação com um clássico da literatura:

> *Esse meu primeiro livro é um texto pequeno fazendo uma jogada, trocando coisas e brincando com dezoito janelas. Eu falo que o livro é "Ulisses para crianças"; dezoito horas e um dia é onde a história de Ulisses e Jorge se passa, neste caso são dezoito janelas e um dia onde o sol sai daqui e vai lá e morre.* [Trecho de entrevista em 15-05-2013]

As ações nos apartamentos do prédio são observadas pela luneta do menino, que não aparece nas imagens no interior do livro, reconhecido somente por sua fala e por aquilo que vê, em visão ampla de um narrador que é também protagonista. A luneta observa tudo com detalhes, à primeira vista, favorecendo uma leitura não sequencial, e, quando se vira a página, a narrativa surpreende o leitor, dando-lhe uma visão em sequência, de cada janela com seus personagens em ações diversas, como uma história em quadrinhos. A cada passagem de página, temos atitudes novas dos moradores ou pessoas presentes nesses apartamentos. Assim, apesar de o olhar do menino com sua luneta situar-se

exteriormente ao prédio, as residências dessas pessoas nos parecem transparentes, pois podemos perceber qualquer ato de qualquer um deles no interior de suas moradias. O que se descreve no texto verbal nos remete ao texto visual, o que, por sua vez, nos remete às imagens ilustrativas, num jogo de olhares – de quem vê de dentro e quem vê de fora – no qual se confirma ou mesmo se confere se as "agulhas da velha continuam mesmo tricotando" ou se "a gorda só come", dentre outras ações. Mais do que descrever, o texto verbal estimula a observação do leitor. Ainda assim, parece propósito do autor ir mais além, atingindo o nível de interpretação tanto do texto verbal quanto visual.



Figura 136 - Página dupla de *Eu e minha Luneta*.

Sobre a natureza do texto verbal e visual, Nikolajeva & Scott (2011) apontam suas especificidades, afirmando que o primeiro dispõe de um discurso temporal de fácil determinação, ao passo que, no texto visual, a duração é de difícil identificação, e que pode ser caracterizada como descontínua, contrária à do texto verbal, que se mostra contínuo e linear. As especificidades da narrativa verbal e da narrativa visual levam a

algumas reflexões: "Quanto tempo dura uma ação em uma imagem? E é difícil avaliar o tempo do discurso em uma ilustração: quanto tempo leva sua narração?" (ide., p. 218). Apesar de se reconhecer uma imagem como estática, sabe-se que essa pode ter movimento, se, por exemplo, for disposta numa sucessão simultânea, podendo ter duração diferenciada, curta ou longa. No caso desse livro, especificamente, o conjunto de ilustrações fornece o tempo decorrido, quando temos noite e dia, um dia após o outro, passagem do tempo perceptível, tanto no discurso verbal quanto no visual.

Ainda sobre a temporalidade, importante citar também as reflexões da autora e ilustradora Ciça Fittipaldi (apud Oliveira, 2008) quando pergunta: "Se a imagem acontece no espaço e a narrativa, no tempo, como, afinal, podemos definir uma imagem narrativa? A autora cita Todorov (2006), que admite sobre a condição de início, meio e fim, serem características de uma narrativa, tida como linear, na qual início e fim teriam um equilíbrio dinâmico, e o meio, seria dotado de um período de instabilidade, basicamente dando passagem de um estado a outro. A autora confirma sua proposição de uma imagem poder ser narrativa, quando as imagens, em sua ocupação espacial, incluem a dimensão temporal. É o caso da obra *Eu eminha luneta*, onde há representação de ações e eventos em cenas sequenciais, ordenando acontecimento. Os elementos organizados na cena evidenciam uma fluência narrativa.

Observa-se essa passagem do tempo na representação visual do dia ou da noite, constatada pela presença do sol ou da lua, acompanhados de algumas nuvens ou mesmo uma coloração mais escura, no caso da noite. Para complementar essas informações temporais, nota-se a presença de um relógio situado no alto do prédio, peça fundamental para confirmar em que período do dia ou da noite acontecem as ações dos personagens, em diálogo com as informações do texto verbal:

> [...] "o sol vai subindo e as nuvens se soltam." (p 9)
>
> [...] "é meio dia e eu morro de fome". (p 11).
>
> [...] "nossa, quatro horas! É hora do lanche!" (p15)
>
> [...] "já são oito horas, há estrelas e lua" (p19).

Todos esses elementos traduzem uma cronologia que, não transcorre em tempo tão curto, pois há uma personagem que dorme e acorda ou mesmo o observador relata seu cansaço, dado talvez pelo longo tempo em que segura a luneta: "O meu braço pesa e meu olho reclama" (p. 13).

Ainda nesse amplo cenário, para além das janelas, temos algumas poucas ações no alto do prédio e na rua, o espaço público: uma pessoa no alto do prédio que parece retirar algo de uma maleta, observado pelo narrador da seguinte forma:

"_Será que o rapaz lá em cima não corre perigo?" (P17), mas logo depois quando ele se joga do alto do prédio o observador narrador ainda diz:

"_Estou até com medo... Não quero nem olhar" (p21). O texto verbal e não verbal criam uma expectativa sobre as cenas que se mostram e há uma quebra da previsibilidade na leitura, quando, por exemplo, se introduz o paraquedas, que alivia a tensão gerada (figura a seguir).



Figura 137 - Página de *Eu e minha luneta*

Interessante ressaltar que os eventos estão concentrados quase totalmente nas áreas internas das moradias deste prédio, a não ser as indicações da passagem do tempo e este personagem que literalmente "cai de pára quedas". Na parte externa, na rua, apenas a presença de um carteiro, que aparece em uma única página, no canto inferior e também é apontado pelo texto verbal: "Chegou o carteiro..." (p.10). Não é dado para o leitor também a localização do menino observador, de onde ele observa isto tudo. Ele próprio apenas relata que acordou cedo, viu o galinho e o relógio no alto do prédio e acertando o foco de sua luneta viu "muitas janelas e um monte de gente" (p.5). É indefinida sua localização, se está no interior da sua casa ou observa isto tudo da rua.

A linguagem do texto escrito é simples e despojada, bem apropriada para uma criança que já lê com autonomia. Em corpo que se aproxima do tamanho vinte, a fonte do texto se mantém padronizada em todo o livro e é própria para uma criança numa fase inicial de aprendizado da leitura. Apesar disso, os desenhos, que se mostram em tantas janelas, são pequenos e exigem uma maior atenção ou mais tempo para a identificação das ações descritas de forma ilustrativa. Requerem, assim, o que seria aquilo que a autora Sophie Van der Linden (2001.) denomina de "tempo do leitor", ou seja, o leitor é que determina o seu tempo de atuação na leitura verbal e visual para conseguir sua interpretação mais adequada e pessoal do que está sendo posto, principalmente nas ilustrações.

Ainda que o discurso verbal tenha sua temporalização melhor definida, ressalta-se que sua disposição física na página de um livro é tão importante quanto seu conteúdo, e é também uma composição visual de igual importância da composição plástica das ilustrações, como afirma HENDEL (2003, p.31):

> O texto pode ser composto em dezenas de tipos diferentes, mas somente quando o espaçamento de todos os elementos e margens forem relacionados entre si e o corpo do tipo escolhido ajustar-se com exatidão à largura da linha do texto, poderá o olho do leitor trabalhar sem esforço. O espaço na página revela a mensagem tanto quanto o espaço na cidade revela os detalhes arquitetônicos.

Ainda sendo possível esta flexibilidade de leitura, observa-se um ritmo em toda a narrativa do livro, que segundo Rui de Oliveira (2008), é "fundamental na estruturação gráfica de

um livro", sendo desejável que se relacione a tipografia utilizada, as ilustrações e inclusive os espaços em branco. O autor justifica isso, de acordo com as características específicas de um livro literário, que se assemelha a uma montagem cinematográfica:

> O livro é uma arquitetura móvel. A sucessão de elementos que o constitui poderia até ser denominada *expressão cinética* do livro. Essa sinestesia gráfica, essa inter-relação de todas as partes, do início ao fim, é o objetivo e o significado mais amplo de ritmo na arte de ilustrar e analisar um livro. [...] A narração de um livro para crianças e jovens não é contada unicamente pelo texto e pelas ilustrações. A história de um livro é também narrada pelas vinhetas, pelos espaços em branco, pelas iluminuras e capitulares, pelas tipografias escolhidas, enfim, são muitos os estímulos visuais que concorrem para a narração. Sobretudo a pontuação, o tempo que vai de um elemento para outro, de um conceito para outro.

Percebe-se o cuidado dispensado por Cláudio Martins para estas particularidades, que ampliam a função simplesmente de ser um escritor e ilustrador.

Quanto à apreensão específica do texto verbal, principalmente em *Eu e minha luneta*, e também *Quando explodem as estrelas*, poderia ser levantada uma questão se estas leituras seriam viáveis de serem lidas para um leitor, sem o contato deste com o livro, talvez por um único motivo: parece necessário que o leitor "se debruce" sobre as páginas a fim de buscar as informações visuais após ter lido o texto escrito sobre a sequência dos acontecimentos. Se fosse somente lido, perderia provavelmente uma complementação importante na história que é se certificar se coisas efetivamente acontecem e como. Isto não significa que o texto não possa existir sem as ilustrações e o leitor se utilizar da imaginação para criar os cenários ou as cenas dos acontecimentos, mas devemos admitir que as ilustrações não ocupam um espaço razoável da página fortuitamente. Lembra esta situação um jogo de busca de elementos visuais do que está sendo dito, quase uma sequência "imperativa" do autor em relação ao leitor, como se estivesse realizando uma interlocução: "_ Olhe, busque isto", ou, "olhe, veja como isto acontece" ou mesmo "será para onde o mosquito voou?" Lembra um pouco o efeito desejado pelo autor da obra de

Onde está Wally? [47]. Isto também porque o leitor não recebe diretamente do narrador as ações na ordem da disposição física das janelas, numa leitura tradicional ocidental da esquerda para a direita, de cima para baixo. O leitor necessita buscar as informações visuais aqui e acolá, cada vez que surge uma ação nova, já que estas não estão dispostas de acordo com a sequência das informações do texto verbal.

Seguindo o percurso de observação desse menino por meio de sua luneta, temos na obra *Quando explodem as estrelas* outro evento que é observado por ele, que é um incêndio num hotel. Durante sua observação, ele diz: "Janelas se abrem. Não é fogo no céu: o que queima é o hotel". O livro se inicia com este evento dramático, que depois é contornado pelos bombeiros, e, na sequência, o menino continua a observar a dinâmica dos demais frequentadores desse estabelecimento, tal como fez com as janelas abertas, no seu livro anterior.

A disposição física do hotel é também representada com a maioria de seus espaços voltados para o leitor, que observa, junto ao protagonista, as ações dos personagens. Nota-se o uso de onomatopeias que reforçam os sons e os movimentos desse lugar e das coisas contidas nele, para registrar os barulhos da escada que cai do sapo que pula, do menino que toca tambor, da janela que abre, de uma corneta tocando, da máquina de datilografia em funcionamento e de tantos roncos quando as pessoas estão dormindo.

[47] "Wally é um rosto perdido na multidão, e a tarefa do leitor é encontrá-lo em todos os lugares que ele visita. O simpático e desajeitado Wally vai perdendo suas coisas pelo caminho; óculos, mochila, xícara, bengala. Wally pode ser encontrado na praia, no museu, entre os astecas, entre os vikings, em Hollywood." Fonte: http://books.google.com.br/books/about/ONDE_ESTA_WALLY.html?id=6odqzgAACAAJ&redir_esc= (acesso em 21/07/2013).

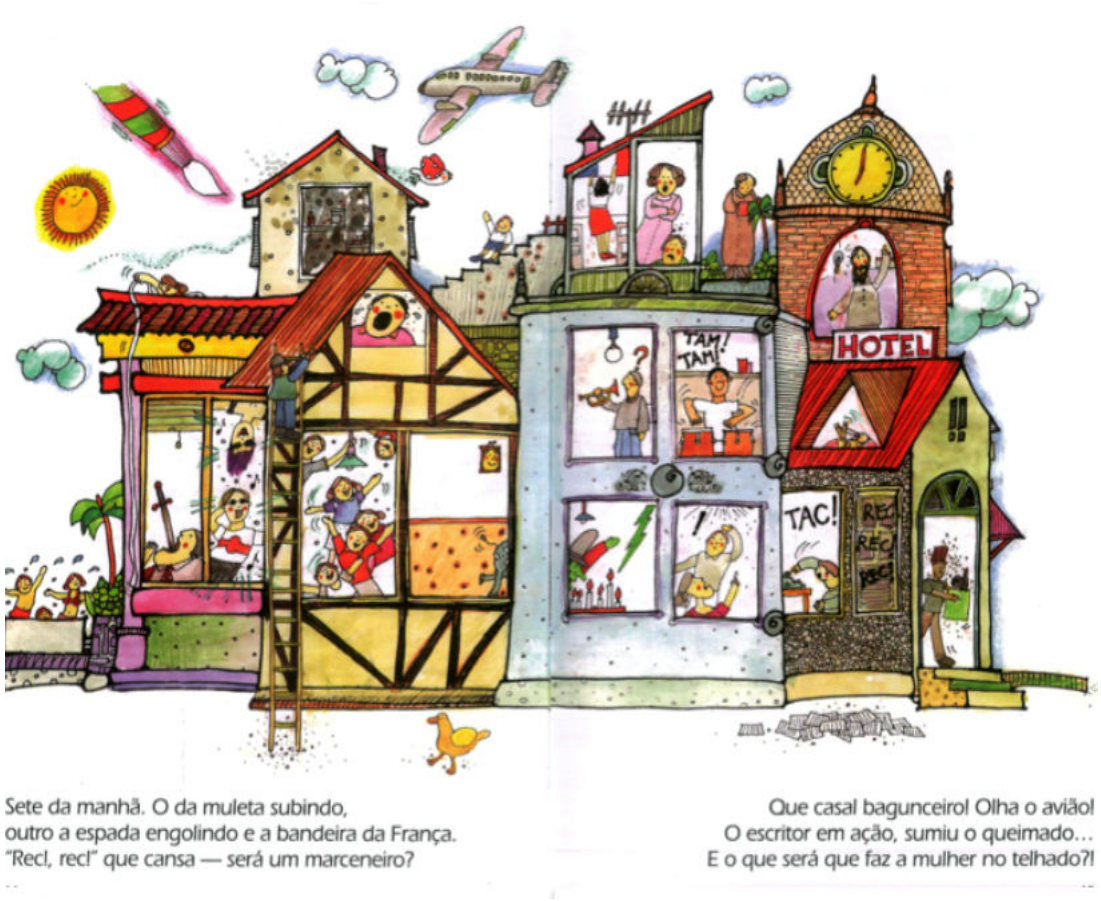


Figura 138 - Página dupla de *Quando explodem as estrelas*.

Também esse cenário é envolto por elementos visuais que determinam a condição de dia ou noite. Essas representações incluem, como no livro *Eu e minha luneta*, também o sol, a lua e algum colorido mais iluminado ou mais escuro, reforçando os períodos mais claros (dia) ou mais escuros (noite). Para confirmar isso, o autor mantém também um relógio bem frontal, disposto numa torre em forma de cúpula, que reforça o desenrolar das horas.

Depois de tantos movimentos registrados verbal e visualmente nesse hotel, ocorre um fato inusitado: Um "CRAC" bem evidente que ocupa a parte central do livro aberto. Dessa onomatopeia irradiam elementos gráficos, linhas que se expandem do centro para as bordas das páginas, dividindo o hotel em várias partes, em muitos cacos, acontecimento que, na verdade, é desvendado na página seguinte: Um menino com um atiradeira lança uma pedra certeira que faz quebrar a lente da luneta. É o único momento, nos dois livros, em que aparece o menino protagonista observador e de onde ele

observava tudo: da janela do seu quarto, pois alguns elementos ali representados dão indícios disso: a presença de um pequeno armário, quadros na parede, um relógio e tênis no chão e um cachorro, provavelmente, seu animal de estimação. Interessante notar que esse menino não apresenta nenhuma reação negativa pelo ocorrido fato: afinal, sua luneta está quebrada. Ele só diz: "Menino danado, o da atiradeira: com pedra certeira fez a luneta quebrar. Mas as estrelas continuam, todas no lugar". Ele até se mostra risonho. Daí, o título *Quando explodem as estrelas*.



Figura 139 - Página dupla de *Quando explodem as estrelas*.



Figura 140 - Página dupla de *Quando explodem as estrelas*.

Nos livros *Eu e minha luneta* e *Quando explodem as estrelas*, o autor termina a narrativa com uma mesma pergunta que instiga o leitor a uma reflexão: "Olhe quantas histórias as janelas podem contar". Além disso, interessante notar que, na última página dos três livros dessa coleção, consta um desenho do autor, ocupando toda a página. Esses desenhos já são conhecidos no interior dos livros, pois são aqueles que predominam nas histórias, ou seja, o prédio em *Eu e minha luneta;* o hotel em *Quando explodem as estrelas*; e a escola vista de cima em *Um passeio pela escola***.** Os desenhos, porém, são representados só com linhas, sem cores, propositalmente, pois funcionam como um convite do autor para o leitor, que pode realizar alguma intervenção na obra, tanto com pequenos desenhos como também com cores. No prédio com as janelas, em *Eu e minha luneta*, por exemplo, o leitor tem a oportunidade de ocupá-las com seus próprios personagens, a convite, repito, do próprio autor, quando diz*: "Para desenhar este livro, usei como base a ilustração abaixo. Pegue papel e lápis e experimente fazer seus próprios desenhos. Quem sabe você não cria uma outra viagem?"* Esse pequeno texto aparece num balão característico de histórias em quadrinhos, e quem diz é o autor da história, que assina sua sugestão para o leitor. Pode-se afirmar que esse desenho é sua logomarca, presente na maioria de suas obras, uma caricatura que representa seu rosto com um lápis entrando e saindo de sua cabeça. Cláudio Martins

revela que, em uma circunstância de comercialização do seu livro em Portugal, a editora pediu que ele retirasse esse desenho, argumentando que essa representação não seria muito adequada para ser apresentada em um livro infantil.

O convite ao leitor para participação nas histórias dessas duas obras literárias é já mencionado na contracapa dos livros com o apelo: "O melhor de tudo? É que no final do livro, a gente pode começar tudo de novo, pulando de uma janela para outra, misturando pessoas, usando nossos próprios olhos-luneta para fazer outras histórias".

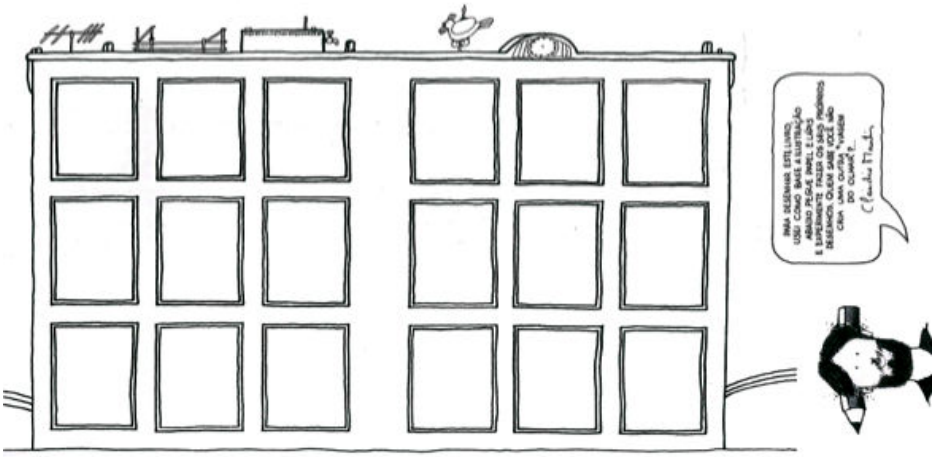


Figura 141 – Desenho disponibilizado pelo autor no livro *Eu e minha luneta,* para interferências do leitor.

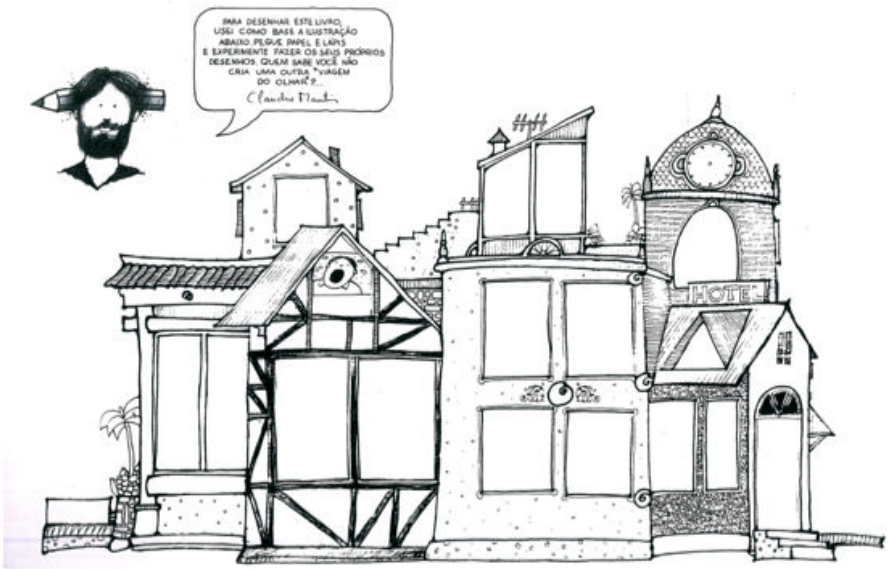


Figura 142 – Desenho disponibilizado pelo autor no livro *Quando explodem as estrelas*, para interferências do leitor.

O mesmo convite é feito no livro *Um passeio pela escola*, quando o autor se refere à página 07 do livro, como se pode ver na figura abaixo:



Figura 143 – Desenho disponibilizado pelo autor no livro *Um passeio pela escola*, para interferência do leitor

No livro *Um passeio pela escola***,** a representação do cenário difere um pouco dos dois livros analisados anteriormente. O menino continua a ser observador usando sua luneta, só que agora observa tudo numa visão de cima, exatamente de cima da caixa d'água da escola, que é relativamente alta. Há, portanto, uma mudança do ponto de vista. Segundo ele: "Cheguei na escola, mas não vim para estudar: estou aqui para olhar tudo do alto. Que sobressalto! A escola é linda!". A visão do alto surpreende até esse menino que já conhece os espaços da escola e as pessoas que lá transitam, trabalham ou estudam. O menino descreve bem esse espaço:

> Minha escola é muito grande, tem vários prédios, casas e árvores, muitos cursos onde estudam desde os mais pequenininhos, até os grandalhões, que implicam com os pequenininhos. (p. 5)

Ele tem a oportunidade de ver coisas jamais vistas, se estivesse "pisando no chão da escola".

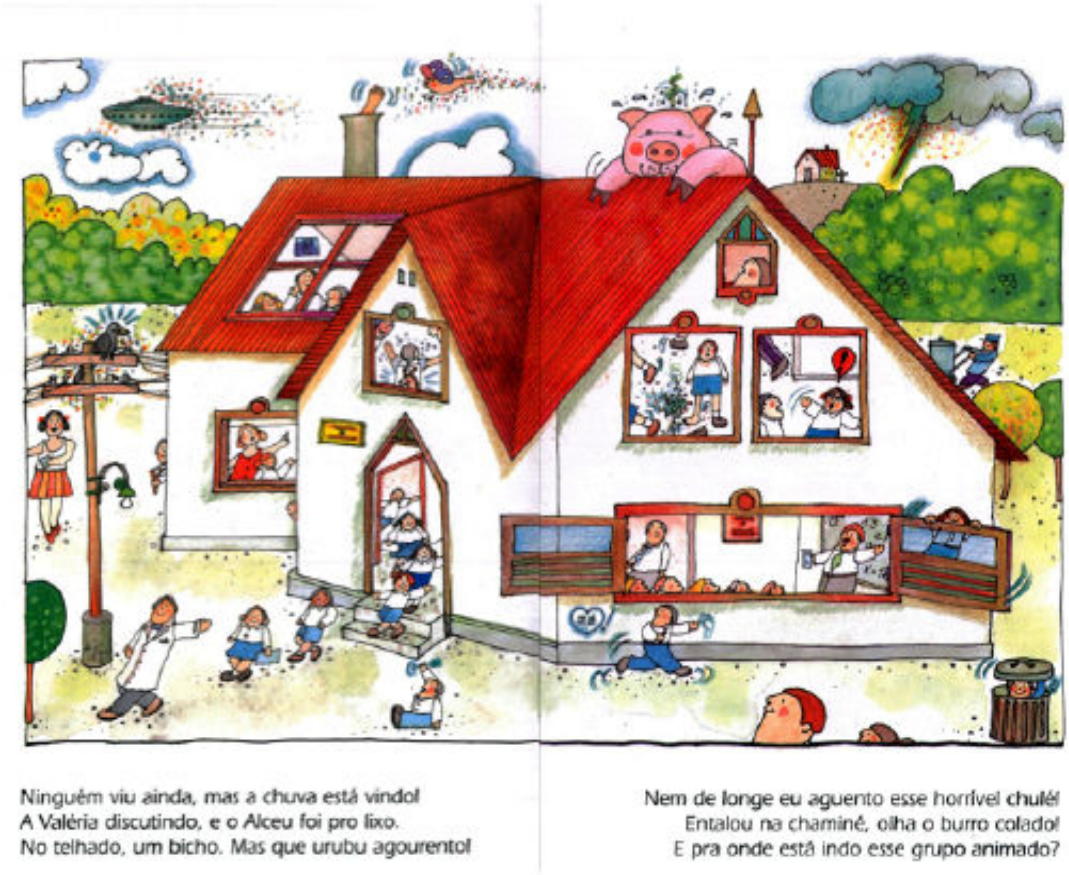


Figura 144 - Página dupla de *Um passeio pela escola*.

O cenário, nesse caso, é abrangente e amplo, retratando cenas tanto interiores quanto exteriores do espaço escolar. Há, assim, a representação do interior das salas de aulas, também a quadra esportiva e uma capela. Além disso, a vista desde o portão permite também o olhar para o espaço da cidade, que apresenta vários prédios e até um urubu voando, detalhes típicos das representações desse autor, e nesse caso, antecipando algum perigo prestes a acontecer.

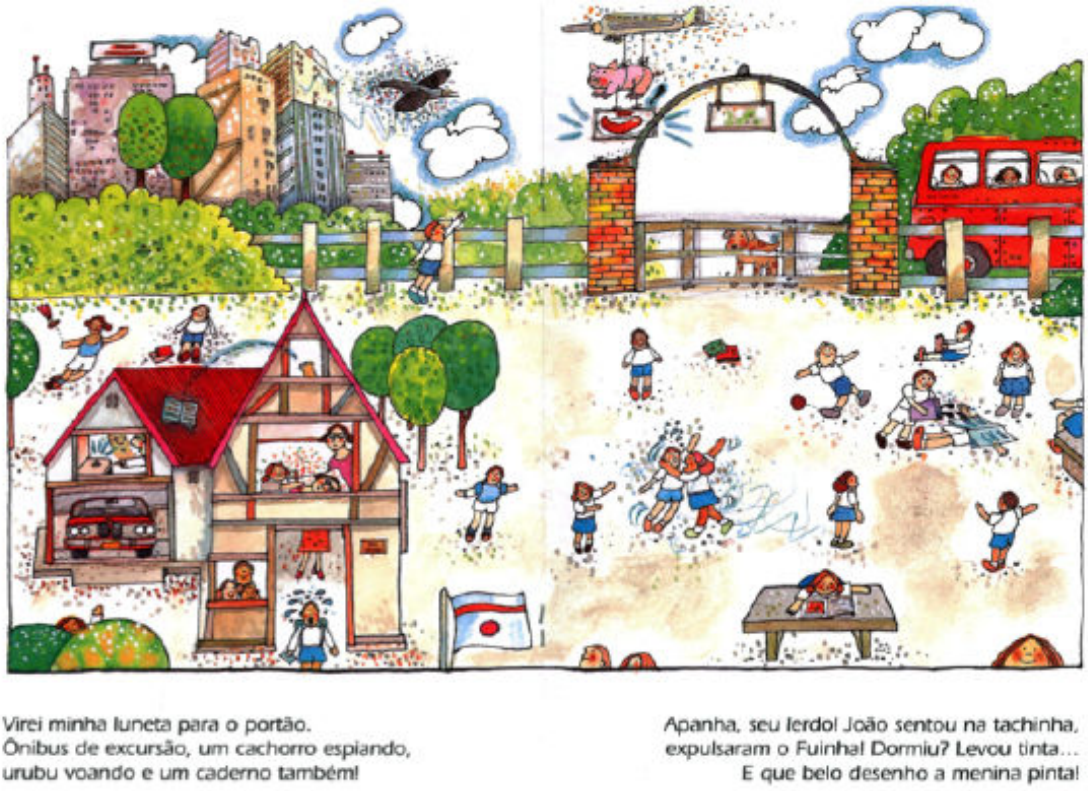


Figura 145 - Página dupla de *Um passeio pela escola.*

Depois de tanto observar tudo, o leitor se surpreende com a figura do protagonista e sua luneta, os dois ocupando praticamente toda a página aberta do livro, sobre um fundo de cor negra e a expressão de horror dizendo*:* "AAI"... Maldito urubu! Ai minha orelha! Vejo até centelhas! Um raio me partiu? O mundo caiu, nunca mais vou enxergar. Está tudo preto e eu vou desmaiar"!

Quem iria imaginar que esse alvoroço todo é porque a diretora o descobriu naquele lugar e estava puxando a sua orelha, retratando uma época em que castigos físicos nas escolas era permitido. Nota-se que a figura dessa diretora é descrita visualmente como um olhar sinistro que substitui palavras. O menino é pego diante dos olhos de colegas de escola, mas ele não se deixa abater com isso e promete ". [...] assistir as aulas e olhar tudo de perto" e reconhece "quantas coisas legais aqui se pode aprender" (p. 23)



Figura 146 - Página dupla de *Um passeio pela escola.*

A cena final mostra o personagem de frente para o leitor. Pego no ato de cabular aulas, ele fala diretamente ao leitor, com cumplicidade. Esse convite à participação, seja por meio de desenhos incompletos que permitam que a criança desenhe, seja pela fala dirigida ao leitor, é bem característico nas produções contemporâneas. O leitor criança é peça fundamental na cadeia de edição de livros infantis, já que ele, afinal, é também um consumidor e como tal, o mercado editorial necessita atraí-lo para a compra de livros que sejam interessantes e instigantes. Nos exemplos citados, é notável a preocupação do autor nesse quesito, uma vez que até sugere a criação pelas editoras de um "conselho editorial infantil", a fim de que sejam ouvidos em relação às suas preferências literárias.

3.9.2 - Marilda Castanha

A ilustradora e escritora Marilda Castanha possui um estilo artístico que a personaliza na representação das ilustrações e textos verbais em suas produções literárias. Em seus trabalhos iniciais de ilustração, nota-se basicamente o uso da técnica de desenho com pintura em aquarela, que se distingue de outras produções posteriores, que inclui a pintura com tinta acrílica, além de outras técnicas como colagem. Apesar da suavidade da aquarela preenchendo os traços dos seus desenhos e a utilização permanente de muitos grafismos e texturas, a autora utiliza cores que se mostram vibrantes, o que torna seus livros atraentes, principalmente para o leitor criança. Geralmente, as ilustrações ou ocupam todo o corpo da folha ou boa parte dela, dando também uma atenção especial para o projeto gráfico, a composição plástica e diagramação das páginas dos livros, o que qualifica positivamente suas produções literárias.

Seus desenhos poderiam ser descritos como figurativos, mas são prenhes de uma característica personalizada da artista: a de não representar, com precisão, a anatomia de algumas figuras como personagens, cenários e elementos da natureza. Essas variações propositais da representação de personagens ou outros elementos proporcionam à ilustradora/escritora a possibilidade de uma maior descontração e desenvoltura no seu desenho, o que faz de suas produções uma marca de estilo pessoal. Dessa forma, percebem-se movimentos e elasticidade nas formas e nos volumes, o que confere às suas figuras um toque de humor e leveza.

A utilização desse estilo tão particular mostra a cada página uma riqueza gráfica que, ora se mostra detalhista, como também, em certos momentos, oportuniza uma síntese nas formas que dispensam maiores detalhes, dada a sua riqueza composicional. Ela consegue atuar plasticamente numa condição harmônica e instigante, quando necessita ou não representar detalhes, seja no desenho, seja nos grafismos ou mesmo nas cores, não diminuindo, assim, a qualidade dispensada em suas produções. Esse intuito artístico que sabe "dosar", num trabalho minucioso de composição, cores, formas, linhas e volumes, deixa entrever um respeito ao leitor criança, principalmente na qualidade do conteúdo e

na sua apresentação artística. As produções literárias da artista Marilda Castanha vão ao encontro desse propósito com essa condição da existência e permanência do livro infantil, já que "o que se espera de um livro para crianças é que as imagens contenham arte, que tenham sido feitas por um grande artista" (OLIVEIRA, 2008, p. 40).

Essa autora também apresenta em suas produções literárias elementos artísticos que nos lembram os desenhos indígenas e a arte africana, com suas cores terrosas, texturas e grafismos, frutos de um trabalho de observação e pesquisa artística de possibilidades de técnicas e utilização de cores. Esse gosto à pesquisa imprime uma condição positiva à sua obra, que faz ressaltar a diversidade na representação de suas ilustrações. Consegue, dessa forma, explorar plasticamente climas de humor, descontração e ingenuidade, que se aproximam com delicadeza do universo infantil. Certamente, essa artista parece conhecer bem os anseios lúdicos das crianças, que, exigentes, se encantam com a simplicidade, mostrada de maneira interessada e inteligente. A autora, com seu senso de humor, utilizado tanto nas imagens quanto no uso de trocadilhos com as palavras, propõe um jogo bom de se jogar, de se apreciar, de se degustar. Esse hibridismo visual e textual induz a uma inevitável percepção sensorial para além da visual, simplesmente. Suas obras são janelas que se abrem para vários cenários, principalmente sensoriais, uma vez que suas cores e formas nos aproximam de cheiro de terra, nos embalam a imaginação junto com seus personagens por vezes delirantes, nos movimentam, produzindo encantamento, tal como reflete Rui de Oliveira (2008, p. 37) acerca da boa ilustração, ou melhor, da boa imagem:

> [...] o primeiro elo que desperta nosso olhar e transfere a ilustração para nossa memória é um sentimento vago, impreciso, que podemos chamar de encantamento, uma qualidade que tem a imagem de apaziguar, mesmo que nos inquiete.

Esse devaneio permite a permanência de certas imagens na memória, talvez não exatamente as que se encontram nas páginas dos livros, mas as que se registram na nossa escala imaginativa, sugerida como um dos desígnios da função de ilustrar, de acordo com esse mesmo autor:

> Na verdade, um dos objetivos básicos do ilustrador é tornar incomum o comum, transformar o real em fantástico, sugerir e representar o que o leitor supõe ver. O espaço imaginário entre o visto e não visto é a área preferencial de atuação do ilustrador ante a sua inexorável referência a um texto literário. (*id.*, 2008, p. 36-37)

3.9.2.2 - Sobre a obra literária – Mil e uma Estrelas

A obra selecionada desta autora para análise foi *Mil e uma estrelas* (2011). O livro tem o formato quadrado (25 cm x 25 cm), contando com 48 páginas. Esse título recebeu 1º lugar do prêmio Jabuti/2012 na categoria "Ilustração de livro infantil e juvenil". Foi também escolhido para fazer parte do acervo da Biblioteca Internacional da Juventude, com livros do mundo inteiro, indicados pelas seções de cada país do IBBY (International Board on Books for Young People). A seção brasileira do IBBY é a FNLIJ (Fundação Nacional do livro infantil e Juvenil). Os livros escolhidos passam a fazer parte do acervo dessa biblioteca [48].

Perguntado pela pesquisadora sobre a criação desse título, ela relata que foi um pedido da sua filha para que contasse uma história para ela, antes de dormir. No entanto, ela exigiu que não poderia ser uma história de livros, ela queria uma história inventada, ali naquela hora:

> *Comecei então a contar uma história de uma menininha que não conseguia dormir, porque não tinha estrelas no céu, e de um gigante que também não conseguia dormir porque tinha medo do escuro. Era uma história enorme, comprida que contei várias noites seguidas para ela. Ela adorava. Vi que ali tinha uma narrativa, e que eu precisava resumir algumas e juntar alguns elementos. Quando o livro ficou pronto e ela viu o tamanho da história, disse que não era a mesma que eu contava... Mas mesmo assim ela sempre olhou para*

[48] A Internationale Jugendbibliothek (IJB) é a maior biblioteca de literatura infantil e juvenil do mundo. Situada em Munique, Alemanha, ela foi criada por Jella Lepman, do International Board on Books for Young People (IBBY). Todos os anos, a IJB publica o catálogo White Ravens – uma seleção de livros da produção mundial de literatura infantil e juvenil – através da colaboração das seções nacionais do IBBY, representado no Brasil pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). Este catálogo serve de referência mundial na indicação das melhores obras publicadas anualmente. Em cada edição, apenas cinco livros brasileiros entram na lista. Fonte : editora.**cosacnaify**.com.br/**blog**/ (acesso em 22/04/2014).

> *a menininha, personagem do livro e dizia que era ela...* (Trecho de entrevista em 09-06-2013)

Na verdade, a autora conta que esta história teve ainda outro percurso, até a concretização do livro:

> *Eu tinha esta história somente na cabeça, e queria participar de um concurso de álbum ilustrado que é promovido pela editora Kalandraka, na Espanha. Eu precisava, em um mês, criar uma história e três artes para mandar para o concurso. Foi então que tive a ideia de encurtar a história que contava para a minha filha, transformá-la em álbum ilustrado. Enviei este material e, apesar disso, não fui selecionada, porém, antes de enviar fotografei todas as artes. Depois do resultado do concurso, eu mostrei este material para a editora SM que topou fazer o livro, de cara. Enfim, resumindo, é uma história que tem história desde o início...* (Trecho de entrevista em 09-06-2013)

Esse livro é apresentado em formato quadrado, com dimensões 25 cm x 25 cm, editado pela editora Comboio de Corda, um selo da editora SM. Na contracapa, um pequeno texto traz algumas informações sobre sua temática:

> Um livro sobre medo e coragem, realidade e fábula, escureza e claridão. Nele se contam estrelas ou histórias: no firmamento, no céu da boca. A sorte é haver uma menina, pequena xerazade, capaz de iluminar os sonhos de um ogro medroso, apesar de gigante.

O livro conta a história de um Ogro que tinha medo do escuro e, por isso, escondeu as estrelas do céu em sua gruta, para iluminá-la. Quem descobriu isso foi uma menina que adorava contar as estrelas antes de dormir para que, depois, pudesse sonhar com histórias. Como não encontrou nenhuma delas, certa noite, foi até à gruta do Ogro, viu que ele escondeu lá as estrelas do céu e logo pediu que as devolvesse. O Ogro confessou que havia feito isso porque tinha muito medo do escuro. Para resolver tal conflito, a menina, com pena do Ogro, teve *"uma ideia luminosa*" (p 29), para ajudá-lo: foi à noite em sua gruta contar histórias para ele. O Ogro então adormeceu e sonhou com "mil e uma estrelas".

O livro é dedicado para seus dois filhos, *"para Cecília, que certa noite me pediu uma história.E para Nino, que adora estrelas."* É comum ocorrer, de acordo com a autora, empregar alguma situação cotidiana vivida com as crianças na criação de um livro literário, o que aconteceu com esse livro.

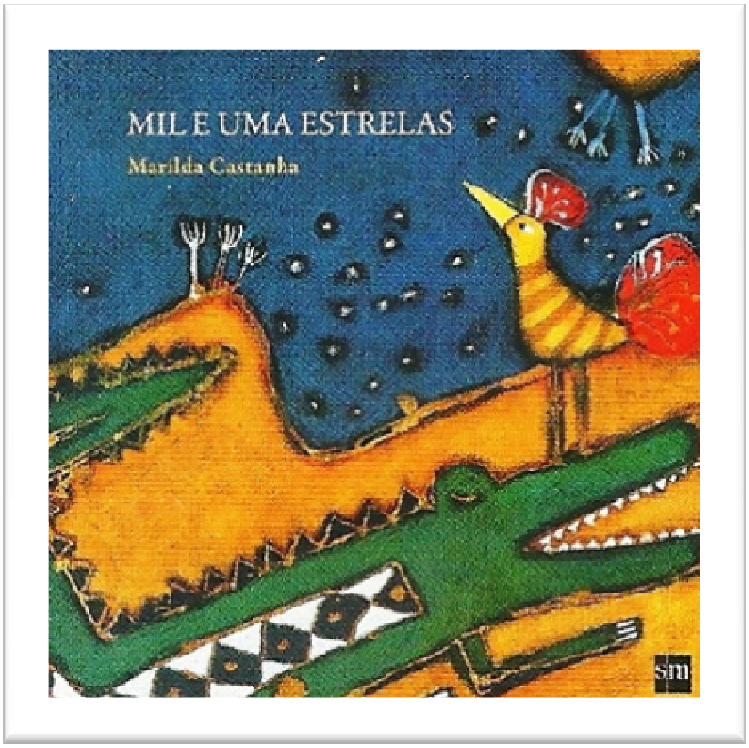


Figura 147 - Capa de *Mil e uma estrelas*.

Essa capa é totalmente preenchida com uma ilustração que ganha continuidade na contracapa, compondo, quando se abrem as capas, uma unidade. As imagens retratadas nela remetem a algumas imagens no interior do livro, tanto na forma, quanto nas cores, como um pássaro com penachos vermelhos, que se coloca como um observador cativo, e que, nessa sua função, parece dirigir o olhar para o título, posto em meio a um céu estrelado. Em contraste com o azul de fundo, o tamanho da fonte do título favorece uma fácil leitura e, por ser da cor branca, se sobressai entre as cores mais saturadas do resto da composição plástica. Predominam, na composição da capa, formas e grafismos na direção em diagonal, onde a figura de um jacaré na cor verde, envolto com cor laranja, cria um outro elemento figurativo.

As folhas de guarda e de rosto são ilustradas com elementos que referem-se a eventos do livro, destacando-se a personagem, uma menina que brinca no espaço, presente nas duas folhas.

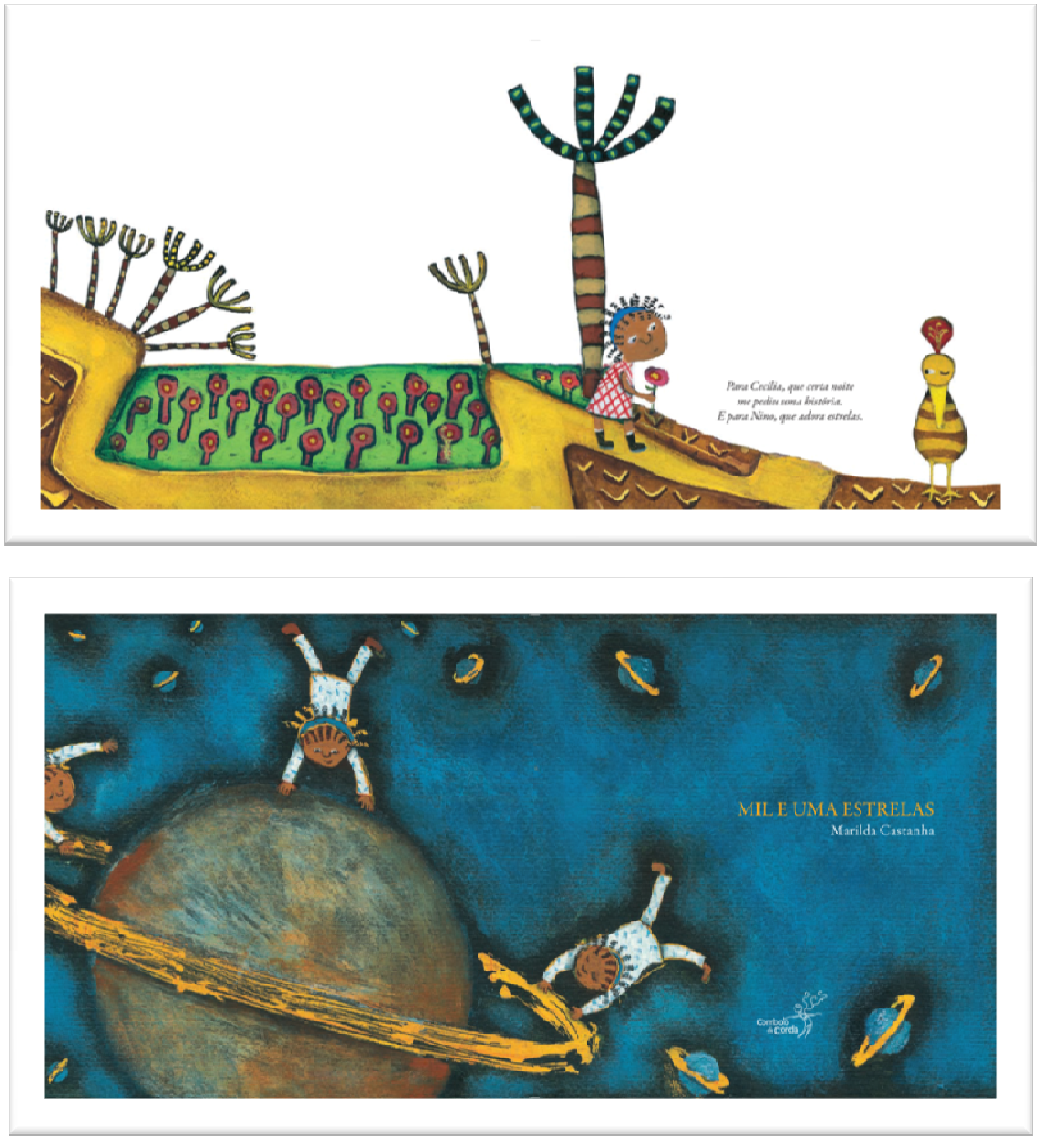


Figura 147 - Folha de guarda e folhas de rosto de *Mil e uma estrelas*^.

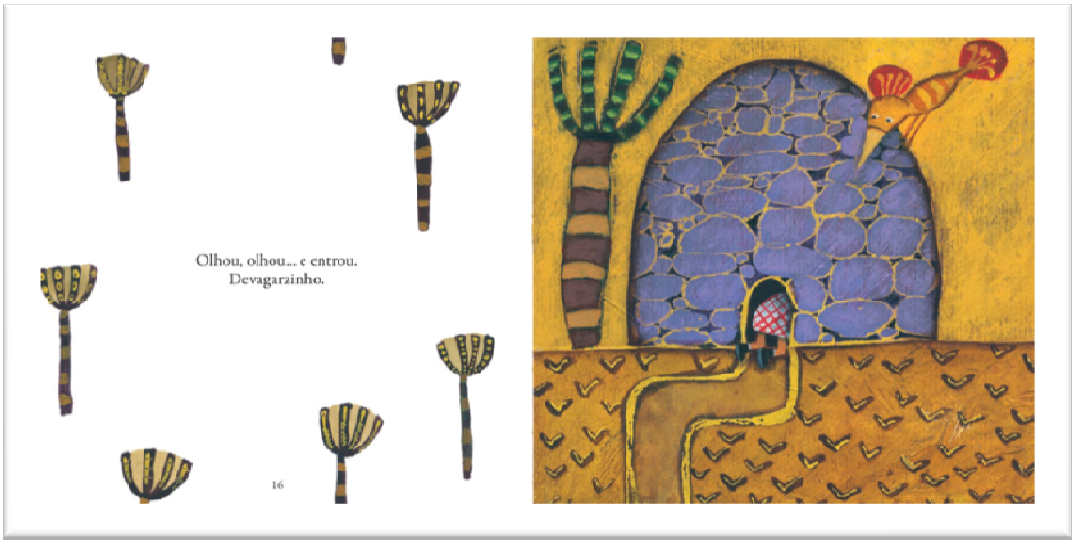
Esse livro possui muitas ilustrações e constata-se que as ilustrações superam o texto verbal em termos de ocupação da página, algo, de certa forma, já esperado para um livro literário infantil. O texto verbal, em algumas páginas, limita-se a uma única frase, não significando com isso menor valor ou potencial imaginário quando comparado às ilustrações. Não há uma padronização rígida, totalmente simétrica, na colocação do texto na página. Sua disposição no livro varia entre as páginas da esquerda e da direita, há texto na parte superior e inferior, também centralizado na página, mas, em geral, é posto em

equilíbrio com outros textos e também com as ilustrações, mesmo quando sobreposto a elas. Quando se coloca na parte central, está em meio à página branca, o que proporciona um respiro, talvez necessário, na leitura do livro, já que o volume de ilustrações é bem grande, como mencionado. Essa estratégia proporciona um equilíbrio entre uma página totalmente ocupada por uma ilustração e outra, ao lado, na página aberta, totalmente em branco, ocupada apenas com um pequeno texto na página. Verifica-se, ainda, que algumas páginas duplas, abertas, são tomadas inteiramente por uma ilustração, numa explosão de cores que cativa o olhar do leitor. É importante citar que são 50 cm x 25cm de formas e cores, que requerem um tempo para a apreciação. Daí a importância do projeto gráfico, na atenção a esse equilíbrio, como pontua Ciça Fittipaldi (2008):

> A proposta gráfica de paginação e diagramação cria, assim, para um conjunto de imagens narrativas, disposições de certas maneiras ao longo do livro e ao longo do texto impresso, estabelecendo formas de relacionamento das imagens entre si e de cada uma delas com o texto, exprimindo continuidades e descontinuidades, problematizando o texto, imprimindo ritmo e movimento, que são também, constituídos das narrativas em processo (FITTIPALDI, *in*: Oliveira, 2008, p. 99)

As páginas a seguir do livro *Mil e uma estrelas* demonstram a preocupação da autora na composição verbal e visual da obra, apesar de ser evidente uma maior concentração de ilustrações na maioria das páginas. Conforme apontado, a proposta de deixar uma única página para um texto de duas frases revela a importância dada também para o texto verbal, na narrativa da história. Esse texto, mesmo não sendo extenso, não está submetido às ilustrações, a autora consegue grande harmonia das duas linguagens, já que em algumas páginas há somente uma frase, numa página em branco, que dirige o olhar específico para essa imagem, quase dizendo: "− Este espaço agora é meu". Não se mostra, assim, uma disputa, mesmo sendo o livro tomado de imagens e cores. É necessário pensar que:

> Sendo o poder das imagens especialmente forte, é preciso também que o texto sobreviva às imagens que agora estão aí, e nas quais, por uma espécie de ironia, ele aparentemente irá se apoiar. Que ele se mantenha inesgotado. Que contenha outras possibilidades, outras imagens mais diretamente literárias, afetivas ou culturais. (MEUNIER, *apud* Linden, 2011. p. 50)



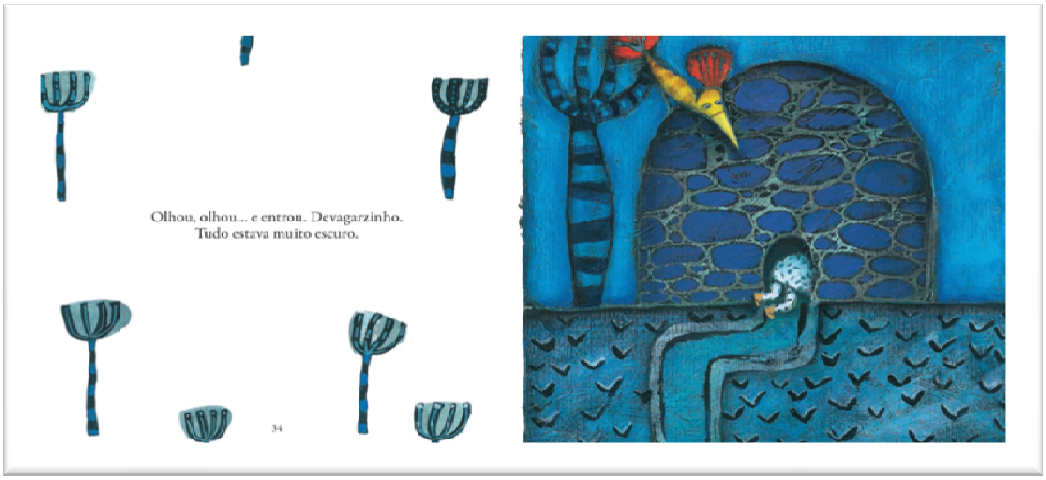


Figura 148 - Representações visuais dia e noite na gruta do Ogro.

Nesta página, por exemplo, à esquerda, um texto curto é disposto no centro da página e os elementos visuais que o emolduram complementam a composição da página, resultando numa unidade interessante, com algumas representações de árvores bem sintéticas, presentes com formas quase totalmente gráficas. O texto sintetiza em poucas palavras o que acontece na cena, gerando um clima de curiosidade e suspense: "Olhou, olhou... e entrou. Devagarzinho." Tais elementos demonstram, conjuntamente com o texto verbal uma situação temporal de dia, constatada pela coloração das árvores, que apresenta uma monocromia que abrange amarelos, ocres e marrons. Essa mesma situação é repetida em outra página, em que as circunstâncias numa atmosfera noturna, na qual se mantêm os mesmos elementos visuais, árvores, com o mesmo formato, porém agora dispostos com uma coloração monocromática de azuis mais escuros, incluindo até o

preto. O texto verbal repete-se com um acréscimo que reforça a escuridão e, consequentemente, a tensão quanto àquilo que a menina irá encontrar: "Olhou, olhou... e entrou. Devagarzinho. Tudo estava muito escuro."

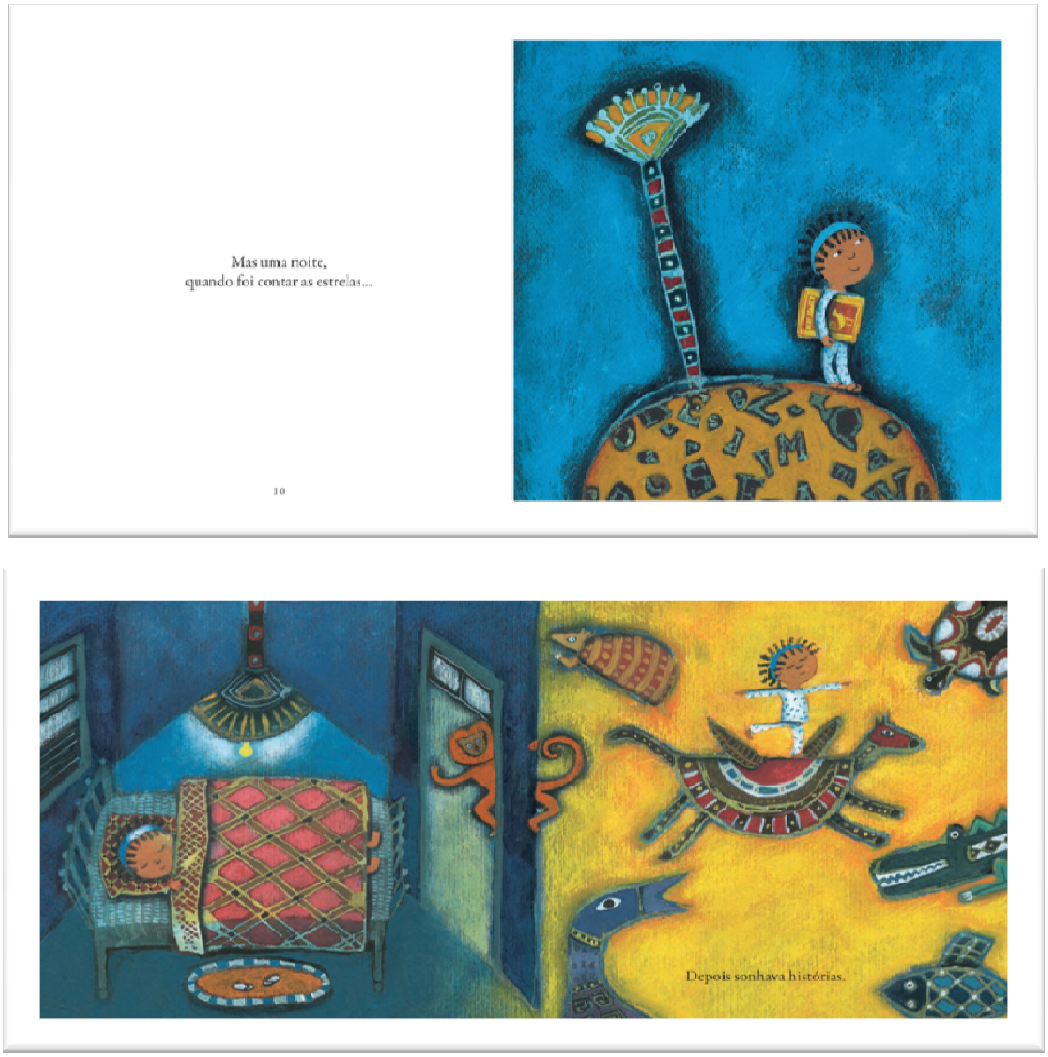
Apesar de perceber certa liberdade na disposição dos textos verbais nas páginas, ora na parte superior, ora na parte inferior, centralizado, único na página, isso não se dá aleatoriamente, pois é notável o equilíbrio dessa disposição junto às ilustrações. Quando único na página, é mantido um ritmo que se faz necessário na leitura. Na página dupla, aberta no livro, isso proporciona uma sintonia tanto visual, quanto verbal, que constitui a imagem de seu conjunto. Dessa forma, a escritora e ilustradora parece não privilegiar uma ou outra linguagem nessa proposta literária.

É importante também ressaltar, quando se comparam as duas esferas, que a "imagem-literária se autojustifica" e é tênue a demarcação das funções dos textos verbais no livro literário, que, de acordo com Rui de Oliveira (2008, p.118), não precisa necessariamente de qualquer recurso *plástico* além do seu silêncio. Em muitos momentos do texto, a palavra possui um universo abstrato que deve ser preservado. Nem tudo pertence ao universo da ilustração.

Essa disposição de texto e ilustrações na página demonstra o quanto um e outro pode ser conjugado com o intuito de constituírem uma única narrativa, respeitadas suas especificidades. É uma concordância de atuações mútuas, mas também peculiares.

Esse desfrute das linguagens que se apresentam no livro infantil para o leitor faz parte do próprio encanto do autor artista que, comumente, investe no lúdico em suas produções, criando suas próprias regras, como realça SALLES (2004, p 85):

> A criação pertence ao mundo do prazer e ao *universo lúdico*: um mundo que se mostra um jogo sem regras. Se estas existem, são estipuladas pelo artista, o leitor não as conhece. Jogar é sempre estar na aventura com palavras, formas, cores, movimentos. O artista vê-se diante das possibilidades lúdicas de sua matéria.



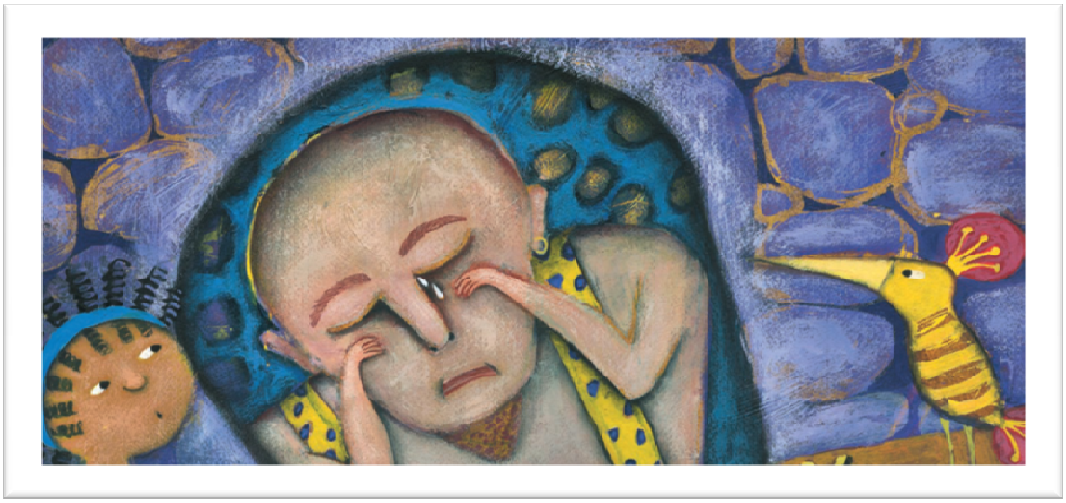
Figuras 149 - Páginas de *Mil e uma estrelas*.

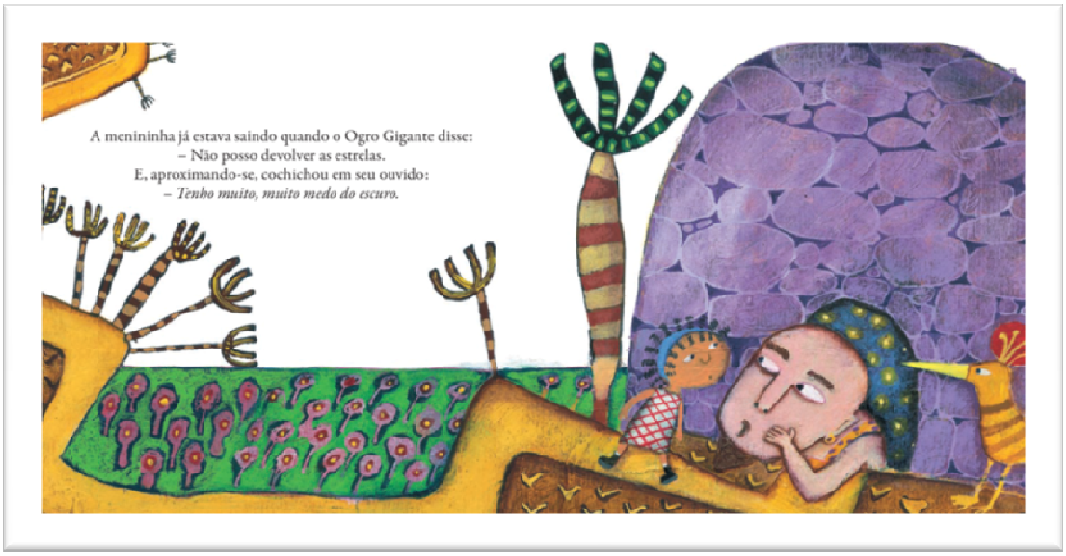
Neste trabalho, a autora utiliza nas ilustrações a técnica de pintura com tinta acrílica, escolhida por ela há algum tempo, com a justificativa de que a impressão fica mais fidedigna, quando comparada à aquarela, muito utilizada por ela no início de sua carreira. Tais escolhas têm íntima relação com o que se propõe o artista, no "fazer artístico", em sua criação:

> Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo. (*id.*: 2004, p.67)

A escolha dessa técnica pela autora foi resultado de um processo de pesquisa e busca de aprimoramento, guiada pelo objetivo de obter uma representação visual que pudesse evidenciar melhor as cores, numa projeção de que essa produção artística será impressa. Pode-se constatar que a escolha da pintura acrílica para as ilustrações dos livros foi positiva, pois Marilda Castanha consegue um resultado de cores mais vibrantes, mesmo quando utilizando uma monocromia. No caso do livro em questão, percebe-se que as cores são dispostas em camadas superpostas, onde a própria artista declarou para a pesquisadora que "*vai limpando*", com a intenção de mostrar de nuances de cores sobrepostas, até conseguir um efeito desejado, porque aquilo muito "*arrumadinho*" para ela não serve. (Fragmentos de relato da autora)

A narrativa de *Mil e uma estrelas*, em terceira pessoa descreve os eventos por que passam os personagens, mas ocorrem também pequenas interlocuções entre a menina e o Ogro, em discurso direto. Interessante como a autora consegue imprimir uma aura poética ao personagem Ogro, mais comumente abominado pelas crianças porque são assustadores, enormes, quase gigantes, uma figura que lhes mete medo. Eles são descritos fisicamente meio disformes, desajeitados, corcundas. A autora, porém, subverte essa ordem, instaurando uma nova relação entre uma criança e um ogro, numa inversão de papéis em que quem se apresenta como medroso é o gigante, que se mostra fragilizado e, de certa forma, impotente diante do seu medo do escuro. Nota-se, também, que a caracterização desse ogro não é tão medonha como se pode ver nas figuras a seguir. Cumpre ressaltar, porém, que essa inversão bastante frequente na literatura produzida para crianças na atualidade pode ser vista em obras de importantes ilustradores/escritores como Maurice Sendak no seu *Onde vivem os monstros*, que abriram caminhos para romper o que poderia ser mais esperado acontecer a uma criança numa história com monstros terríveis. As lágrimas do ogro, cuja imagem se aproxima da de homens comuns, diante da criança sensibilizam-na de tal forma, que prontamente se dispõe a ajudá-lo, chegando mesmo a ter pena dele.





Figuras 150 e 151 - Página dupla *de Mil e uma estrelas*. O ogro confessa: "– Tenho muito, muito medo do escuro."

Uma característica dessa autora, que representa alguns de seus personagens de forma bem despojada, apresenta as personagens menina e ogro também assim, traduzindo uma liberdade de expressão visual.

Na caracterização dos personagens numa obra literária, embora muitas vezes classificados como visuais e emocionais ou psicológicas, segundo uma ideia de que o texto visual se encarregaria das características externas, literalmente visuais; enquanto o texto verbal seria responsável pela descrição das características internas, de ordem emocional (NIKOLAJEVA & SCOTT: 2011), é preciso perceber que isso não se dá separadamente. Nikolajeva & Scott ponderam que, apesar dessa distinção, é possível que mesmo o texto

visual, não podendo expressar diretamente pensamentos e sentimentos, "pode elaborar imagens e símbolos para transmitir o mundo interno do personagem" (*id.*, p. 166). Exemplo disso temos na representação da expressão de tristeza do ogro, reforçada pelas lágrimas (figura 150, intensificando sua fisionomia de fragilidade e medo.

Alguns elementos assemelham-se aos desenhos característicos de crianças, percebido nas flores e na vegetação em torno da gruta do ogro, que são representadas de forma mais sintética, o que não significa não elaborado. Todas as formas são bem cuidadas, elaboradas, é possível perceber, nitidamente, atenção a pequenos detalhes. Além disso, a autora como ilustradora explora bastante as texturas e grafismos, o que enriquece os desenhos de suas composições plásticas. O leitor deve estar atento ao estampado do pijama e da roupa da menina, além do seu cabelo anelado ser composto por pequenas traços que projetam uma certa suavidade porque não estão soltos, mas emoldurados no alto da cabeça por uma tiara azul. Ainda há riqueza nos detalhes da roupa de suspensório do Ogro, das pedras lilases da sua morada, nos pequenos traços que diferenciam a vegetação rasteira do caminho ou do campo de flores. As árvores, por sua vez, estilizadas, apresentam listras, pontos, nuances variadas das cores amarelo, verde e marrom, conforme a atmosfera que se quis dar à cena. Cores e formas são chamadas a comporem uma narrativa com inúmeras possibilidades de leitura, como um convite á apreciação.

Há, curiosamente, presente em muitas das cenas, um pássaro que se porta como espectador, mostrado em algumas situações realçado ou mesmo parcialmente, que participa acompanhando o dilema do Ogro e da menina que tenta ajudá-lo. A representação desse pássaro, de cor amarela com penachos vermelhos colabora para evidenciar o contraste, por exemplo, com o azul e sua cor complementar, violeta, realçando a riqueza visual das cores empregadas na composição plástica. A autora explora constantemente o uso de cores complementares[49], causando um contraste harmonioso: o verde e o vermelho das flores, o violeta e amarelo, presentes na gruta do Ogro, contracenando com a sua roupa e pássaro observador, ainda há o laranja e o azul,

[49] Cores complementares: são aquelas que mais oferecem contraste em si na proximidade de uma cor primária com uma secundária. Ex: roxo e amarelo, azul e laranja, verde e vermelho.

presentes na figura do macaco (laranja), quando atravessa o ambiente bem azulado. (figura 152)

A ilustração que mostra a criança de pijama com o livro debaixo do braço, quando aprecia as estrelas, é também de uma sutileza ímpar no trato com as cores e formas. O fundo todo azulado do céu ocupa um espaço considerável das páginas, mas uma das páginas é reservada exclusivamente para as estrelas no céu, que são retratadas com pontos brancos envoltos de preto, agrupados em alguns momentos para compor animais e outras formas. Ao mesmo tempo em que o preenchimento das formas e animais em preto sugerem um céu de noite escura, os pontos em branco reluzem em meio a um azul mais claro, contrapondo ao ar sombrio da noite. O céu estrelado se mostra, assim, inusitado, exótico, inovador. É perfeitamente visível a expressão de contentamento da menina que observa as estrelas desse céu.



Figuras 152 - Página dupla de *Mil e uma estrelas.*

Também a representação da noite na página seguinte, quando volta à casa do Ogro surpreende em relação à variedade de tonalidades de azuis. Essa ilustração representa um cenário que inclui o caminho da casa da menina até a gruta do Ogro, e, nesse percurso, há vários elementos que enriquecem a cena. Os azuis estão no caminho, nos animais, na vegetação, no pijama e na casa da menina, na gruta do ogro, etc., tratados com várias

texturas e grafismos. Apenas o livro amarelo e laranja que ela carrega debaixo do braço ilumina a noite, mas, ainda assim, nada é ofuscado nesse trajeto da casa da menina até a gruta do Ogro. O uso dessa cor complementar contrasta com os azuis, causando um efeito diferente e realce na composição plástica, apesar de ser um elemento bem pequeno, situado na parte inferior e direita da página dupla, aberta. Na ilustração, a autora dispõe no cenário uma mistura de vários pontos de vista, alternado perspectivas vistas de cima, como, por exemplo, o caminho traçado de forma a causar visibilidade total do percurso, também bem próximo à representação do desenho de crianças, tratado de forma linear e plana. Encontram-se presentes nesse conjunto vários animais da fauna brasileira (da terra, água e ar), que parecem participar do evento, como jacaré, capivara, macaco, tatu, tucano, peixe e o pássaro cativo, que sempre acompanha os acontecimentos nessa história, como um personagem silencioso e atento a tudo que se passa na história.



Figura 153 – Página dupla de *Mil e uma estrelas* - O caminho da casa da menina até a gruta do ogro.

Esse exemplo de produção literária da escritora e ilustradora Marilda Castanha define bem o seu estilo peculiar de escrever e ilustrar. Ela embute a poesia, o lúdico, e organiza suas ilustrações de tal forma, que o conjunto de palavras e imagens se harmonizam numa unidade plástica, agradável de ver, agradável de ler. As cores deslizam nas marcas de

pinceladas e ou numa massa de cor que nunca é a mesma quando ocupa o espaço. Sua intenção de uso de superposições para uma posterior limpeza, a fim de evidenciar a cor colocada por baixo traduz nuances diversas, enriquece o movimento plástico das ilustrações. Missão importante como ilustradora tem essa autora, sem desmerecer o valor de suas palavras, sobre a condição de essas aventuras verbais e visuais permanecerem ma memória do pequeno leitor, como sugere Rui de Oliveira (2008, p. 45)

> A imagem de um livro no psiquismo de uma criança podem se estender por toda a vida adulta. Um indispensável vestígio em nossa memória. A imagem é muito mais pregnante do que qualquer palavra. Portanto, diante desse quadro, os ilustradores e os projetistas gráficos têm uma grande responsabilidade: criar não apenas a memória e o passado visual de seus leitores, mas acima de tudo formar e educar o olhar.

3.9.3 - Marcelo Xavier

Marcelo Xavier, ilustrador e escritor de produções literárias infantis, traz um diferencial na sua proposta de ilustração, pelo uso da tridimensionalidade, criando cenários e cenas nos seus livros com massa de modelar, que são posteriormente fotografados, para serem finalmente impressos. A escolha desse material, considerado talvez mais "escolar" do que "artístico", é justificada, por ele, quando admite suas pesquisas sobre possibilidades de materiais não convencionais poderem se adequar em alguma proposta artística, antes mesmo da ilustração:

> *Outra característica muito particular minha é que eu gostava de dar atenção maior para os materiais menos nobres, materiais marginalizados. Daí eu foquei em papel, latas, isopor, plástico. Tudo que fosse rejeitado, diríamos assim, pelo "metiêr" artístico. Eu trazia para o ateliê, questionava e procurava até vencer preconceitos pessoais, porque esses materiais sofrem muito preconceito. E a massinha entrou nesse conjunto, como um material que também não pertencia ao universo de criação artística.* [Trecho de entrevista.em 06-06-2013]

Sobre essa relação de possibilidades ou impossibilidades (pois também de afinidades) na escolha de matérias e materiais, ressalta Ostrower (1987, p.32)

> Cada materialidade abrange, de início, certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-lo em direções novas.

Dessa forma, esse artista questiona sobre as possibilidades de uso de materiais tidos a princípio com preconceito, talvez por uma visão precoce e errônea de impossibilidade artística no seu uso. Marcelo Xavier prosseguiu com seu propósito de não descartar nada, inclusive a massinha, sua descoberta posterior como material viável para o seu trabalho de ilustração.

Com riqueza de detalhes na caracterização dos personagens e em outros elementos das cenas, suas composições apresentam ao leitor um contexto de um realismo cotidiano, corriqueiro, vivido. Algo importante de ser explorado quando se compõe com formas tridimensionais é o uso de luz e sombra, no propósito de evidenciar o volume de formas ou outros elementos. Nesse caso, na produção de um livro literário, a montagem das cenas inclui esses artifícios, dando forma à intenção de mostrar veracidade palpável ao que se pretende representar. Nota-se tal preocupação no trabalho de Marcelo Xavier, quando são analisadas algumas de suas ilustrações com cenários sob efeitos de iluminação (natural ou artificial), nos quais se revelam contrapontos de claros/escuros. Por outro lado, em alguns de seus livros, como, por exemplo, *Mundo de coisas* (2002), há uma síntese de cenários na representação de algumas cenas e, em algumas ilustrações, eles inexistem, trazendo poucos elementos com algum personagem, sem a determinação de planos de fundo ou outros, garantindo-se, desse modo, a percepção de alguma perspectiva. Ocorre, nesse caso, que apenas uma simples sombra presente na base dos personagens já garante uma informação importante sobre o efeito de luz e sombra, criando o clima que se quer literariamente produzir.

É também esse efeito que proporciona as variedades de nuances de cores, já que esse autor trabalha com as cores puras em suas construções tridimensionais, embora seja

possível fazer mistura de cores com a massinha de modelar. O contraste de luz e sombra nas formas com volumes evidencia a cor, em algumas áreas, tornando-as ora mais claras, ora mais escuras.

Além disso, nota-se que Marcelo Xavier explora outros tantos elementos plásticos para compor suas cenas, desde os convencionais (papéis, tintas) ou não convencionais (madeira, objetos, etc), além de utilizar outros recursos fotográficos, certamente pela influência na sua experiência com confecção de cenários para o teatro e roteiros para vídeo e animação.

3.9.3.2 - Sobre a obra literária: Três formigas amigas

Desse autor, a obra selecionada para análise foi *Três formigas amigas* (2004), livro com formato vertical (21cm x 28 cm), que conta com 32 páginas. Conta a história de três formigas amigas que, cansadas da vida monótona e rotineira do formigueiro em que moravam, resolveram fugir dele para "conhecer novos lugares, insetos diferentes, [...] arriscar outros caminhos...Vencer o medo do tamanduá..." (p. 9). Assim fizeram, viajaram numa folha barco pelo mar, que revolto, as jogou numa "praia doce", onde a areia era puro açúcar. Ao se instalarem nesse paraíso, chamaram a atenção de várias outras formigas, que chegavam de todos os lugares, até que se formou uma cidade. Mas "o que era doce acabou-se" [...] A deliciosa areia cristalina desapareceu, devorada pelo apetite descontrolado das invasoras. Não ficou um grão sequer para contar história." (p 27) Depois de vivenciarem isso tudo, uma delas ordenou: "−Vamos viajar! Pegaremos o louva-deus das seis... e quando a cidade acordar...já estaremos no céu! As três formigas amigas pularam e gritaram de alegria." (p.29).

Marcelo Xavier dispõe, na folha de guarda desse livro, apenas um elemento, uma pequena folha verde, que é repetida inúmeras vezes, formando uma composição com ordem ritmada, quase simétrica, sobre um fundo neutro, texturizado. Essa disposição bem homogênea, de acordo com as disposições das folhas, lembra um papel de parede. A

composição proporciona uma unidade que traduz suavidade, leveza, pela uniformidade nesta área. Como folhas têm relação direta com o inseto formiga, anunciadas na folha de guarda, elas cumprem o papel de anunciar o que está por vir naquela narrativa. Concordamos, assim, com a afirmação de Linden (2008, p. 59-60) sobre a condição e função da folha de guarda:

> As guardas frequentemente se relacionam com o conteúdo do livro.[...] Na relação com o livro, trata-se de um momento importante, o da abertura em duas acepções:de um objeto de duas dimensões passando para uma terceira, e abertura do assunto.

A capa, por sua vez, ganha um tratamento inovador, com uma coloração marrom de fundo que é literalmente texturizado, perceptível pelo tato. Esse efeito remete-nos à condição material de terra de formigueiro, o que já indica a temática da história, também pela ilustração das três formigas, que se dispõem junto ao título com fonte em tamanho grande, emoldurados pela "terra de formigueiro".

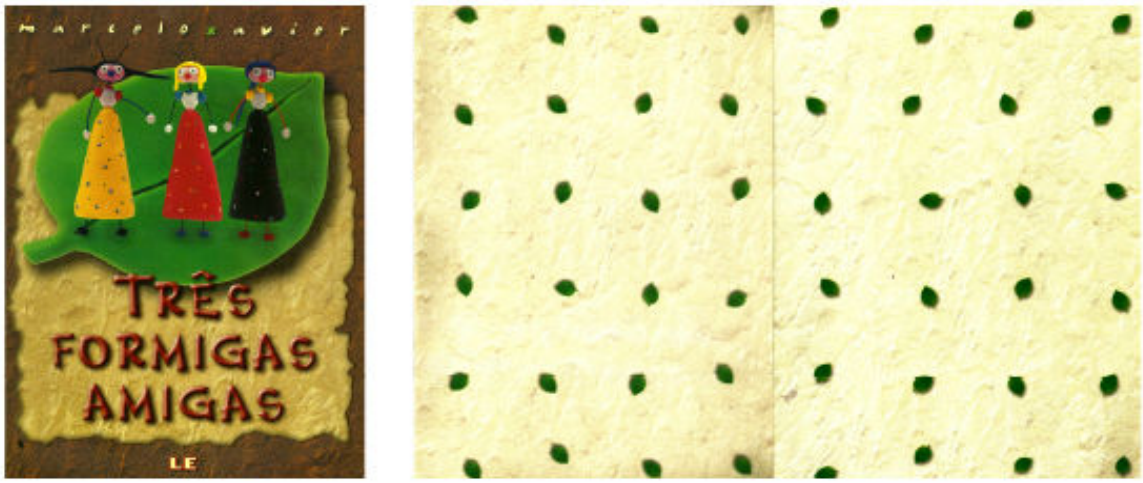


Figura 154 - Capa e folhas de guarda de *Três formigas amigas*(2004).

Os textos verbais e não verbais das páginas desse livro são compostos de diversas maneiras. Não se apresenta um padrão único para disposição das duas linguagens verbal e visual, apesar de, em algumas páginas, se repetir alguma formatação. As ilustrações apresentam-se ora ocupando uma página completa, ora ocupando totalmente páginas

duplas, com o livro aberto. O texto verbal está praticamente sempre sobreposto às ilustrações, com variações de cores e fontes. Como a maioria das páginas é preenchida com cores, a cor da fonte varia entre preto e branco, em função de um contraste que dê conforto para a leitura. O texto escrito mostra-se nas páginas ora escalonado, ora centralizado ou justificado na página inteira, ou, ainda, variado na quantidade distribuída em cada página. Em algumas delas, como no início da história, toma toda a página, disposto numa moldura, iniciado com letra capitular. Em outras situações, chega a ter unicamente duas frases. Essa estratégia usada pelo autor proporciona uma dinamicidade que é fundamental para as pausas de leitura, considerando ainda que o texto total do livro não é um texto muito curto, e as variações da fonte do texto ainda o mantêm com letras razoavelmente pequenas. Nesse contexto de seleções, que imprimem à obra um estilo, cabe citar JOLY (1996), quando afirma que "a escolha da tipografia de algum texto ou enunciado é uma escolha plástica". Certamente esse processo fica mais evidente quando o escritor é também ilustrador, já que tem a possibilidade de elaborar essas duas instâncias concomitantemente, junto ao projeto gráfico do livro.



Figura 155 - Exemplos de variações de disposição de textos e imagens em *Três Formigas amigas.*

Sobre essa relação de texto e imagens no livro ilustrado, LINDEN (2011, p. 92) realça que esses dois elementos, às vezes, se contradizem e até se ignoram, porém, não podem ser separados por inteiro porque:

> Presentes em conjunto num único espaço, o da página dupla, são apreendidos por um mesmo olhar e necessariamente se relacionam do ponto de vista formal. Trata-se, portanto, de apreciar a ocupação do espaço dessas duas linguagens, suas características próprias, suas

> disposições, os efeitos de ressonância ou contraste... Considerando que, apenas no nível formal, já estão em jogo inúmeras implica em termos de narrativas e discurso.

Referindo-se a este livro, o próprio autor admite que o texto verbal é independente em termos de significado, porque sua leitura independe da ilustração para se obter uma compreensão.

Para além da significação textual ou visual, é importante pontuar a importância da composição plástica da página do livro, quando se objetiva o equilíbrio não só dos aspectos formais, mas também da atmosfera da ilustração, o que também favorece a leitura e a apreensão da narrativa, segundo Rui de Oliveira (2008). Marcelo Xavier alcança essa harmonia nas composições de suas ilustrações, que, mesmo sendo muito coloridas, ora se mostram numa explosão de cores usadas de forma saturadas, ora se mostram em nuances mais suaves, com menos elementos, coordenando formas, cores, tons, luzes, que propiciam uma narrativa visual agradável de ser lida.

De acordo com JOLY(1996), a mensagem visual inclui os signos plásticos e os signos figurativos, que, ainda que distintos, se complementam. Os signos plásticos incluem todos os componentes plásticos de uma imagem como cor, textura, forma, composição, enquanto os signos figurativos ou icônicos dizem respeito a uma intenção de semelhança de uma imagem com a realidade. Assim, numa análise de imagens, há de se considerar esses eixos plásticos, ainda que não haja regras ou uma metodologia específica para esse procedimento.



Figura 156 - Páginas de *Três Formigas amigas.*

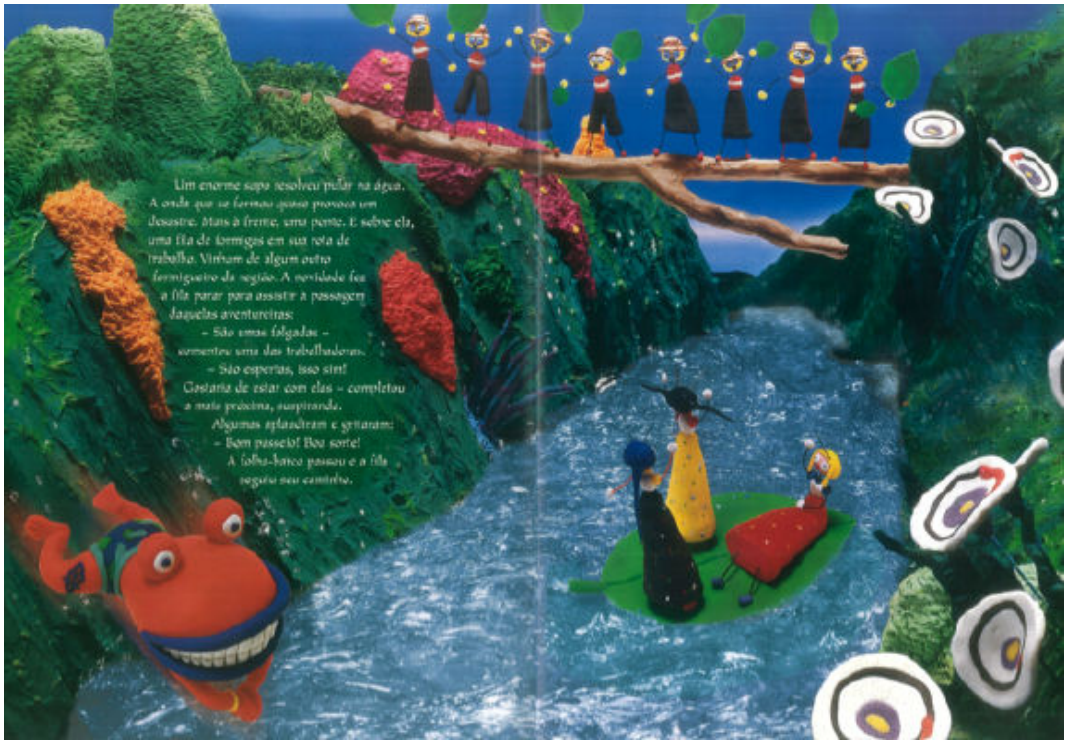


Figura 157 - Página dupla de *Três formigas amigas.*

As figuras 156 e 157 exemplificam as possibilidades de disposição dos elementos composicionais, incluindo formas, cores e texto verbal. Na figura 156, percebe-se a ausência de cenários, numa representação simplificada de representação apenas dos personagens atuando em alguma cena; ao contrário da figura 157, que apresenta uma composição que inclui vários elementos, inclusive a mistura de alguns de outra natureza,

que compõem a cena. Notam-se texturas feitas na massinha, para a representação dos morros com vegetação, mantida em vários tons de verdes. As flores brancas, um disco de massinha decorado internamente com linhas circulares coloridas, se tornam um aspecto diferente e inovador na composição, que, além de contrastar com os verdes, iluminam um pouco a cena. Também o uso de cores mais quentes, como o vermelho, o laranja e o rosa na vegetação, além do destaque ao personagem sapo, reforçam tal contraste. Interessante realçar a figura personificada do sapo nessa composição, que ganha características bem contemporâneas como o uso de pulseira, tatuagem, trajes de banho, e que estampa um sorriso aberto com muitos dentes, sendo ele uma atração à parte nessa composição. Essas representações ficcionais, como a do sapo, favorecem uma relação de humor por meio da ilustração, atiçando o imaginário do leitor. A interlocução com o leitor e sua relação com o espaço físico e com a atmosfera criada pela ilustração, busca conjugar o real e o imaginário, numa interação que, de acordo com as reflexões de OLIVEIRA (2008, p. 54), permite compreender melhor as nuances desse processo:

> [...] é desnecessário enfatizar a importância do ilusionismo espacial na ilustração. [...] o imaginário passa pelo real. Logicamente, a ilustração jamais será igual á realidade de onde se origina. Nem deve ser. Contudo, a sensibilidade do ilustrador para interpretar a realidade física através da perspectiva e do espaço cenográfico possibilita uma participação e integração do leitor naquilo que está sendo narrado.

Essa característica de representação de planos e perspectivas, também se observa em outras ilustrações nesse livro de Marcelo Xavier.



Figura 158 - Página dupla de *Três formigas amigas* - a viagem das três formigas no tatur.

A inserção de outros elementos, inclusive de materialidade real, como uma garrafa de vidro e um lápis, (figura 158) contribuem, junto com a massa de modelar, para um efeito visual que, provavelmente, cativa o interesse do olhar do leitor ao reconhecer esses objetos. Em contrapartida, nessa mesma cena, o uso computacional na composição de alguns elementos, no caso, a repetição de tantas formigas que se posicionam em tantos suportes, tanto no mar quanto no ar, também favorece uma integração de intenções plásticas, perfeitamente viáveis numa ilustração desse tipo, que é um cenário tridimensional, a ser fotografado depois de montado.

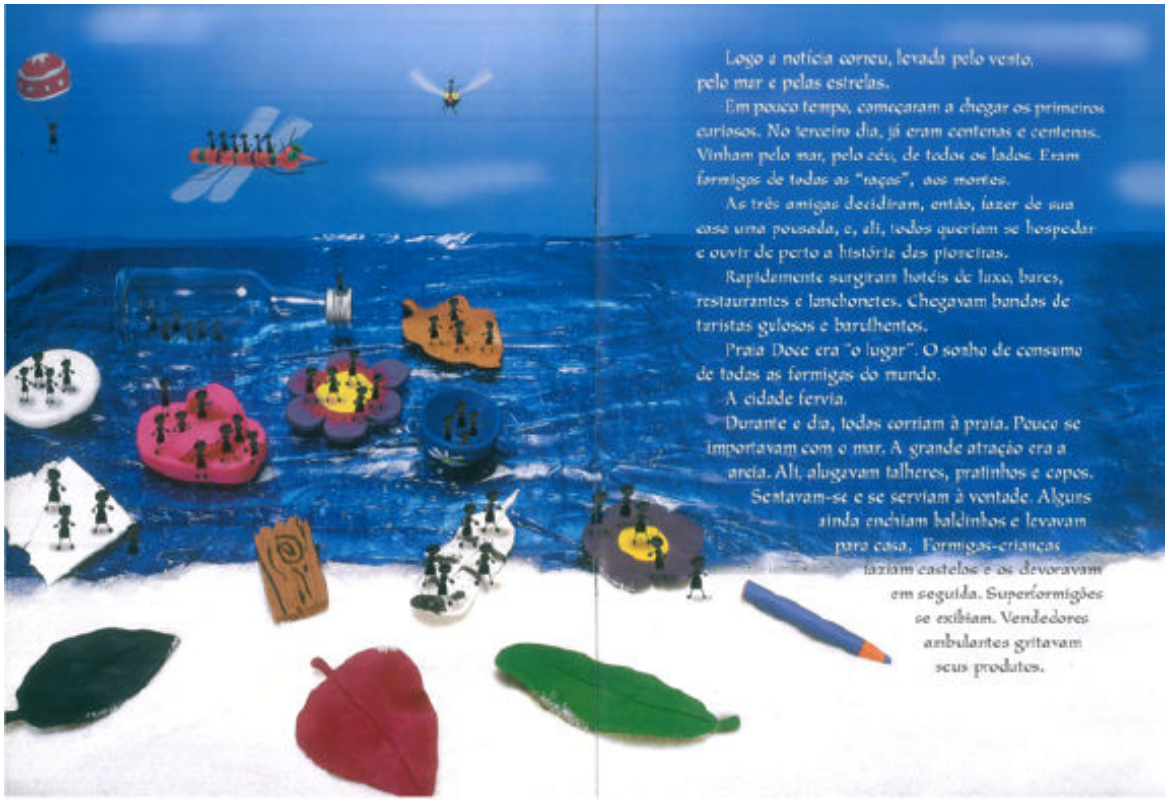


Figura 159 – Página dupla de *Três formigas amigas*.

Dessa forma, pode-se afirmar que Marcelo Xavier é múltiplo nas suas proposições, o que ele mesmo admite, ao afirmar que não descarta a possibilidade de utilizar qualquer material. Tudo é possível de ser elaborado plasticamente, inclusive utilizando-se de efeitos especiais da fotografia e recursos computacionais de edição de imagens. Segundo o ilustrador Renato Alarcão (2008), atualmente o computador é uma "ferramenta facilitadora e o novo suporte para as suas artes-finais", proporcionando uma melhor qualidade na impressão final do livro. A versatilidade de poder fazer correções, inclusões ou retirar elementos, com experimentos diversos, também são experiências plásticas e estéticas, como as técnicas tradicionais de produção artística. O autor alerta ainda que, apesar disso, a máquina não substitui o talento e a experiência do ilustrador quanto às ferramentas básicas e tradicionais como o lápis e o pincel.

No caso das ilustrações serem montadas de forma tridimensional, um elemento importante a ser considerado em suas produções é o contraste de luz e sombra, mencionado no início desse tópico, efeitos que podem ser obtidos facilmente ou com

alguma projeção de luz diretamente na cena ou, ainda, receber algum refinamento com recursos computacionais, alterando o clima da ilustração. Exemplo disso verifica-se na figura 160, onde as tonalidades de azuis prevalecem na composição plástica, mas a intenção de registro da noite é obtida com êxito, de acordo com o uso de efeitos de projeções de luz, evidenciando alguns elementos da cena em detrimento de outros. A luminosidade posta em alguns objetos ou personagens na cena apontam essa intenção de contraste, como na ilustração, com o uso da cor magenta na árvore pirulito e no teto da doceria, do amarelo no cabelo e vestido das formigas e até mesmo o uso de verde mais iluminado, que contrasta com as construções vizinhas azuis e violeta.



Figura 160 – Página dupla de *Três formigas amigas*.

Há de se refletir que, no trabalho desse escritor e ilustrador, uma dicotomia se instala. Ele prepara uma cena ou cenário que tende a ser fixo, imóvel, para transmitir ideia ou efeito de movimento. A ilustração adiante (figura 161), por exemplo, registra várias ações que dão indícios de movimento, o que pode ser constatado pela postura de algumas formigas, cada uma numa atividade na praia de açúcar: há formiga surfando, formiguinha

brincando, formigas nadando, outras se deliciando ao comer o açúcar, vendedor ambulante caminhando na praia, o que também é relatado no texto verbal: "Formigas crianças faziam castelos e os devoravam em seguida. Superformigões se exibiam. Vendedores ambulantes gritavam seus produtos." (p. 12) Assim, a "imagem fixa aspira à animação", como admite LINDEN (2011, p. 105), sobre a utilização de recursos plásticos para esse fim:

> Além da posição dos personagens ou de sua localização no espaço da página, os componentes plásticos ou icônicos também contribuem para sugerir ideia de movimento ou duração. A composição de uma imagem pode assim se organizar de modo que acentue a expressão de um movimento por meio da "pose" do personagem.



Figura 161 - Página dupla de *Três formigas amigas*- uma ambientação da praia doce.

O caráter estático da massa modelada ganha movimento e dinamicidade por procedimentos narrativos, seja nos verbos no imperfeito do texto verbal: faziam, devoravam, exibiam, gritavam, seja nas ações congeladas, ou melhor, moldadas, que

mostram acontecimentos que ocorrem simultânea e continuamente. A força plástica dessas figurinhas, nesses cenários em que realidade e fantasia se integram, estimula a imaginação para além da história contada no texto verbal.

3.9.4 - André Neves

O ilustrador e escritor André Neves é um artista versátil e bem engajado no seu propósito de criação de livros literários, que, repetindo suas palavras, *são pensados para a infância (de crianças e também adultos)*. Utiliza técnicas variadas, nas ilustrações de suas produções, apesar de se verificar a predominância da pintura na maioria dos seus livros.

Uma característica marcante do seu trabalho de ilustrador é a mescla de várias matérias e materiais artísticos, o que lhe confere uma originalidade e confirma a versatilidade, elemento claramente perceptível nos seus livros.

É percebido também um cuidado especial com todos os detalhes dos elementos constitutivos do livro, além do conteúdo verbal e visual, como as folhas de guarda, de rosto e a capa. Em relação ao texto verbal, a narrativa desse autor se aproxima de um texto mais poético. Junto às suas ilustrações, a composição que integra textos curtos e imagens resulta em um corpo único, agradável de decifrar. Sobre a tendência poética, citamos Cunha (2012), quando afirma que "poesia é um processar inquieto de rastreamento de vestígios. Poesia é invenção, desconstrução, resgate, renovação". Tais características coincidem com a proposta de criação artística e literária de André Neves, que busca sempre reinventar situações ou vivências. Além disso, seus textos são imbuídos também de ritmo e uma certa sonoridade, que "revigora a capacidade linguística, reflexiva e inventiva "(*Id.*, 2012, p. 112)

Quanto às características de suas representações visuais, nota-se um estilo próprio, de fácil reconhecimento em seus livros ou mesmo quando ilustra textos de outros escritores. Esse autor mantém, por exemplo, alguns traços distintivos bem típicos na representação

da figura humana, em seus personagens: olhos ora pequenos, ora bem realçados, afastados na face; narizes bem evidentes e marcados; rostos bem redondos, geralmente maiores que o restante do corpo, em traços delicados nas fisionomias, que retratam uma expressividade singular. Essas características pontuais, próprias de cada artista, especificamente na representação da figura humana é ponto de reflexão de Rui de Oliveira (2008, p. 84):

> Desenhar e estruturar satisfatoriamente a figura humana não preenchem totalmente os requisitos de uma boa ilustração. O desenho é como se fosse uma caligrafia, e todos temos a nossa. O desenho são letras com as quais desenhamos sentenças visuais e narrativas.

Isso demonstra o quanto o desenho ou outra expressão artística é particular, tal qual a caligrafia, que é também individual, com diversidade de estilos que é única para cada indivíduo. A vantagem é justamente a liberdade de expressão que tem o artista, principalmente quando no trabalho de ilustrar, podendo aliar o conhecimento artístico à possibilidade de explorar maneiras exclusivas de representação. Segundo Lins (2002, p. 48),

> a técnica e o estilo das ilustrações destinadas à literatura infanto-juvenil não necessitam seguir nenhuma norma. A técnica, o estilo, o traço, tudo tem que trabalhar em conjunto, a favor do livro. Mesmo que as escolhas passem por fatores subjetivos.

Interessa que esses estilos na ilustração inovem o produto livro, conferindo-lhe um aspecto único, que só tem a colaborar e acrescentar para que resulte em um produto artístico de qualidade.

3.9.4.2 - Sobre a obra literária: Um pé de vento

A obra desse autor selecionada para análise, neste capítulo, foi *Um pé de vento* (2007), livro que apresenta tamanho retangular, próximo ao quadrado (23 cm x 26 cm) e tem 32 páginas. Trata-se de uma história de amizade entre uma menina, Íris, com uma árvore, com a qual conversa, mantendo um olhar atento para a natureza. Nessa relação, conhece as delícias do vento, brincando com um catavento. Antes ela achava que o vento *"só servia apenas para secar roupa em varal, empinar pipa, levar balão e bolha de sabão, servia para empurrar nuvem macia..."* (p 14). A menina Íris conhece, num domingo, Cristalino, um menino que se encontrava dormindo em um dos galhos da árvore. Vivenciam durante esse dia coisas que os enchem de prazer: *"juntos correram o dia equilibrando a vida nos galhos, pintando de verde as folhas amarelinhas, ensinado aos pássaros ladainhas que eles cantavam e cantavam para segurar as tardes de despedidas porque era domingo"* (p. 26). Quando Cristalino pergunta para a menina Íris para que servia o catavento que tinha nas mãos, ela responde*: "– Dizem que é para prender sentimento no coração da menina" (p. 22). Depois desse encontro, Cristalino despede-se da menina Íris. No entanto, a árvore afirma que "ele ficou grudado nos olhos da menina"* (p. 30). Peter O'Sagae (2007) [50] reflete sobre a concepção de palavras e imagens utilizada especialmente nesse livro:

> André Neves confabula imagens e ritmos, tanto em sua prosa quanto em sua ilustração, fazendo com que a utopia de cenários -com flores, caracóis de ventos e texturas tingidas em turquesa, coral, ambarino, magenta, esmeralda e outras cores, ao fundo -, reflua para o interior de um discurso verbal cuidadosamente enrodilhado com escolhas lexicais reiterativas, tramando efeitos sonoros repetitivos que giram e variam frase a frase. Sobre estes relevos de sons e significados, no redemoinho do próprio texto, como na página ilustrada, parece existir uma coreografia realizada por ambos os personagens como se vivendo um gesto contínuo.

E é assim que esse autor confabula a tessitura dessa narrativa-poema, em estado poético envolvente tanto nas palavras quanto nas ilustrações. O livro é bastante ilustrado e todas as páginas são preenchidas integralmente por cores e variadas texturas. O texto verbal é

[50] Disponível em http://www.fundacaobunge.org.br/semear-leitores/?p=83 (acesso em 26/01/2014).

sobreposto às ilustrações, com textos curtos. Há uma padronização em se manter o texto apenas nas páginas da esquerda, exceto em apenas uma delas, mantido no lado direto da página.

A capa e contracapa sugerem uma unidade, com a capa retratando a menina sentada em dos galhos da árvore, na qual predominam cores quentes[51] (laranja, amarelo, ocre), contrapondo-se à contracapa, que apresenta uma imagem visualmente próxima à da capa, porém traz o menino sentado em um dos galhos da árvore, em tons azulados, com o predomínio de cores frias[52]. O livro aberto proporciona uma imagem única, em função de duas metades da árvore (capa e contracapa) que se complementam, formando uma só imagem, inclusive, com adornos e texturas que produzem o efeito de simetria. Apesar das cores distintas, é possível essa junção, porque o olhar do menino parece buscar o olhar da menina, formando-se, nessa busca, um elo entre as duas imagens. Esse clima de afetividade, posto nas capas, coincide com a afirmação de Powers (2008, p. 5-6), quando relata que a capa pode desempenhar diversas funções, inclusive a de um vínculo emocional, tal qual um brinquedo. Para esse autor: "No caso do livro ilustrado, ela pode servir de amostra das delícias que virão - uma espécie de janela para um mundo interior, mas não necessariamente a mais rica delas."

[51] Cor quente - "denominação da cor que expande luz: qualquer cor incluída entre os matizes de vermelho, púrpura, laranja ou laranja amarelo, das quais se pode dizer que têm aparente calor" (MARCONDES, 1998).

[52] Cor fria: "Cor que absorve luz como o azul, verde, o violeta. Em pintura, uma cor fria sugere profundidade." (MARCONDES, 1998).

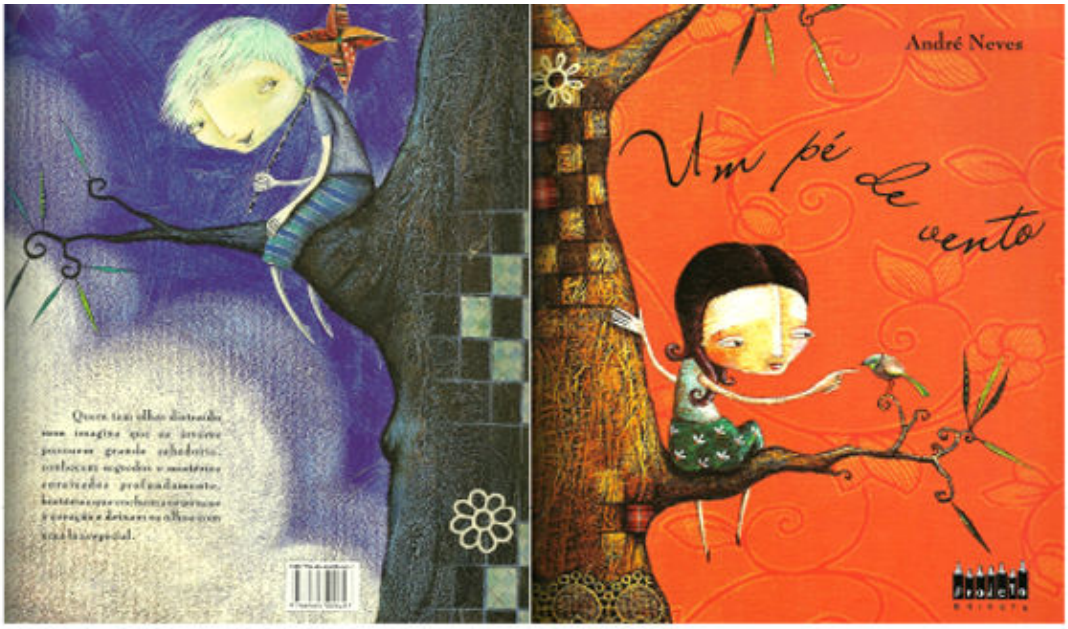


Figura 162 - Contracapa (esquerda) e capa (direita) de *Um pé de vento* (2007).

O projeto gráfico traz para a contracapa do livro um trecho que consta na narrativa da história:

> Quem tem olhar distraído nem imagina que as árvores possuem grande sabedoria, conhecem segredos e mistérios enraizados profundamente, histórias que enchem aos poucos o coração e deixam os olhos com uma luz especial.

Esse pequeno texto funciona como uma chamada ao leitor, lembrando-lhe de praticar uma possibilidade poética de ver as árvores (personificadas), como seres que "possuem grande sabedoria". Para captar essa observação, é necessário um olhar sensível que entrelace texto verbal e imagens.

As folhas de guarda de *Um pé de vento* são também atrativas, em função da disposição de formas e cores que evocam indícios de uma narrativa, antes da chegada definitiva da história. Essas entradas do livro são importantes porque trazem algumas informações ou imagens que suscitam a curiosidade do leitor para a temática da narrativa. A pesquisadora Ana Lúcia Brandão (2003) cita algumas considerações que o autor e ilustrador Roger

Mello aponta sobre a constituição de partes do livro e a importância da relação dessas com o leitor, com destaque para alguns aspectos:

a. a capa é o convite para que o leitor pegue o livro. Ela deve ser persuasiva e chamar para a leitura do livro.
b. a guarda de capa, a página de entrada do livro, é necessária porque ela permite ao leitor que entre mansamente no livro.
c. o olho da página de rosto, vinheta sugestiva que sintetiza o tema do livro que o leitor tem nas mãos, uma pista do que virá depois.
d. aí é momento de escolher a divisão do texto no decorrer das páginas, sem lhe tirar a surpresa, pelo contrário, aguçando a curiosidade quanto à leitura verbal, criando um jogo inteligente com o leitor na intertextualidade entre texto e imagem, interagindo com ele.

É fato que André Neves, sendo escritor e ilustrador, tem clareza da importância de se dispensar uma atenção especial para as entradas do livro, que antecedem a história propriamente dita. Isso se justifica em função de a maioria dos autores com essa dupla atividade de criação investir conjuntamente com a criação dos textos verbais e visuais no projeto gráfico, na intenção de criação de uma unidade visual literária, como afirma o próprio André Neves.

O escritor e *designer* gráfico Guto Lins (2002, p.47) ressalta a demanda atual de ilustradores participarem cada vez mais na concepção de um livro infantil, lembrando as possibilidades tecnológicas também envolvidas nesse processo:

> Com as múltiplas possibilidades de recursos gráficos disponíveis, o ilustrador está virando, em todo o mundo, cada vez mais um editor de arte, que pensa no livro de uma forma geral e não só nas ilustrações. O resultado é um livro mais completo e mais dinâmico já que na diagramação do texto passam a ter importância **o que** está escrito e **como** está escrito. A forma auxiliando o conteúdo.



Figura 163 - Folhas de guarda (anterior e posterior)de *Um pé de vento*

A folha de guarda anterior, no livro analisado, apresenta um fundo texturizado de uma casca de árvore e, no qual, com a cor ocre, estampa-se o nome do livro, posto numa posição ondulada, sugere-nos o movimento que resulta da ação do vento. Ele é composto com a mesma fonte usada na capa, por meio de letras que lembram um manuscrito, em cor clara próximo ao branco, acompanhada de duas flores acima e abaixo do título. Apenas uma pequena área quadriculada em vermelho situada no canto direto superior da página quebra essa simetria. A página posterior mantém o mesmo fundo com a textura de árvores, com a forma na cor ocre de um coração estilizado, centralizado e ocupando boa parte da página. Abaixo, uma moldura acomoda um pequeno texto e a foto do autor que justifica de forma poética a sua intenção criativa de transformar tudo em arte, principalmente um livro literário:

> *Dizem que todas as memórias estão na cabeça. Mas na verdade elas estão guardadas nos olhos. Por isso, insisto em perceber as coisas simples do mundo para o tempo passar quieto. Depois, o que fica é uma luz especial que chamamos de saudade. Procuro transformar tudo em arte, um brilho essencial em minha vida.*

Essas palavras exemplificam como o autor filtra suas imagens, que, segundo ele, vêm de "sonhos", para a elaboração de um livro literário. Fayga Ostrower (1987, p.26) reafirma

essa condição da criação que requer uma sensibilidade específica do artista para perceber as coisas objetiva e subjetivamente:

> As nossas formas se constituem em referencial para avaliarmos os fenômenos em nós e ao redor de nós. É o aspecto individual no processo criador, de unicidade dentro dos valores coletivos. [...] Todo perceber e fazer do indivíduo refletirá seu ordenar íntimo. [...] As coisas mais simples correspondem, na verdade, a um processo fundamental de dar forma aos fenômenos a partir de ordenações interiores específicas.

A folha de rosto também apresenta uma mistura de texturas em variados tons de verdes e amarelos, sobrepostos a um fundo parecendo um tecido também texturizado com linhas verticais, muito próximas umas das outras. Sobreposto a isso tudo, ainda se percebe um arranjo de singelas folhas que se agrupam em número de quatro, lembrando um catavento, elemento importante na narrativa. Além disso, há também, disposto nesse conjunto, um grafismo com linhas brancas circulares e ondulantes que atravessa toda a folha no sentido horizontal, exatamente no centro das duas páginas abertas. Trata-se de uma alusão ao vento, que anuncia a informação da temática do livro em termos visuais para o leitor. Apesar de tantos elementos visuais, André Neves soube organizá-los de forma harmônica e suave. Labouriau (2002, p. 38-39) reforça a importância da folha de rosto para um livro e sua relação com a capa:

> Precisamos de avistar letras e imagens. Não é coincidência que a página introdutória de um livro se chama folha de rosto. Aí se organiza e aprofunda, em geral, a informação já sinalizada na capa.

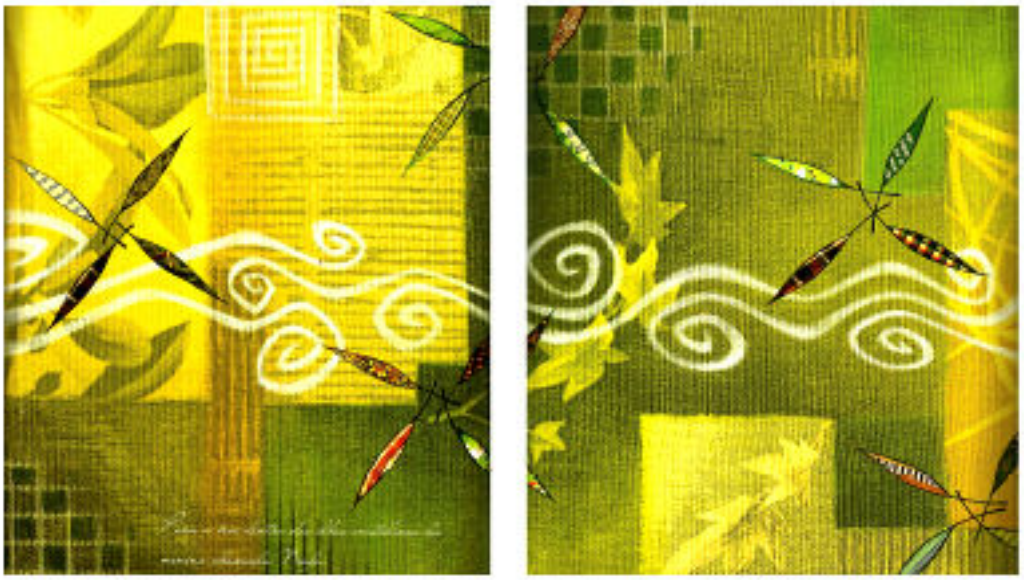


Figura 164 - Folha de rosto (anterior e posterior) de *Um pé de vento*.

Essa mesma estratégia de aplicar ao fundo das ilustrações várias texturas com cores ora mais saturadas, ora menos saturadas, permanece em todo o livro, em todas as páginas. Em algumas delas, mantém os mesmos elementos dispostos na página de rosto, o que colabora para condensar uma ideia de unidade no livro.



Figura 165 - Página dupla de *Um pé de vento*.

Todas as páginas são elaboradas visualmente com diversos tipos texturas, conforme já dito, que incluem ora alguns desenhos delicados com linhas; ora pinturas com superposição de cores e tecidos já texturizados e até mesmo rendas. Essas composições visuais que mesclam textos verbais e visuais apresentam uma unidade quando se abre o livro, na composição com a página dupla. Essa estratégia expande a possibilidade de uso de cores e formas, criando um ritmo no uso de materiais diversos. As ilustrações, mesmo ocupando toda a página, concentram os elementos visuais ou personagens, em sua maioria, na parte nobre da página, o lado direito.

Percebe-se que André Neves tem um conhecimento artístico apurado quando lida com as cores. Como já foi observado na análise das páginas de rosto, a inclusão de vários elementos de fundo na composição plástica ainda não tira o foco nos personagens do livro (a menina, o menino e a árvore), mesmo quando eles ocupam uma pequena parte da página, como no exemplo a seguir.

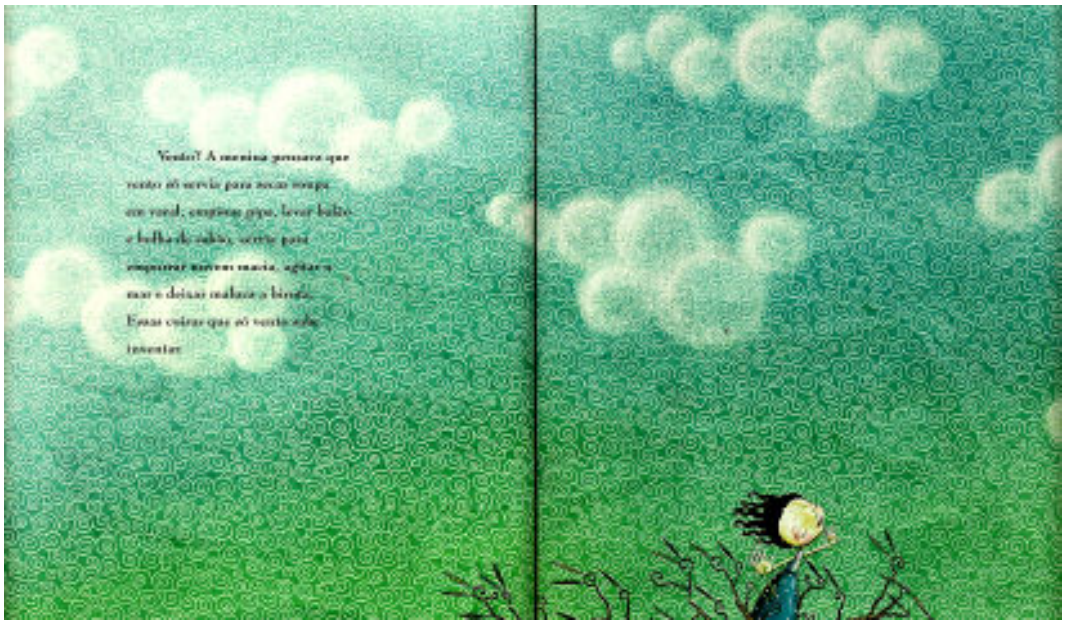


Figura 166 - Página dupla de *Um pé de vento.*

O autor integra as páginas duplas com uma cor predominante em cada uma delas, apesar de mesclar também alguma nuance de outra cor nesse espaço de fundo, formando um *degradê*, ou seja, mudança de uma gradação tonal para outra. Esse efeito da cor de fundo junto a alguns grafismos que preenchem também toda a página dupla, aberta, lembra um

papel de parede, como nas ilustrações das figuras 166 e 167 (anteriormente e a seguir). São utilizadas, nesse livro, entre outros tons menos predominantes, as cores rosa, verde, azul.



Figura 167 - Página dupla de *Um pé de vento.*

O elemento vento é presença constante na narrativa. *"Vento é coisa difícil de se ver, mas as duas gostavam de senti-lo agitando seus cabelos lisos e brilhantes*" (p. 6). Dessa forma, o vento se faz presente, de diferentes formas, na maioria das ilustrações, sugerido por algumas linhas ondulantes, que induzem pensar em seu movimento (figuras 167 e 168) e que ocupam grande parte da ilustração, tendo como representação um grafismo em forma de caracóis. Essa sensação é reforçada pelos cabelos esvoaçantes da menina.



Figura 168 - Página dupla de *Um pé de Vento*.

Nota-se que, na maioria das páginas do livro, a árvore ganha sua importância. Apesar de o autor citar no texto verbal que a árvore se localiza em uma praça, em nenhuma das ilustrações se percebe esse ambiente, uma escolha do autor, que também poderia ter sido outra. Nikolajeva & Scott, 2011,p.85 afirmam que

> em um livro ilustrado, a ambientação pode ser transmitida por palavras, por ilustrações ou por ambas. O texto visual deste tipo de livro é naturalmente adequado à descrição de dimensões espaciais, incluindo tanto cenas internas como paisagens externas, as mútuas relações espaciais entre corpos e objetos, o tamanho relativo deles, a posição, e assim por diante.

Assim, esse autor prioriza o foco e suas informações visuais nos variados fundos coloridos e texturizados, que provocam um clima de amabilidade e afinidade da árvore com a menina e vice-versa, dispensando uma visão mais abrangente do cenário. Essa é a escolha do autor e ilustrador que acaba por produzir um efeito intimista à cena. Observa-se, também, que toda a ambientação da narrativa é descrita em um espaço externo, coerente com a temática, que inclui a relação dos personagens com o vento, com a natureza.

Na figura a seguir, temos a ilustração que mostra a menina literalmente sendo abraçada pela árvore, que a enlaça com afeto. A narrativa é fictícia, mas as representações visuais são "reais", ou, passíveis de reconhecimento, pois busca-se manter sua identidade visual. No abraço da árvore, por exemplo, há um processo de personificação, mas a criança é envolvida pelo tronco, e não por braços. Nesse caso, apesar de o abraço não ser possível na realidade, consegue-se identificar as personagens menina e árvore, e a cena tem sua realidade possível na obra literária, o que gera sentido de credibilidade para o leitor. Pode-se aproximar esse modo de representação visual do que se denomina de realismo fantástico, "designação aplicada a obras cujo tratamento de pormenores é realista, embora servindo de temas fantásticos" (MARCONDES, 1998, p. 249)



Figura 169 - Página dupla de *Um pé de vento*.

Sobre essa condição de possibilidades de representações visuais, especificamente na ilustração, Rui de Oliveira (2008, p. 137) admite que "a imantação de magia de uma ilustração para crianças exige um compromisso com a verdade dos objetos representados", e as estilizações de personagens ou objetos são perfeitamente viáveis, desde que identificáveis. É desejável que o ilustrador de livros infantis esteja atento para embutir em suas imagens uma magia que extrapole o real, sem deixar de ser minimamente realista, porque as imagens precisam transmitir uma verdade, serem aceitáveis pelo leitor, principalmente para o leitor criança. Isso se faz necessário porque, ao mesmo tempo em

que o leitor necessita da "verdade" de uma ilustração, só terá uma magia, se conseguir extrapolar aquilo que é visto, sair dela e se embrenhar na sua interpretação pessoal, para além do ilustrador.

A presença constante da árvore em primeiro plano evidencia sua importância, mas a ênfase é concentrada, porém, em seu tronco, que se mostra robusto e opulento, por isso, acolhedor. De igual importância tem-se a relação que se estabelece entre a menina Íris e o menino Cristalino, ambos com seus respectivos nomes referentes a partes dos olhos, não por acaso, já que André Neves alerta para a importância do olhar na descoberta do mundo que nos cerca. As crianças personagens mantêm, durante toda narrativa poética, uma relação de proximidade e carinho, com a árvore. A representação do vento permanece e também completa essa sensação de alegria e harmonia. Após a leitura da narrativa, é possível compreender melhor a expressão que o autor utiliza no título: "Um pé de vento", que tem o significado de ventania súbita, vento forte.



Figura 170 - Página dupla de *Um pé de vento.*

Há, no livro, apenas uma única ilustração que reporta à árvore tomada em um plano mais distante, mostrada por inteira, que se mostra em um ambiente mais amplo, numa representação da noite, que ocupa totalmente uma página dupla do livro. A lua branca, enorme, preenchendo quase totalmente uma página do livro contrasta com o azul escuro do céu, que apresenta algumas flores também azuis sobrepostas nele. Apenas a luz

alaranjada da janela de uma casa, um pontinho nessa imensidão azul, quebra a monocromia da composição e chama a atenção pelo contraste. Observa-se que esse fundo azul é um tecido jeans, que serviu de suporte para a pintura, característica marcante neste livro, na proposta do autor em utilizar diversos materiais e matérias em suas ilustrações.

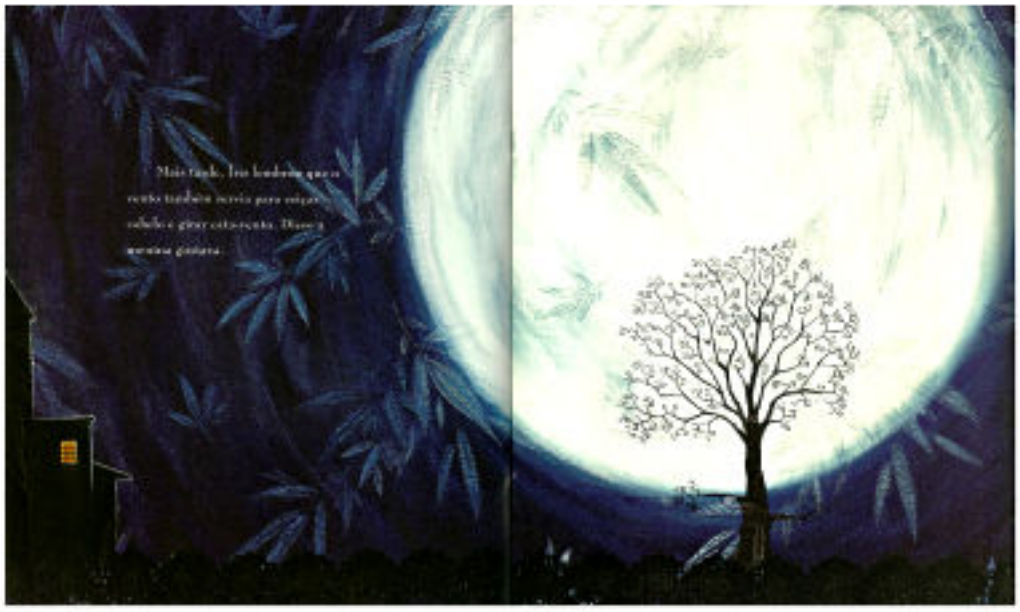


Figura 171 - Página dupla de *Um pé de vento*.

Dessa forma, André Neves demonstra sua sensibilidade em criar narrativas poéticas que mesclam situações simples, mas com grande teor de poesia. Daí o resultado de um trabalho literário e plástico de qualidade, pensado na relação entre sujeito e objeto, que de acordo com DERDYK (2001, p. 76) surge

> da mistura híbrida entre forma, conteúdo, intenção, realização, desejo, afeto, matéria, meio, fim, processo, resultado, emerge instantaneamente a necessidade de revitalizar a relação sujeito-objeto. [...] O ato criador amalgama estas passagens fronteiriças tornando possível uma conexão sujeito-objeto assentado na presença de um corpo que atua sobre as matérias do mundo.

Talvez a condição de ser esse autor escritor e ilustrador que provoca o seu envolvimento com a matéria, a forma e o conteúdo, sem dispensar o afeto e a poesia, numa criação

artística literária. Ele próprio coloca-se reflexivo sobre esta função de ilustrador de livros infantis, quando relata:

> É difícil falar de ilustração. Principalmente levando-se em consideração imagens para livros infantis. É um universo grande e particular; por isso nem todos os artistas conseguem trabalhar dentro de uma narrativa visual, utilizando ainda elementos poéticos que despertem encantamento em crianças e adultos. Pois, na verdade, essas imagens têm a força para resgatar a infância de todos os leitores. (Depoimento do autor para Oliveira, 2008, p 169)

Dessa forma, num olhar retrospectivo para os ilustradores e escritores, nota-se o quanto se assemelham em suas convicções quando assumem essa dupla autoria, considerando, todos eles, que o livro literário deve ser um objeto artístico, de qualidade, demonstrando um respeito com o leitor, constatado em diversos fragmentos e relatos identificados por meio das entrevistas.

Por outro lado, suas especificidades e seus estilos bem particulares, tanto de representações visuais quanto verbais na criação literária, evidenciam, nessa amostragem, o quanto o livro literário infantil contemporâneo tem inovado em sua proposição de estimular a imaginação criativa das crianças em direção a uma formação estética.

Vale lembrar ainda que, nesse segmento da literatura, os produtores de livros infantis nunca exploraram tanto os formatos, que interferem significativamente na concepção e distribuição de palavras e imagens, seja na página única ou aberta, dupla. O formato vertical de *Eu e minha Luneta*, de Cláudio Martins, favorece, sem dúvida, a localização do prédio disposto em todas as páginas, já que é uma construção vertical e as ilustrações tomam de forma padrão todas as páginas, nessa disposição. As imagens do céu estrelado e o caminho da casa da menina até a gruta do ogro em *Mil e uma estrelas*, de Marilda Castanha também parecem se posicionar numa composição favorável, para a qual a abertura do livro em página dupla, com 50 cm no total, propiciando ao leitor trilhar literalmente esse caminho. Imersão que também se nota nas páginas de *Um pé de Vento,* conforme mostrado na análise anterior. Parece essencial a condição do livro aberto para encantar o leitor com tantas cores, formas e o vento entrando e saindo delas, numa singeleza incomparável. As personagens formigas de Marcelo Xavier, diga-se de

passagem, exóticas, possuem uma delicadeza ímpar, dispensada nos detalhes que provavelmente provocam uma pausa na leitura, devido à intensidade de cores e formas nas cenas e nos cenários, ocupando as duas páginas abertas do livro.

Ainda esses autores e ilustradores organizam nas obras apresentadas uma diagramação que integra os textos visuais e verbais, que se aproximam daquela categorizada por LINDEN (2011) como associativa, ou seja, que reúne as duas narrativas no espaço da página do livro, o que favorece uma leitura mais dinâmica em função da sequência de imagens com textos geralmente curtos. Essa autora ainda reforça sobre a interação de signos verbal e visual, afirmando que um "gera expectativa sobre o outro. O leitor se volta do verbal sobre o visual e vice-versa, com uma concatenação sempre expansiva do entendimento" (*id.*, p 14).

Tudo isso traz o aprendizado de não encararmos texto e imagem como duas linguagens, num jogo de diferenças e oposições, já que a narrativa verbo-visual do livro infantil constitui uma construção espaço-temporal entrelaçada. É fundamental que tempo e espaço coexistam no livro infantil, numa simbiose comunicacional, pois a sequência das narrativas verbal e visual trabalha tanto o espaço no tempo, quanto o tempo no espaço. LINDEN (2011) afirma que os dois tipos de textos não podem ser separados completamente porque estão presentes no mesmo espaço, principalmente na página dupla, quando são "apreendidos por um mesmo olhar" e só aí "estão em jogo inúmeras implicações em termos de narrativa e de discurso". Os escritores ilustradores que tiveram livros selecionados neste capítulo fazem valer essa integração e simbiose nas suas criações de livros para crianças.



Considerações Finais

Ora, o que é mesmo um livro de literatura infantil? Essa pergunta deve permanecer, por enquanto. Não por falta de respostas, mas pela diversidade de respostas. O escritor Carlos Drummond admite ser duvidosa sua existência. Também essa foi uma indagação feita neste estudo, já que o livro não inclui somente capa e um miolo recheado de páginas. Concordando com Hendel (2003), quanto mais comum o objeto, menos pensamos em seu *design* e quanto maior a frequência com que o usamos, menos pensamos sobre sua existência. Para além da sua constituição física, procurou-se compreender, neste estudo, uma característica peculiar desse objeto, quando composto de imagens em suas narrativas fictícias, o que pode dispensar a existência de muitas palavras, uma vez que o leitor tem a tarefa importante de também criar a história, num processo que supera a relação autor-texto-leitor, sendo que o leitor, agente desse processo, passa, desse modo, a ser também autor.

No percurso desta pesquisa, o enfoque na ilustração se fez presente em todo o caminho da investigação, por isso a pergunta crucial também permanece: "para que serve um livro sem figuras?" Crucial também foi explorar o quanto imagens e palavras em um livro literário infantil podem e devem ser parceiras de uma única narrativa. Não há disputa, mesmo quando a ocupação das imagens em um livro infantil sangra por todos os poros da página. Trata-se de simplesmente dar o devido valor para as palavras, com destreza da sua colocação, no tempo e espaço certos, assim como também para as ilustrações. As linguagens são cúmplices da mesma narrativa. A autora de livros infantis Marie Saint-Dizier (*apud* LINDEN, 2011, p.50) resume como se deve proceder em relação ao texto verbal:

> A história não deve necessariamente fluir: Ela é constituída de pequenas unidades bem marcadas, acentuando palavras, que, nos parece, a criança decerto irá gostar de repetir. Daí, o interesse, dentro do texto, de achar a palavra deliciosa e insubstituível. Pensamos e visualizamos a página que se vira: é uma regra muito excitante que pode aproximar o texto do livro ilustrado de um poema, de seu recorte em versos, em estrofes, de suas quebras.

Também o devido valor deve ser dado às imagens. Linden (2011) ainda reforça essa interlocução de palavras e imagens, o que coincide com os propósitos de criação dos autores envolvidos neste estudo:

> Sendo o poder das imagens especialmente forte, é preciso também que o texto sobreviva às imagens que agora estão aí, e nas quais, por uma espécie de ironia, ele aparentemente irá se apoiar. Que ele se mantenha inesgotado. Que contenha outras possibilidades, outras imagens mais diretamente literárias, afetivas ou culturais.

A autora e ilustradora Ciça Fittipaldi apresenta algumas ideias que são compatíveis com as reflexões desta pesquisa, quanto à correspondência dos dois tipos de textos presentes no livro ilustrado:

> Entre as histórias narradas nos textos escritos de um livro literário e as narrativas configuradas nas ilustrações do mesmo livro há correspondências sem necessariamente haver repetições. Escrita e imagem são companheiras no ato de contar histórias. Os temas estão colocados, em princípio, pela linguagem literária: uma história dá origem a uma imagem; a imagem, por sua vez, dá origem a uma história, que por sua vez, apresenta-se por meio de uma nova imagem, esta permitindo uma outra história e mais outra, alternativa que logo se transforma em outras imagens, numa cadeia sonora, verbal, textual e imagética. (FITTIPALDI p. 103-104 *in*: Ieda de Oliveira, 2008)

No diálogo com esses autores, as perguntas iniciais desta pesquisa alcançaram um patamar reflexivo, tanto para a pesquisadora quanto para os ilustradores/escritores que se dispuseram a relatar sobre suas produções literárias infantis. O que é uma imagem? O que é ilustração? Serão estas palavras equivalentes? Como é criar um livro para crianças? Como adequar o texto verbal para este público? Quando termina um livro? De quem é o livro, depois de pronto? Tantas perguntas foram sendo respondidas suscitando outras, inevitavelmente, sem esgotar as questões, dada a complexidade do tema.

A busca de referenciais históricos, num contexto mais amplo, foi necessária para compreender a configuração da literatura infantil e, depois, sua consolidação no Brasil. Muitas informações se avolumaram, encorpando dados sobre a temática da presença ou ausência da ilustração nos livros de histórias, e a busca por livros de escritores que também ilustraram suas obras. Foi imprescindível trilhar esse percurso, para tentar

compreender o livro literário infantil contemporâneo, uma vez que apreender as propostas de alguns ilustradores/escritores da atualidade foi fundamental para arrematar o elo desta história.

As tecnologias precárias e dificultosas de impressão oneraram e acabaram por penalizar a inserção de ilustrações nas obras, que teve avanços significativos no decorrer dos anos, porém, de forma gradativa. Primeiramente, ilustrações em preto e branco, pouquíssimas e pequenas imagens no interior das páginas; depois a possibilidade da inserção das cores, poucas delas, mas que já emitiam algum brilho nas páginas de livros destinados a crianças. A alternativa de colorir toda a página de uma só cor ou mesmo uma área determinada envolvendo o desenho já era um elemento diferente a ser considerado na publicação de livros para crianças. Depois, com mais recursos de impressão, veio, finalmente, a impressão *off set* , permitindo a criação de obras mais sofisticadas. Primeiramente, impressa em folha separada e colada na página do livro, depois a possibilidade de inserção da imagem direta na página. Essas mudanças ampliaram as possibilidades imaginárias, por meio também das imagens visuais. Nos tempos atuais, com o parque gráfico disponível com avançadas tecnologias computacionais, tanto de tratamento de imagens, quanto de impressão, ampliaram-se, de forma considerável, as possibilidades de inserção elementos imagéticos com qualidade e diversidade.

Aqui no Brasil, o olhar inovador de Monteiro Lobato foi fundamental para impulsionar não só o parque gráfico para a produção editorial de livros infantis, mas também incutir nos escritores a necessidade de um produto de qualidade para as crianças, e, para isso, a presença de bons ilustradores se fazia também necessária. Em sua vasta produção literária, contou com a colaboração de vários artistas que participaram de forma intensa no propósito de modificar o livro, fazendo dele um produto artístico. Lobato extrapolou, assim, o propósito de ensinar, trazendo à tona o elemento ficcional nos livros e o estímulo à imaginação.

Não poderíamos deixar de tratar, nessas considerações finais, do espaço do livro contemporâneo no ambiente escolar. Apesar de não ter sido o foco dessa pesquisa, minha experiência de lidar com o livro em sala de aula com crianças oportunizou refletir sobre a responsabilidade que é dada a professores e outros mediadores de leitura, que participam

do processo de formação de leitores. Infelizmente, ainda hoje, parece vigorar a leitura centrada em algum aprendizado sistemático, resguardadas as diferenças que historicamente esse ensino apresentou. Vale lembrar que autores reafirmam que o livro ensina e muito, mas em outro nível. O livro infantil pode ser a primeira galeria de arte de uma criança, disse a autora e ilustradora Kveta Pacovská. Marilda Castanha diz concordar com essa premissa e ainda complementa que a criança que tem contato com os livros literários "vai saber entrar em um museu de arte e desfrutar de um quadro de Monet, por exemplo". Essas afirmações exemplificam e justificam o tipo de aprendizado que autores contemporâneos, escritores e ilustradores, pretendem com suas obras apresentar às crianças.

A minha experiência como professora de Arte me fez compreender o quanto se faz importante hoje os mediadores de literatura, para além da leitura e apreensão dos textos verbal e visual, dispensarem um olhar mais estético para o livro, que abre possibilidades também de apreensão de cores, formas, apresentação tipográfica, enfim de todos os elementos de composição textuais e verbais. É evidente que esse olhar demanda alguma sensibilidade e percepção além da simples leitura. Há vários tipos de leitura possíveis de se fazer de um livro literário. Um dos entrevistados nesta pesquisa, Claúdio Martins, confirma a necessidade de tempo para apreensão de um livro: "O livro tem que parar nas mãos da criança, ler em dez minutos e acabou não dá". Nos processos de mediação, o tempo para a criança ter contato direto com o livro torna-se, assim, imprescindível.

Adentrar nas concepções de livro ilustrado pelo viés do olhar de seus próprios criadores permitiu perceber como esses escritores e ilustradores têm clareza da condição de o livro literário ser um objeto artístico. Apesar de não existir alguma formação específica para a profissão de ilustrador, todos os autores que exercem essa dupla função são primeiramente artistas, que ao perceberem a possibilidade de se embrenharem no campo da ilustração de livros infantis, direcionaram sua sensibilidade e seus conhecimentos artísticos para essa função. Todos os entrevistados iniciaram suas carreiras ilustrando textos de outros autores, depois passaram também a produtores do texto escrito, e, nesse caso, atividade que sempre exerceram conjuntamente com a criação de imagens, entrelaçando as linguagens em uma única narrativa. Todos eles concordaram que ilustrar é

criar outro texto, é ler nas entrelinhas para não se reduzir a uma tradução, palavra usada pela autora entrevistada, Marilda Castanha. Essa condição de tradução do texto verbal, embora ainda presente em livros para crianças, felizmente, não se justifica na obra desses autores. Como afirma Guto Lins (2002), o mundo muda e tudo muda, inclusive a criança de hoje, que pensa de outra maneira e, assim, não aceita tudo passivamente. O livro, como produto cultural, está sujeito a mudanças e a transformações em atenção aos leitores de cada época. .

Fica evidente também a importância da cadeia de produção editorial, como afirma o autor Cláudio Martins: o livro só se sustenta com o autor, o ilustrador e o editor, mas, na sua visão, todos eles têm muito que aprender, no sentido de unir esforços para produzir um produto de qualidade. Segundo esse autor, o livro precisa desse tripé porque é um objeto de *design*, que inclui projeto gráfico, tipo de papel, tamanho, cor, além, logicamente, do conteúdo verbal e visual. O relato de todos os autores estudados confirma a necessidade de uma boa interlocução com a editora para o alcance dessa produção, já que todos eles participam efetivamente do projeto gráfico, da distribuição de páginas, diagramação, etc. É perceptível como cada vez mais os autores, sobretudo os ilustradores, participam desse processo, mais ainda quando exercem as funções de escrever e ilustrar. Há um envolvimento de forma mais integral na criação do livro como um todo, quando se ilustra e se escreve um livro. Não há como ser diferente disso, pois se pensa o texto verbal concomitantemente com as possibilidades de ilustrações, a composição plástica desse conjunto nas páginas, o tipo de papel que possibilitará uma boa impressão, etc. Para quem escreve e ilustra, essa tarefa é mais global, o livro nasce por inteiro, como afirmou o autor entrevistado nesta pesquisa Marcelo Xavier.

Apesar de as editoras atualmente possuírem o editor de arte, foi comum, no relato de todos os autores entrevistados, a afirmação de que não há como elaborar o livro sem pensar em todos esses quesitos. Ficou evidente que para abarcar tudo isso na concepção de um livro ilustrado, o ideal seria uma formação literária visual, como afirma o autor entrevistado nesta pesquisa, André Neves.

Outro dado importante é a memória da infância por esses autores, que buscaram nela argumento essencial para a criação de suas obras, já que todos pontuam que gostariam de

terem lido algo parecido com o que criam hoje, quando crianças. Isso remete também a um respeito ímpar pelo leitor criança, que deve ter o direito a um produto de qualidade, podendo desfrutar de histórias que ampliam seu imaginário, uma vez que são participantes delas. Com sua liberdade de criação, "o texto e a imagem juntos dão ao leitor o poder de criar na sua cabeça a única história que realmente interessa. A história **dele**". (LINS, 2002, p. 31)

O desafio dos mediadores de leitura na contemporaneidade é suscitar nas crianças o interesse pelo livro, já que é um produto cultural que compete com tantos outros produtos, principalmente os de ordem tecnológica, próprios dessa geração. Apesar disso, não foi percebido ser esse dado um obstáculo para a permanência do livro, de acordo com os autores envolvidos neste estudo. Foi constatado que, quando se produz um livro literário de qualidade, ele encontrará seu leitor e o leitor vai encontrá-lo. Mas isso não deve ser considerado um encontro qualquer, ele deve ser significativo, envolvente, a ponto de a essência do que foi lido e visto ficar na memória. A complexidade talvez seja não menosprezar a criança e, ao mesmo tempo, almejar a simplicidade, conforme afirma Marilda Castanha.

Quanto à possibilidade de se pensar em que caminhos trilhar para a criação de um livro literário infantil, longe de se ter um caráter de receituário, finalizamos com as considerações de Marcelo Xavier, que pontua a importância da presença da fantasia, elemento fundamental no livro, elemento fundamental na infância, que deveria ser mantida para toda a vida:

> *Faz parte da vida... a criança lá na minha infância sentia muito isso. A criança vive a fantasia muito real, na verdade. A fantasia é uma realidade dela, não tem este limite tão marcado assim como [para] nós adultos* [...] *Por isso que a fantasia tem que ser preservada. A arte, ela tem esse direito. Então acho que um dos grandes benefícios da literatura infantil é justamente o de poder preservar essa fantasia necessária para enriquecer a vida de qualquer pessoa. Uma reserva de fantasia, e não é só para a infância, isso atravessa sua vida toda.* [Trecho de entrevista em 06-06-2013]



Referências Bibliográficas

AGUIAR, Vera Teixeira. *De Leitura literária e escola*. In: EVANGELISTA, Aracy &outras (org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ALARCÃO, Renato. *As diferentes técnicas de ilustração*. In: OLIVEIRA, Ieda de et al. (orgs). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008..

ALENCAR, Jakson de (orgs). *A alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores*. São Paulo: Paulus, 2009.(Coleção Pedagogia e educação).

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Dicionário visual de design gráfico*. Tradução Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARBEX, Márcia.(org). *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*; tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara,1981.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução:Estela dos Santos e Cláudia Cesar Santoro. São Paulo: Papirus, 2010.

AZEVEDO, Ricardo. *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*. Disponível em: http://www.ricardoazevedo.com.br/. Acesso em: 10/jan/2012 – 12/ fev./2010.

_____Ricardo. *Aspectos instigantes da literatura infantil e juvenil*. In: OLIVEIRA, Leda de: *O que é qualidade em literatura Infantil e juvenil? Com a*

palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005.

BELMIRO, Celia Abicalil. *Um estudo sobre relações entre imagens e textos verbais em*

cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil. Tese (Doutorado em Educação Faculdade de Educação) - UFF, Niterói, 2008.

BOGDAN, Roberto C, BIKLEN, Sári Knoop. *Investigação qualitativa em educação*. Tradução: Maria João Alvarez, Sara Bahia dos Santos e Telmo Mourinho Baptista.Portugal: Porto editora,1994.

BRANDÂO, Ana Lúcia. *O discurso do ilustrador e o ilustrador bom leitor*. In: Revista Releitura. Prefeitura de Belo Horizonte: Dezembro 2003- nº 17, p.54.

BRITO, Amir Cadôr. *O signo infantil em livros de artista*. In: Aletria: Revista de estudos literários, v.1, n.3, 2008 - Belo Horizonte: POSLI, Faculdade de Letras da UFMG.

CADEMARTORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

_____ Luís. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Disponível em: www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm Acesso em: 27 nov. 2013.

_____Luis. *"Encurtando o caminho entre texto e ilustração: homenagem a Ângela Lago*". In: Revista dos Cursos de Pós-Graduação, v. 11, p. 109-122, 2006.

_____ Luís. *Una charla sobre ilustración*. In: EN LOS COLORES del trazo: Seminario-Taller de Ilustración de Libros Infanto-Juveniles Brasil-Guatemala. Coordinador Renan Paes Barreto. Organizadora Frieda Liliana Morales Barco. Ciudad de Guatemala: Embajada de Brasil en Guatemala, 2006. Disponível em :pt.scribd.com/doc/71601478/O-que-e-Ilustracao-por-Camargo Acesso em 011-01-2014.

_____ Luís. A imagem na obra lobatiana.In: Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil. LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís.(organizadores) 1ª impressão. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. ABDALA, Benjamin júnior. *Ziraldo:seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico*. São Paulo: Abril Cultural,1982.

CAVALHEIRO, Edgard. *Vida e Obra de Monteiro Lobato.* In LOBATO, Monteiro.Urupês.Editora Brasiliense: São Paulo,1956.

COELHO, Nelly Novaes**.** *Literatura Infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Ática, 6ed revisada, 1993.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Ed. Beca,1999.

CUNHA, Leo. *A gaveta e o Álbum: outras narrativas para crianças*. In: Literatura e Letramento: espaços, suportes e interfaces- O Jogo do Livro/ Organizado por Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino, Zélia Versiani. Belo Horizonte: Autêntica/CEALE/FAE/UFMG, 2003.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. Literatura infantil: Teoria & Prática. 5 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CUNHA, Maria Zilda da. *Poesia*. IN: FILHO, José Nicolau Gregorin (org). São Paulo: Editora Mundo Mirim, 2012.

DERDYK, Edith. *Linha do Horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

FITTIPALDI, Ciça. *O que é uma imagem narrativa?* In: OLIVEIRA, Ieda de et al. (orgs). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

FRASER, M. T. D.; GONDIM, S. M. G. *Da Fala do Outro ao Texto Negociado: Discussões sobre a Entrevista na Pesquisa Qualitativa.* Revista Paidéia, v. 14, n. 28, 2004.

GARCIA, Ângelo Mazzachelli. *A literatura e a construção de livros*. In: Aletria: Revista de estudos literários, v.6, 2006 - Belo Horizonte:PÓS- LIT, Faculdade de Letras da UFMG.

GOLDENBERG, Mírian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 8ed. São Paulo: Editora Record, 2004.

GOMES, M. *Lendo imagens: ilustrações das obras de Monteiro Lobato*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo. Passo Fundo, v. 6, n. 2, p. 215-226. Jul./dez. 2010.

HALLOWEEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história* (trad. De Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Sousa). 2.ed.rev. e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HELD, Jaqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi, direção da coleção de Fanny Abramovich. São Paulo: Summus, 1980.

HENDEL, Richard. *O design do livro*. Tradução Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HUNT, Peter *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução: Cid Knipel, Ed. Ver. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JOLY, Martine. *Introducão à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

JOUVE, Vicent. Porque estudar literatura? Tradução: Marcos Bagno e Marcos Marciolino.São Paulo:Parábola, 2012.

KRESS, Gunther e LEEUWEN, Theo Van. *Reading images: the grammar of visual design*. London: Routledge, 1996.

LABOURIAU, Sonia Salgado; SANTOS, Luís Alberto Ferreira Brandão. *O Objeto livro e suas expansões: uma leitura intersemiótica.*/ 2002 - [manuscrito]. 125 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

LAGO, Ângela. *A leitura da imagem*. In: *Nos caminhos da literatura*. São Paulo: Peirópolis, 2008.

_____ Ângela. *Ponte das intencionalidades*. In :GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jakson de (orgs). *A alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores*. São Paulo: Paulus, 2009 -(Coleção Pedagogia e educação)

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. São Paulo: Editora Ática, 1984.

_____ Marisa; CECCANTINI, João Luís (organizadores). 1ª impressão Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

LEXÍCOGRAFIA, Instituto Antônio Houaiss de. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antonio Houaiss, 2009.

LIMA, Graça. *O design gráfico do livro infantil brasileiro: a década de 70* – Ziraldo, Gian Calvi, Eliardo França. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design, 1999.

LIMA, Maria Cristina Gomes Barbosa de. *"Chapeuzinho Vermelho:a reescrita de Braguinha e Rubem Alves*. In: DOMINGUES,Thereza da Conceição Apparecida e REDMOND, William Valentine.

(organizadores). *A literatura infanto-juvenil brasileira da contemporaneidade*. Juiz de Fora-MG: Editora Associada Ltda, 2012.

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

LINS, Guto. *Livro infantil: projeto gráfico, metodologia, subjetividade*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

LÜDKE, Menga; ANDRE, Marli E.D.A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. São Paulo: E.P.U., 1986.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: Uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. RJ: Edições Pinakotheke, 1998.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

MENDES, André Melo. *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexidade do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MOKARZEL, Marisa de Oliveira. *O era uma vez na ilustração*. Rio de Janeiro: UFRJ,1998. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.

MUNARI, Bruno. *Das coisas nascem as coisas*. São Paulo: editora Martins Fontes, 2008.

NECYK, Bárbara Jane. *Texto e imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*. 167 fls. Dissertação (Mestrado em Design). Faculdade de Design do Departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2007.

NIKOLAJEVA, Maria; CAROLE, Scott. *Livro ilustrado: Palavras e imagens*. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Ieda de et al. (orgs.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.

_____ Ieda de et al. (orgs). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

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

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 6ed. Petrópolis, Vozes, 1987.

_____ Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus,1990.

_____ Fayga. Universos da arte. 7ed. Rio de Janeiro: Campus,1991.

PARREIRAS, Ninfa. *Confusão de línguas na literatura: o que o adulto escreve, a criança lê*. Belo Horizonte: RHJ, 2009.

PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Graça. *A imagem dos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

REYES, Yolanda. *Onde vivem os monstros. Bons livros para crianças nem sempre boas*. In: Revista eletrônica Emília – maio/2012.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado:processo de criação artística*. 2ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SOARES, Magda. *A escolarização da literatura infantil e juvenil*. In EVANGELISTA, Aracy; BRINA, H. & MACHADO, M. Zélia (Org.). *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infantil e juvenil*. 2.ed. Belo Horizonte: CEALE/Autêntica, 2001.

ZARUR, Ana Paula. *Por um estudo do significado da ilustração no livro infantil brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design, 1997.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças: para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos*. 4. ed. São Paulo: Global, 1993.

_____ Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Referências Bibliográficas – Livros literários infantis

ANDERSEN, Hans Christian. *Os sapatinhos Vermelhos*. (Contos maravilhosos de Andersen). São Paulo: Cia Brasil Editora, 1953.

ANDRADE, Tales de. *Encanto e Verdade*. São Paulo. Edições Melhoramentos,1967.

_____ Tales de. *Saudade*. São Paulo: 26 ed. Companhia Editorial Nacional,1936.

_____ Tales de. *Saudade*. 62ª ed. São Paulo: Companhia Editorial Nacional,1971.

CASTANHA, Marilda. *Agbalá: um lugar continente*. (ilustrações da autora). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____ Marilda. *Pindorama: terra das palmeiras*. (ilustrações da autora). Belo Horizonte: Formato Editorial,1999.

_____ Marilda. *Mil e uma estrelas*. (ilustrações da autora).São Paulo: Comboio de Corda, 2011.

CAVALCANTI, Joana. (ilustrações de Maurízio Manzo). *As sete saias da lua*. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2011.

FERNANDES, Millor; LINS, Guto; JOHNSON, Susan. *Abecedário do Millôr para crianças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

FITTIPALDI, Ciça. *Mata sete*. (Histórias de encantamento). São Paulo: Editora Scipione,1988.

FURNARI, Eva. *O amigo da Bruxinha* (ilustrações da autora).São Paulo: Moderna, 1993.(Hora da Fantasia).

_____*Bruxinha 2*. História e desenhos de Eva Furnari. 2ed - Coleção Mágica - São Paulo: FTD,1989.

GAUTIER, Theophile *O capitão fracassa*. Tradução e adaptação: Haydée N. Isac Lima. São Paulo: Empresa Editora Brasileira, 1937.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Tradução de Heloisa Jahn. Iilustrações de Elzbieta Gaudasinska. São Paulo: Compainha das Letrinhas, 1996.

_____ Grimm.*João e Maria*. (ilustrações Kveta Pacovská). Tradução:Mônica Rodrigues da Costa e Jamil Maluf. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LAGO, Ângela. *Uni Duni e Tê*. Belo Horizonte: Editora Compor: 1999.

_____*Indo Não Sei onde Buscar Não sei o quê*. Ilustrações da autora.Belo Horizonte:RHJ,2000.

_____, Lago. *Tampinha.* (ilustrações da autora). São Paulo: Moderna,1994. Colleção Girassol.

_____, Lago. *Chiquita Bacana e outras pequetitas*. Belo Horizonte: Editora Lê,1986.

_____, Lago. *O personagem Encalhado.* Belo Horizonte: RHJ Livros LTDA, 2006.

LIAO, Jimmy. *Uma noite muito escura.* Tradução: Lin Jun e Cong Tangtang. São Paulo: Comboio de Corda, 2011.

LIONNI, Leo. *Pequeno azul e pequeno amarelo.* Tradução: Pedro Angel Almeida. Editora Berlends & Vertecchia, 2005.

_____ Leo. A maior casa do mundo. Tradução: Ana M. Noronha. Matosinhos, Portugal: editora Kalandraka, 2007.

_____ Leo.*Frederico.* Tradução:Dora Batalim. Portugal: editora Kalandraka, 2009.

_____ Leo. O Nadadorzinho. Tradução: Isabelle Buratti e Mariana Wallenstein. Matosinhos, Portugal: editora Kalandraka, 2010.

LOBATO, Monteiro. *A menina do narizinho arrebitado*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1920.

_____Monteiro. *Aritmética de Emíla.* 11 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1959.

_____Monteiro. *Caçadas de Pedrinho.* 13 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

_____Monteiro. *D.Quixote das crianças*. 9ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

_____Monteiro. *Emília no país da Gramática.* São Paulo: Editora Brasiliense,1960.

_____Monteiro. *Fábulas.* 5ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.

_____ Monteiro. *Histórias Diversas*. São Paulo: Editora Brasiliense,1959.

_____Monteiro. *Narizinho Arrebitado: de como Narizinho conhece o Príncipe Escamado.* Ilustrações de Moacir Rodrigues. São Paulo: Editora Brasiliense,1987.

_____Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*. (1º Tomo). 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

Monteiro. *Os doze trabalhos de Hércules*. (2º Tomo). 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1958.

_____ Monteiro. *O nascimento do Visconde: de como Narizinho e Pedrinho inventam e fabricam o Visconde de Sabugosa.* Ilustrações de Moacir Rodrigues. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____Monteiro. *Pedrinho e o saci*: *de como Pedrinho consegue aprisionar o Saci.* Ilustrações de Moacir Rodrigues. São Paulo: Editora Brasiliense,1987.

_____Monteiro. *Reinações de Narizinho.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1973.

_____Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

MAGALHÃES JÙNIOR, Raimundo; BENEDETTI. *Chico vira bicho e outras histórias*. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1943.

MANSUR, Guilherme. *Bichos tipográficos*. 1ed. Sabará: Dubolsinho, 2007.

MARTINS, Cláudio. *Não pegue este livro! Fuja! Corra!.*(ilustrações do autor).São Paulo; Geração Editorial, 2003. (Coleção Meu livro).

_____ Cláudio. *Eu e minha Luneta* (ilustrações do autor).11ed.São Paulo, Formato Editorial, 2009. (Coleção Viagem do olhar).

_____ Cláudio. *Um Passeio pela escola.* (ilustrações do autor).São Paulo, Formato Editorial, 2009. (Coleção Viagem do olhar).

_____ Cláudio. *Quando explodem as estrelas*. (ilustrações do autor).São Paulo, Formato Editorial, 1993. (Coleção Viagem do olhar).

_____ Cláudio. *Loucos, Malucos, Pirados, Birutas*. Belo Horizonte: Dimensão, 2010.

MELLO, Roger. A arte olhando o mundo: O olhar do artista. In: Leitura e imagem. 2002. Disponível em: <http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/lii/liitxt2.htm>. Acesso em 01/09/2013.

MOTT, Odette de Barros. *A Princesinha*. 2 ed. São Paulo: Editora do Brasil S/A, s/data.

MUNARI, Bruno. *Na noite escura*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NEVES, André. *Um pé de vento.* (ilustrações do autor). Porto Alegre: Editora Projeto, 2007.

_____ André. *Obax.* (ilustrações do autor).São Paulo: Brinque - Book, 2010.

_____ André. *Margarida.* (ilustrações do autor). 1 ed. Belo Horizonte, MG: Abacatte, 2010.

_____ André. *Um pé de vento.* (ilustrações do autor). Porto Alegre: Editora Projeto, 2007.

_____ André. *Lino.* (ilustrações do autor). São Paulo: Callis Editora, 2011.

NUVENS, Sebastião. *Sapatolices*. Belo Horizonte, MG: RHJ, 1998.

PAULA, Branca Maria de.*Truques Coloridos.*(ilustrações de Marcelo Xavier) 3 ed.Belo Horizonte, MG: Compor, 2011.

_____, Ziraldo. *Flicts* (ilustrações do autor). 66ª Ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005

PIMENTEL, Alberto Figueiredo. *Contos da carochinha*. 18 ed. Rio de Janeiro: Editora Melhoramentos, 1937.

_____ Alberto Figueiredo. *Contos da carochinha*. 20 ed. Rio de Janeiro: Editora Melhoramentos, 1952.

_____ Alberto Figueiredo. *Contos da Avozinha*. Rio de Janeiro: Editora Melhoramentos, 1943.

PINTO, Ziraldo. *O Menino Maluquinho* (ilustrações do autor). São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.

RAMOS, Otávio. *Pequena história de um anão*. Belo Horizonte: RHJ, 1999.

ROSA, Cláudia. *Pinóquio*. (ampliação e adaptação).Coleção O amigo da infância. 2ªsérie. São Paulo: Cia Brasil editora,1961.

SANDENBERG, Maria Percina. *Venturas e desventuras de uma tartaruga*.Ilustrações de Macmiller Ferreira. Rio de Janeiro:Conquista,1983.

SENDAK, Maurice. Onde vivem os monstros. Tradução:Heloísa Jahn. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

SPICACCI, Frederico Carlos. *Memórias de um Papagaio*. São Paulo: Livraria Acadêmica Saraiva & Cia, 1940.

XAVIER, Marcelo. *O dia a dia de Dadá*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1987. (Coleção Conte outra vez).

_____ Marcelo. *Três Formigas Amigas*. (ilustrações do autor). Belo Horizonte: Editora Lê, 2004.

Sites consultados

http://www.odisea2008.com/2008/08/edmund-dulac-ilustrador-de-libros.html. Acesso em 10/01/13.

http://comjeitoearte.blogspot.com.br/2012/08/hans-andersen-o-escritor-dos-contos-de.html. Acesso em 10/01/13.

http://www.printspast.com/selected-print-sc.asp?PrintID=70140010&Return=christmas-carol-prints-rackham.htm. Acesso em 22/04/2014.

http://susanadalcol.blohttp://www.magriniartes.com.br/2013/10/30/edmund-dulac-ilustrador-frances/gspot.com.br/2009/04/leitura-e-literatura-infantil-no-brasil.html. Acesso em 11/12/2013.

http://www.bpib.com/illustrat/dulac.htm. Acesso em 11/12/2013.

http://www.surlalunefairytales.com/illustrations/illustrators /dulac.html. Acesso em 13/01/2014.

http://lounge.obviousmag.org/solidos_de_revolucao/2013/10/as-ilustracoes-fantasticas-de-walter-crane.html. Acesso em 07/02/14.

https://www.google.com.br/search?q=aquarelas+monteiro+lobato&espv=210&es_sm=122&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=Ihz6UpXlL6vC0AHQr4GYCw&ved=0CDAQsAQ. Acesso em 23/11/2013.

http://issuu.com/kalandraka.com/docs/onde-vivem-os-monstros-pt?e=0/1284461. Acesso em 11/02/2014.

http://www.publico.pt/cultura/noticia/morreu-maurice-sendak-autor-de-onde-vivem-os-monstros-1545197. Acesso em 18/02/2014.

http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=282 entrevista a Jovier Sobrino-fevereiro/2013. Acesso em 18/02/2014.

https://www.google.com.br/search?q=jurandir+ubirajara+campos&es_sm=93&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=HBJQU_bLPMnhs. Acesso em 03/01/2014.

http://rogeriocoelhoilustrador.blogspot.com.br/2010/08/abaixo-algumas-ilustras-do-livro.html. acesso em 23/02/2014.

https://www.google.com.br/search?q=O+Livro+sem+Texto+como+Projeto+de+Design%3A+Experiências+de+Leitura&oq=O+. Acesso em 06/05/14

http://espanadores.blogspot.com.br/2011/10/bruno-munari-e-genialidade-em-repensar.html. Acesso em 06/05/14.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Bruno_Munari. Acesso em 06/05/14.

http://criacria.com/2011/07/06/%E2%80%9Cna-noite-escura%E2%80%9D-de-bruno-munari/. Acesso em 10/07/2013.

http://www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf. Acesso em 23/02/2014.

https://www.google.com.br/search?q=Goldenberg+(1997)&oq=Goldenberg+(1997)&aqs=chrome..69i57j0l4.4504j0j7&sourceid=chrome&es_sm=93&ie=UTF-8. Acesso em13/05/2013.

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:CGUQQ9EmxzIJ:www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf+&cd=6&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em 26/08/2013.

https://www.google.com.br/search?es_sm=93&q=related:www.emtese.ufsc.br/3_art5.pdf+Goldenberg+(1997)&tbo=1&sa=X&ei=F0iXU4znOdDQsQTxzYDYAQ&ved=0CEQQHzAF. Acesso em 21/08/2013.

http://www.smdiccionarioilustradores.com/index_i.php. Acesso em 14/03/2013.

http://www.marceloxavier.art.br/mx/linhas/. Acesso em 20/09/2013.

http://www.kalandraka.com/pt/autores/detalle/ficha/lionni/. Acesso em 17/05/2013.

https://www.google.com.br/search?q=leo+lionni+livro+centímetro+por+centímetro&es_sm (imagens livros). Acesso em 20/09/2013.

http://www.kalandraka.com/blog/wp-content/uploads/2010/05/Centenario-Leo-Lionni_port.pdf (citação caracol). Acesso em 03/04/2013.

http://www.odisea2008.com/2008/08/edmund-dulac-ilustrador-de-libros.html. Acesso em: 10/01/13

http://comjeitoearte.blogspot.com.br/2012/08/hans-andersen-o-escritor-dos-contos-de.html. Acesso em: 10/01/13

http://www.printspast.com/selected-print-sc.asp?PrintID=70140010&Return=christmas-carol-prints-rackham.htm. Acesso em 12/08/2013.

http://susanadalcol.blogspot.com.br/2009/04/leitura-e-literatura-infantil-no-brasil.html. Acesso em: 20/03/2013

http://www.revistatecnologiagrafica.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=152:a-impressao-offset-no-brasil&catid=68:m. Acesso em 10/03/2014

http://encantamentosdaliteratura.blogspot.com.br/2010/04/chapeuzinho-vermelho-walter-crane.html. Acesso em 07/02/2014.

http://lobato.globo.com/lobato_desenhos-pinturas.asp. Acesso em 10/03/12014.

Apêndice

Grupo de questões para a entrevista ilustradores/escritores.

1-Questões referentes à formação dos ilustradores/escritores (dados bibliográficos voltados para a formação profissional dos sujeitos)

- Faça um breve relato da sua formação como artista e escritor de livros infantis.

- Como começou o interesse pelo trabalho com ilustração? Outras atribuições na função de artista influenciaram seu trabalho?

- Qual a atividade que surgiu primeiro, a de ilustrar livros de outros autores ou a de ilustrar os seus próprios livros?

- Em que momento da sua trajetória, aconteceu o desejo de escrever e ilustrar os livros de sua autoria?

- Nesse percurso, que autores contribuíram para a sua formação?

2- Questões relacionadas ao processo de criação dos ilustradores/escritores.

- Como você caracterizaria o seu processo de criação na concepção de um livro de literatura infantil? Quais os requisitos para este trabalho? Você facilmente reconhece quando deve ser o início de uma história? Reconhece também quando a história deve terminar?

- Como é a sua relação, no processo de criação de imagens, com textos de outros autores?

- Em que esse processo difere do processo de criação do texto e imagens de um livro de sua autoria?

- Você distingue ilustração e imagem?

- Na criação de uma obra literária, você necessita de algum leitor durante este processo, no sentido de receber um retorno da sua obra ainda em construção?

- Você é aberto a alguma contribuição externa no processo de criação e construção do seu trabalho? Aceita e acata sugestões?

- No conjunto da sua produção, que livros destacaria ou mesmo há algum que mais te agrada pelo resultado final?

3- A criação do texto visual e do texto verbal

3.1- O processo de criação das imagens/ilustrações

- O que significa uma imagem para você? Ao conceber uma ilustração para um texto escrito, como você pensa "visualmente?

- Você prioriza um "rascunho" na construção visual de um livro de literatura infantil? Se isto ocorre, como acontece este processo?

- Qual técnica artística mais utilizada por você na criação das imagens?

- Como você define o livro de imagem?

3.2- O processo de criação do texto verbal

- Como se dá o processo de escrita dos seus livros para crianças? Surgem de uma idéia, de uma situação, de um caso? Ele antecede ou não à ilustração?

- Como adequar a linguagem verbal à linguagem infantil?

- José Paulo Paes dizia que é muito mais difícil escrever para crianças, você concorda? Por quê? Também as escritoras Mariza Lajolo e Regina Zilberman afirmam que "talvez o mais difícil de todos os gêneros literários seja a história para crianças. Gênero ambíguo, em que o escritor é forçado a ter duas idades e pensar em dois planos: que precisa ser bem escrito e simples, mas ao mesmo tempo bastante poético para satisfazer um público mergulhado nas visões intuitivas e simplificadora." Você concorda com esta afirmação?

- Na elaboração da narrativa escrita, você pensa em um provável leitor para este texto?

3.3 O processo de articulação entre texto visual e verbal

-Quando você decide que uma página do livro (imagem e texto verbal) está finalizada, ela ainda pode sofrer alterações posteriores? Em que situações isso acontece?

-Você considera que deve haver uma conexão entre texto visual e verbal? Em que medida?

4- Questões relacionadas ao processo de produção editorial

4.1- A programação visual /diagramação

-Qual o papel do editor de arte? Você como autor e ilustrador do livro pode interferir neste trabalho?

-Existe a possibilidade da editora sugerir ou mesmo exigir a mudança de algo na diagramação do seu trabalho, para ser editado?

- As editoras favorecem a abertura ao diálogo entre os diferentes profissionais – escritores, ilustradores, diretores de arte, diagramadores, etc. – envolvidos na criação do livro?

4-2- O projeto gráfico

- No processo de criação do livro, você antecipa aspectos relacionados ao projeto gráfico? Ocorre de você participar ou mesmo criar o projeto gráfico destes? Tem autonomia para recusar alguma possível intervenção da editora neste processo?

