

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação
Mestrado Profissional em Educação e Docência

MARIANA PARREIRA LARA DO AMARAL

LIVRO ILUSTRADO E PRIMEIRA INFÂNCIA:
leituras que excedem palavras

Belo Horizonte
2021

MARIANA PARREIRA LARA DO AMARAL

**LIVRO ILUSTRADO E PRIMEIRA INFÂNCIA:
leituras que excedem palavras**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Educação e Docência da Faculdade de Educação - da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Infâncias e Educação Infantil

Orientadora: Prof^a Dr^a Mônica Correia Baptista

Co-orientadora: Prof^a Dr^a Alessandra Latalisa de Sá

Belo Horizonte
2021

A485l
T Amaral, Mariana Parreira Lara do, 1989-
 Livro ilustrado e primeira infância [manuscrito] : leituras que excedem
 palavras / Mariana Parreira Lara do Amaral. - Belo Horizonte, 2021.
 319 f. : enc, il., color.

 Dissertação -- (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
 Faculdade de Educação.
 Orientadora: Mônica Correia Baptista.
 Coorientadora: Alessandra Latalisa de Sá.
 Bibliografia: f. 299-311.
 Apêndices: f. 312-319.

 1. Educação -- Teses. 2. Livros ilustrados -- Teses -- Teses.
 3. Ilustração de livros -- Teses. 4. Livros -- Ilustração -- Avaliação -- Teses.
 5. Livros ilustrados para crianças -- Teses. 6. Literatura infanto-juvenil --
 Avaliação -- Teses. 7. Educação de crianças -- Teses.

 I. Título. II. Baptista, Mônica Correia, 1962-. III. Sá, Alessandra Latalisa
 de, 1971-. IV. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de
 Educação.

CDD- 028.55

Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)

Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS

UFMG

FOLHA DE APROVAÇÃO

LIVRO ILUSTRADO E PRIMEIRA INFÂNCIA: leituras que excedem palavras

MARIANA PARREIRA LARA DO AMARAL

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA/MP, como requisito para obtenção do grau de Mestre em EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA, área de concentração ENSINO E APRENDIZAGEM.

Aprovada em 15 de dezembro de 2021, pela Banca constituída pelos membros:

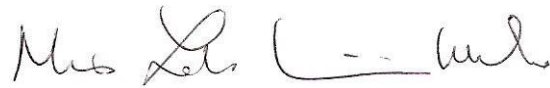
Prof. Mônica Correia Baptista - Orientadora
UFMG

Prof. Alessandra Latalisa de Sá - Coorientadora
Universidade FUMEC

Prof. Maria da Graça Muniz Lima
UFRJ



Profa. Clarisse Maria Castro de Alvarenga
UFMG



Profa. Maria Zélia Versiani Machado
UFMG

Belo Horizonte, 15 de dezembro de 2021.

Ao meu pai e à minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha querida família, em especial, meu pai, minha mãe e minha irmã, por incentivarem meus sonhos, me ajudarem a ruflar as asas e me embalarem em tantos abraços, carinhos e cuidados. À Fridinha, pela companhia e pelos convites para pausas e brincadeiras.

Ao Nani, meu companheiro, meu amor, pela compreensão, pelo cuidado, por sempre estar presente (mesmo quando estive ausente), e por embarcar comigo nos meus discursos sobre a literatura, a docência e a infância.

Às minhas avós, Vó Eta e Vó Nativa, e à Dona Nélia, minha sogra, por me presentear com histórias e memórias sobre ser professora.

À Mônica Correia, minha querida orientadora, por compartilhar comigo, tão de perto e com tanta leveza e seriedade, este percurso do mestrado; por me abrir portas, provocar questionamentos e por me inspirar, em tantas dimensões, sobre o que é ser professora.

À Doca, minha querida co-orientadora, por estar ao meu lado na formação, na docência e na pesquisa e por ampliar meu olhar e horizontes de trabalho.

Às minhas companheiras e amigas do grupo de pesquisa Leitura e Escrita na Primeira Infância pelas discussões incríveis e pela luta constante pela Educação Infantil de qualidade e pelas crianças.

Às colegas do PROMESTRE, da linha de pesquisa Infâncias e Educação Infantil, pela partilha dos desafios e dos caminhos para ultrapassá-los.

Às amigas e colegas professoras, pelas trocas, escutas e tricôs.

À Jane Savaget (com quem compartilhei o primeiro abraço depois de ser aprovada no processo seletivo do mestrado), pelas boas trocas literárias e pelo incentivo aos estudos.

À equipe da Casa da Gente, pela aposta, abertura e acolhida do meu exercício e aprendizado constante sobre ser professora.

À Cibele, por me fazer encantar com a Educação Infantil e por me ensinar as sutilezas da profissão.

Ao grupo d'A Casa Tombada, professoras, professores e colegas da turma 7 do curso "O Livro para a Infância: processos de criação, mediação e circulação", pelas discussões incríveis, pelas trocas e pela acolhida.

À Célia Abicalil, que gentilmente leu meu projeto de pesquisa e trouxe importantes contribuições.

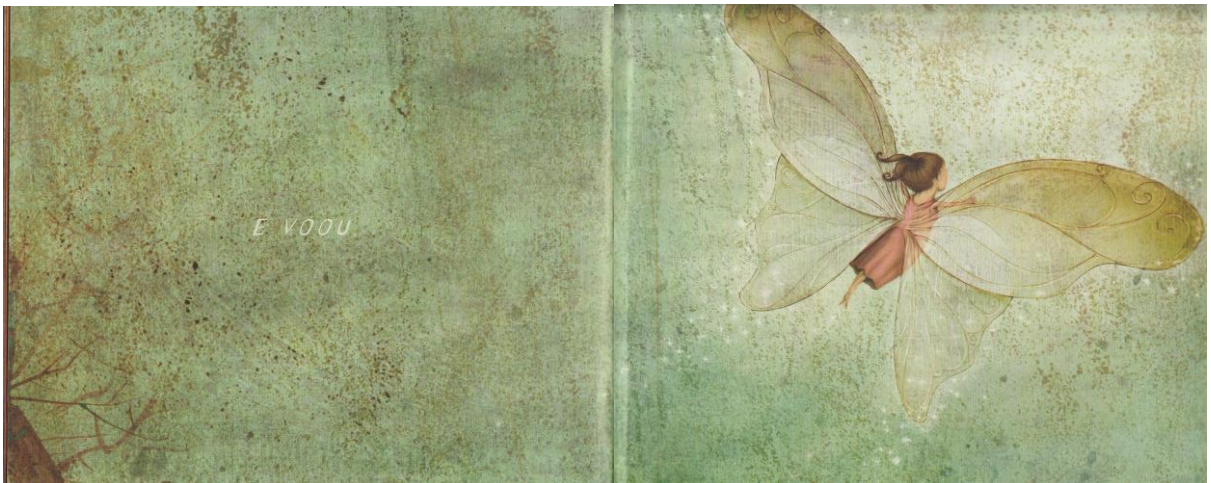
À Bruna, pelo incentivo e pela disponibilidade em me ajudar no percurso prévio à aprovação no mestrado.

À minha querida prima Ciça, que me socorreu, com tanto carinho, na tradução do resumo para o inglês.

Ao Gabriel Félix, ao Jean Alexssander e ao Professor Glaucinei Rodrigues, equipe do curso de Design da UFMG que contribuiu imensamente com o recurso pedagógico que acompanha este trabalho.

À Ana Paula Rodrigues, pela revisão cuidadosa desta dissertação.

Às crianças, que me acompanharam neste percurso, vitalizaram meus dias e me deram inúmeras razões para seguir em frente.



E VOOU.

(Elena Ferrándiz, *O Casaco de Pupa*)

RESUMO

Os livros ilustrados, cada vez mais frequentes no mercado editorial brasileiro, são obras complexas, cujo conceito ainda se encontra em processo de formulação. Esta pesquisa, ao evidenciar o livro ilustrado na produção literária para a infância, analisa obras premiadas pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ, entre 1975 e 2020. Pretendeu-se investigar as possíveis transformações ocorridas na função da ilustração, sua articulação com o texto verbal e o suporte, de forma a caracterizar o processo de constituição do livro ilustrado brasileiro. A partir do percurso histórico da literatura infantil no ocidente, discutem-se as especificidades do livro ilustrado, considerando-o como objeto artístico. As contribuições teóricas de Michel Melot (2015), Odilon Moraes (2019), Sophie Van der Linden (2011), Martin Salisbury e Morag Styles (2012), Rui de Oliveira (2008b) e Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011) apoiaram as análises e conclusões do trabalho. A metodologia consistiu na análise dos livros premiados nas categorias Criança, Livro de Imagem, Melhor Ilustração e Livro Brinquedo. O exame dos dados permitiu organizar o acervo em sete categorias principais: 1º) Texto e imagens: espaços em disputa; 2º) O silêncio da palavra e a imagem narrativa; 3º) O *design* da palavra; 4º) Materialidade e narrativa; 5º) Metaficção e intertextualidade; 6º) O Brasil expresso na visualidade e 7º) Autoria: referências e paradigmas. Observaram-se pontos de aproximação entre as obras, nas quatro dimensões do espaço-tempo: linha, página, livro e tempo (ALENCAR e COELHO, 2016). O percurso desta pesquisa reforça a complexidade e a potencialidade dos livros ilustrados e indica que esse modo de narrar é predominante nas premiações mais recentes da FNLIJ, nas categorias analisadas. A trajetória de premiações nos revela, também, que, mesmo antes do uso do termo “livro ilustrado” no Brasil, é possível observar um processo de ascensão da imagem, aliado à exploração do livro como objeto. O recurso pedagógico que integra esta pesquisa, em formato e-book, aborda a temática da formação leitora, da mediação literária e dos elementos narrativos que constituem os livros ilustrados, estabelecendo um diálogo da pesquisa com a ação docente, em especial, aquelas desenvolvidas no âmbito da Educação Infantil.

Palavras-chave: Literatura Infantil; Livro ilustrado; Educação Infantil.

ABSTRACT

Picturebooks, increasingly recurrent in the Brazilian publishing industry, are complex works whose concept is still in the process of formulation. By highlighting the picturebook in literary production for children this research analyses works awarded by 'Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil' – FNLIJ, from 1975 to 2020. It has been intended to scrutinise the possible transformations occurred in the role of illustration, its association with the verbal text as well as with the object, in order to define the constitution of the Brazilian picturebook. In light of the historical course of children's literature in the West, the particularities of the picturebook are examined considering it as an artistic object. The contributions of Michel Melot (2015), Odilon Moraes (2019), Sophie Van der Linden (2011), Martin Salisbury and Morag Styles (2012), Rui de Oliveira (2008b) and Maria Nikolajeva and Carole Scott (2011) supported the analysis and conclusions of the work. The methodology consisted of examining the award-winning books within the categories "Child", "Picture Book", "Best Illustration" and "Toybook". Analysing the data enabled the organisation of the collection into seven main categories: 1st) Text and images: spaces in dispute; 2nd) The silence of the word and the narrative image; 3rd) The design of the word; 4th) Materiality and narrative; 5th) Metafiction and intertextuality; 6th) Brazil expressed in visuality and 7th) Authorship: references and paradigms. Aspects of convergence between the works were observed, within the four dimensions of space-time: line, page, book and time (ALENCAR and COELHO, 2016). The path of this research reinforces the complexity and potentiality of picturebook and indicates that this way of narrating is predominant in the most recent FNLIJ awards, within the categories scrutinised. The trajectory of the awards also demonstrates that even before the use of the term "picturebook" in Brazil, it is possible to observe a process of the image's ascension, allied to the exploration of the book as an object. The pedagogical resource that integrates this research, in ebook format, addresses the issues of training readers, of literary mediation and of the narrative elements that constitute picturebooks, establishing a dialogue between research and teaching action, especially those developed within the scope of early childhood education.

Keywords: Children's Literature; Picturebook; Early childhood education

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1, 2, 3 e 4 - Sequência de páginas duplas do livro "Meu Pequenino".....	19
Figura 5 – Livros “memória” da infância.....	27
Figura 6 - Capa do livro "Da pequena toupeira que queria saber quem tinha feito cocô na cabeça dela"	29
Figura 7 - Luva e miolo do livro "Se eu abrir esta porta agora..."	33
Figura 8 e 9 - página duplas do livro "Se eu abrir esta porta agora..."	33
Figura 10 e 11 - páginas duplas do livro "Se eu abrir esta porta agora..."	34
Figura 12, 13 e 14 - Brincadeiras com a obra Se eu abrir esta porta agora... (Alexandre Rampazo, 2019)	35
Figura 15 - Projeto para capa e quarta capa do Recurso Pedagógico.....	46
Figura 16: Frontispício da primeira edição impressa de <i>Contos da Mamãe Gansa</i> , em 1695	54
Figura 17: Página de livro com iluminura medieval - século XIV.....	58
Figura 18: <i>Orbis Sensualium Pictus</i> , Comênio, 1658.....	59
Figura 19 e Figura 20 – Páginas simples do livro de Menchior Masrersperger, 1685.....	60
Figura 21: História em Quadrinhos de Rodolphe Töpffer, séc XIX	62
Figura 22: <i>Neues ABC Buch</i> , de Karl Philipp Moritz.....	63
Figura 23: “Nurse’s song”, Songs of Innocence and of Experience.....	64
Figura 24: <i>The book of Nonsense</i> , Edward Lear	65
Figura 25: Ilustração de John Tenniel para <i>Alice no País das Maravilhas</i> - 1865	65
Figura 26: <i>Fairy Hordes Attacking a Bat</i> , pintura de John Fitzgerald, 1860s.....	66
Figura 27: <i>Barba Azul</i> , Gustave Doré (1861).....	67
Figura 28: página simples de <i>João Felpudo</i> , de H. Hoffmann	69
Figura 29: capa do <i>toybook Baby's Opera</i>	71
Figura 30 e Figura 31: miolo do livro <i>Baby's Opera</i>	71
Figura 32: <i>Barba Azul</i> , Walter Crane (1875)	72
Figura 33 e Figura 34: capas de livros de Randolph Caldecott.....	73
Figura 35: Alguns livros da Série <i>Puffin Picture Books</i>	74
Figura 36 e Figura 37: <i>Pré-Libres</i> , de Bruno Munari	75
Figura 38: Capa do livro <i>Onde Vivem os Monstros</i>	76
Figura 39: Sequência de páginas duplas - <i>Onde Vivem os Monstros</i>	77
Figura 40: Capa do livro <i>Contos Infantis</i> , Júlia Lopes de Almeida	82
Figura 41: Capa do livro <i>Contos Pátrios</i> , Olavo Bilac e Coelho Netto.....	82
Figura 42: Capa do livro <i>Contos da Carochinha</i> (1958).....	83
Figura 43: Capa do livro de Alexina Magalhães Pinto, 1916	84
Figura 44: História em quadrinhos do Almanaque do <i>Tico-Tico</i> de 1934, ilustrada por Max Yantok	86
Figura 45: Capa do Almanaque <i>Tico-Tico</i> , de 1958, ilustrado por Luiz Sá.....	86
Figura 46: Imagem de Francisco Richter para <i>O Patinho Feio</i> , texto de Hans Christian Andersen	86
Figura 47: Capa do livro <i>A Menina do Narizinho Arrebitado</i> (1920)	88
Figura 48: Folhas de guarda do livro <i>A Menina do Narizinho Arrebitado</i> (1920)	88
Figura 49: Folha de rosto do livro <i>A Menina do Narizinho Arrebitado</i> (1920)	88
Figura 50: Páginas do miolo do livro <i>A Menina do Narizinho Arrebitado</i> (1920)	88
Figura 51: <i>Reinações de Narizinho</i> , ilustração de J.U. Campos	89

Figura 52: Capa da 1ª edição da revista <i>Recreio</i> - 1969	92
Figura 53: Capa de <i>Flicts</i>	94
Figura 54: Página dupla, <i>Flicts</i> (Ziraldo)	95
Figura 55 – imagem de Eliardo França, <i>O Rei de quase-tudo</i> , 1971.....	96
Figura 56 - Capa do livro <i>Ida e Volta</i> , de Juarez Machado 1976	98
Figura 57- imagem de <i>Pindorama: a terra das palmeiras</i>	101
Figura 58: <i>Cena de Rua</i> , Angela Lago, 1994	102
Figura 59: Capa do Catálogo da exposição <i>Brasil: Incontáveis linhas, incontáveis histórias</i> , na Feira de Bolonha de 2014.....	106
Figura 60 - Dobra da folha	110
Figura 61 - Raul Taburin, de Sampé	111
Figura 62 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Gustav Doré, 1861.....	115
Figura 63 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Walter Crayne, 1875	115
Figura 64 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Jessie Willcox Smith, 1919.....	116
Figura 65 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Margaret Evans Prince, 1921	116
Figura 66 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Anastassija Archipowa	116
Figura 67 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Lisbeth Zwerger	116
Figura 68 - Chapeuzinho Vermelho por Suzanne Jansen	117
Figura 69- Chapeuzinho Vermelho, por Rui de Oliveira	117
Figura 70 - <i>Cacoete</i> (recorte).....	119
Figura 71 - <i>Cacoete</i> (página simples)	120
Figura 72 - <i>Os Pássaros</i> (página dupla).....	120
Figura 73 – <i>Os Pássaros</i> (página simples)	121
Figura 74 (a) e (b) - <i>Os Pássaros</i> (páginas duplas).....	121
Figura 75 - <i>O Túnel</i> (página dupla).....	122
Figura 76 - <i>O Túnel</i> (página dupla).....	122
Figura 77 - Fragmentação e sequenciação da imagem.....	123
Figura 78 - Exemplo de Flipbook.....	124
Figura 79- Tirinha de Mafalda (Quino).....	124
Figura 80 - <i>Ida e Volta</i> (páginas duplas).....	128
Figura 81, 82 e 83 - <i>Nunca acontece nada na minha rua</i> (páginas duplas)	135
Figura 84, 85 e 86 - <i>O Coração e a Garrafa</i> (páginas duplas).....	136
Figura 87 - <i>Chapeuzinho Vermelho</i> (página dupla)	139
Figuras 88, 89 e 90 - <i>Quem soltou o PUM?</i> (páginas duplas).....	140
Figura 91 - <i>Eloísa e os bichos</i> (página dupla)	142
Figuras 92, 93 e 94 - Não vou dormir (páginas duplas).....	145
Figura 95, 96 e 97 - <i>Vizinho, vizinha</i> (páginas duplas).....	147
Figura 98, 99 e 100 - <i>Céumar Marcéu</i> (páginas duplas).....	149
Figura 101, 102, 103 e 104 - <i>Bárbaro</i> (capa e páginas duplas)	150
Figura 105, 106 e 107 - <i>Fico à espera</i> (capa e páginas duplas)	150
Figura 108 – Desenho do artista Troche.....	153
Figura 109 e 110 - <i>O Lobinho Bom</i> (páginas duplas).....	154
Figura 111 e 112 - <i>Este chapéu não é meu</i> (páginas duplas)	155
Figura 113 - Inter-relações das dimensões do espaço-tempo em um livro	168

Figura 114 e 115 - <i>O Rei de Quase-Tudo</i> (páginas duplas)	171
Figura 116 - <i>O Rei de Quase-Tudo</i> (recortes das páginas da esquerda)	172
Figura 117 - <i>Angélica</i> (página dupla)	173
Figura 118 - <i>A Bolsa Amarela</i> (página dupla)	173
Figura 119 - <i>Angélica</i> (página simples)	174
Figura 120 - <i>Angélica</i> (página simples)	174
Figura 121 - <i>Angélica</i> (folha de rosto).....	175
Figura 122 - <i>Pedro</i> (página dupla)	177
Figura 123 - <i>Todo Dia</i> , Eva Furnari (página dupla)	180
Figura 124 - <i>Esconde-esconde</i> (página dupla).....	181
Figura 125 - <i>O dia a dia de Dadá</i> (página dupla).....	182
Figura 126, 127, 128 e 129 – <i>A menina, o cobertor</i> (capa e páginas duplas).....	183
Figura 130, 131 e 132 - <i>A menina e o cobertor</i> (páginas duplas)	185
Figura 133, 134 e 135 – <i>A menina e o cobertor</i> (páginas duplas)	186
Figura 136 - <i>Eu e minha Luneta</i> (página dupla)	188
Figura 137, 138 e 139 - <i>Eu e minha luneta</i> (páginas duplas)	189
Figura 140 e 141 - <i>Eu e minha luneta</i> (capa e folha de rosto)	190
Figura 142 - <i>Angélica</i> (página dupla)	192
Figura 143 - <i>Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço</i> (página dupla).....	193
Figura 144, 145 e 146 - <i>Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço</i> (páginas duplas).....	194
Figura 147 e 148 - <i>Lampião e Lancelote</i> (página dupla e página dupla com abas abertas)	196
Figuras 149, 150, 151, 152 e 153 - <i>O Passeio</i> (páginas duplas)	197
Figuras 154, 155 e 156 - <i>Lá e Aqui</i> (páginas duplas)	200
Figura 157 - <i>Se os tubarões fossem homens</i> (página dupla)	202
Figura 158 - <i>Se os tubarões fossem homens</i> (página dupla)	202
Figuras 159, 160 e 161 - <i>Se os tubarões fossem homens</i> (página dupla)	203
Figura 162 - <i>Os bichos que tive</i> (página dupla)	205
Figuras 163 e 164 - <i>Sua alteza A Divinha</i> (páginas duplas)	206
Figura 165 - <i>Pindorama: Terra das palmeiras</i> (página dupla).....	207
Figura 166 - <i>O Dono da verdade</i> (capa)	208
Figura 167 - <i>João por um fio</i> (capa)	209
Figura 168 e 169 - <i>João por um fio</i> (página dupla).....	209
Figura 170 - <i>Cacoete</i> (página dupla)	210
Figura 171 - <i>Cacoete</i> (página dupla)	211
Figura 172 - <i>Cacoete</i> (página dupla)	212
Figura 173 - <i>Cacoete</i> (página dupla)	213
Figura 174 - <i>Felpe Filva</i> (página dupla)	214
Figura 175 - <i>Felpe Filva</i> (página dupla)	214
Figura 176 - <i>Lampião e Lancelote</i> (página dupla)	215
Figura 177 - <i>Lampião e Lancelote</i> (página dupla)	216
Figura 178 - <i>Tom</i> (página dupla).....	217
Figura 179 e 180- <i>Bichos do lixo</i> (páginas duplas)	218
Figura 181 e 182 - <i>A Mãe da mãe da minha mãe</i> (páginas duplas)	220

Figura 183 - <i>A Mãe da mãe da minha mãe</i> (detalhe de imagem e recortes que proporcionam a noção de profundidade).....	221
Figura 184 e 185 - <i>Sua Alteza A Divinha</i> (páginas duplas)	222
Figura 186 e 187 - <i>De morte!</i> (folha de rosto com aba fechada e aberta).....	223
Figura 188 e 189 - <i>De morte!</i> (página dupla final com aba fechada e aberta).....	224
Figuras 190, 191 e 192 - <i>O Cântico dos cânticos</i> (capas e cinta).....	225
Figura 193 - <i>O cântico dos cânticos</i> (página dupla central)	226
Figura 194 e 195 – <i>O menino, o cachorro</i> (capas e página dupla central)	227
Figura 196 – <i>O menino, o cachorro</i> (orelha fechada e aberta)	228
Figura 197 e 198 – <i>Carvoeirinhos</i> (capas e guarda inicial)	229
Figura 199, 200, 201, 202 e 203 - <i>Carvoeirinhos</i> (páginas do miolo)	230
Figura 204 - <i>O Alvo</i> (página dupla).....	232
Figura 205 - <i>O Alvo</i> (capa).....	232
Figura 206 e 207 - <i>O Alvo</i> (página inicial e página final).....	233
Figura 208, 209 e 210 - <i>Pinóquio: o livro das pequenas verdades</i> (páginas duplas).....	234
Figura 211, 212 e 213 - <i>O Jornal</i> (capa, guarda inicial e guarda final).....	238
Figura 214 - <i>Asa de papel</i> (guardas finais)	239
Figura 215 - <i>A Boca da noite</i> (orelha aberta)	240
Figura 216 e 217 - <i>Lá e Aqui</i> (capas e guardas iniciais)	240
Figura 218 – <i>Inês</i> (guardas iniciais)	241
Figura 219 - <i>Selvagem</i> (guardas iniciais)	242
Figura 220 e 221 - <i>Selvagem</i> (páginas duplas).....	242
Figura 222 - <i>Selvagem</i> (guardas finais)	243
Figura 223 - <i>O Lobo</i> (página dupla).....	246
Figura 224 - <i>O Lobo</i> (página dupla).....	247
Figura 225 - <i>O Lobo</i> (página dupla final)	248
Figura 226, 227 - <i>O Lobo</i> (sobrecapa e capas)	249
Figura 228 - <i>O Problema do Clóvis</i> (capa)	250
Figura 229 e 230 - <i>O Problema do Clóvis</i> (páginas duplas)	250
Figura 231 - <i>O Problema do Clóvis</i> (página dupla)	251
Figura 232 - <i>O Problema do Clóvis</i> (página dupla)	252
Figura 233 - <i>O Problema do Clóvis</i> (página dupla)	253
Figura 234 - <i>Se os tubarões fossem homens</i> (página dupla)	255
Figura 235 - <i>Obra de Os Gêmeos</i>	255
Figura 236 - <i>Obra de Banksy</i>	255
Figura 237 - <i>Obra de Banksy</i>	255
Figuras 238 e 239 – <i>Noite de cão</i> (páginas duplas).....	257
Figura 240 - <i>A Boca da Noite</i> (página dupla).....	257
Figura 241 - <i>O Gato Viriato</i> (página dupla)	258
Figura 242 - <i>Maria Teresa</i> (página dupla)	258
Figura 243- <i>Pula Gato!</i> (página dupla)	258
Figura 244 - <i>Pindorama: a terra das palmeiras</i> (página simples).....	258
Figura 245 - <i>Pula Gato!</i> (página dupla)	259
Figura 246 - <i>Pula Gato!</i> (página dupla)	259

Figura 247 - <i>Cena de Rua</i> (página dupla)	261
Figura 248, 249, 250 e 251 - <i>Meninos do Mangue</i> (folha de rosto e páginas duplas)	262
Figura 252 - <i>Carvoeirinhos</i> (página dupla)	263
Figura 253 - <i>Carvoeirinhos</i> (página dupla)	264
Figura 254 e 255 - <i>Carvoeirinhos</i> (páginas duplas)	265
Figura 256 - <i>Carvoeirinhos</i> (página dupla)	265
Figura 257 e 258 - <i>Maria Teresa</i> (páginas duplas)	266
Figura 259 e 260 - <i>Cavalhadas de Pirenópolis</i> (páginas duplas).....	267
Figura 261 - <i>Menino do Rio Doce</i> (páginas duplas)	269
Figura 262 e 263 - <i>Lampião e Lancelote</i> (páginas duplas)	270
Figura 264 - <i>Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço</i> (página dupla).....	270
Figura 265, 266 e 267 - <i>Chica e João</i> (páginas duplas).....	271
Figura 268 e 269 - <i>Pindorama: terra das palmeiras</i> (páginas duplas).....	273
Figura 270 - <i>O Segredo da Chuva</i> (páginas duplas).....	274
Figura 271, 272 e 273 - <i>A Boca da noite</i> (páginas duplas)	275
Figura 274 - <i>Telefone sem fio</i> (página dupla)	282
Figura 275 - estudos para <i>O Barba Azul</i>	283
Figura 276 - Estudos para <i>Tom</i> (página dobrável)	284
Figura 277 e 278 - <i>Pedro e Lua</i> (páginas duplas)	285
Figura 279 e 280- <i>Rosa</i> (capas e página dupla).....	286
Figura 281, 282 e 283 - <i>Rosa</i> (páginas duplas)	287

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 - Livro ilustrado nas pesquisas brasileiras	39
Gráfico 2 – Capa e encadernação dos livros ao longo das décadas	236
Gráfico 3 – Presença de guardas, folhas de guarda e falsas folhas de guarda, como elementos que integram a narrativa, ao longo das décadas	244
Gráfico 4 - Quantidade de obras premiadas por autor	277
Gráfico 5 – Premiações ao longo das décadas.....	278
Gráfico 6 - Dupla autoria	279

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Relações entre texto verbal e imagem	138
Quadro 2 - O que é a FNLIJ?	160
Quadro 3 – Processo de inscrição e avaliação das obras pela FNLIJ	163
Quadro 4 – Coleção <i>Peixe Vivo</i>	179
Quadro 5 – Obras premiadas de Angela Lago entre 1989 e 1995	219
Quadro 6 – Transformações na estética do trabalho	257

Quadro 7 - Obras premiadas nos últimos cinco anos - FNLIJ	289
Quadro 8 - Obras premiadas em 2021 - FNLIJ	293

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1 – Dinâmicas de leitura da palavra e da imagem, nos livros em que as leituras se orientam da esquerda para a direita.....	112
Esquema 2 - Livros ilustrados e livros de imagem	127
Esquema 3 - Espectro da relação texto/imagem	131
Esquema 4 - a dupla orientação dos livros ilustrados.....	131
Esquema 5 – O livro ilustrado.....	132
Esquema 6 - O Livro com ilustrações.....	133
Esquema 7 – O livro ilustrado.....	144

LISTA DE SIGLAS

BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
BNCC	Base Nacional Comum Curricular
CEALE	Centro de Alfabetização Leitura e Escrita da FaE/UFMG
DCNEI	Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Infantil
FaE	Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais
FNLIJ	Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil
GPELL	Grupo de Pesquisa do Letramento Literário
HC	<i>Hors-Concours</i> (Prêmio FNLIJ)
HQ	História em Quadrinho
IBBY	International Board on Book for Young People
IBCTI	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
LEEI	Curso Leitura e Escrita na Educação Infantil
LEPI	Grupo de Pesquisa Leitura e Escrita na Educação Infantil
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

Sumário

APRESENTAÇÃO	18
INTRODUÇÃO: A literatura, os livros ilustrados e a escola	30
Revisão da literatura: o livro ilustrado nas pesquisas acadêmicas	38
CAPÍTULO I – Percursos Históricos: livros e literatura para as crianças	48
1.1 A dimensão verbal da literatura infantil: influências coloniais	49
1.2 A dimensão visual e material nos livros estrangeiros de literatura infantil	57
1.3 Pelo Brasil afora.....	79
CAPÍTULO II - O Livro ilustrado contemporâneo	108
2.1 A natureza da imagem e os livros com ilustrações	110
2.2. A dimensão temporal e a fragmentação da imagem	118
2.3. Livros de imagem	126
2.4. Livros ilustrados: a relação da palavra com a imagem	129
2.5. Texto, imagem e suporte	143
2.6. A Escola e as crianças leitoras do livro ilustrado.....	151
CAPÍTULO III – A FNLIJ e o livro ilustrado brasileiro	160
3.1 A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ): premiações e escolha do corpus de pesquisa	160
3.2 O Corpus da pesquisa.....	163
3.3 Análise dos dados.....	166
3.3.1 Primeira categoria – Texto e imagem: espaços em disputa	169
3.3.2 Segunda categoria - O silêncio da palavra e a imagem narrativa	191
3.3.3 Terceira categoria - O <i>design</i> das palavras.....	205
3.3.4 Quarta categoria - Materialidade e narrativa	219
3.3.5 Quinta categoria - Metaficção e intertextualidade.....	244
3.3.6 Sexta categoria - O Brasil expresso na visualidade	256
3.2.7 Sétima categoria – Autoria: referências e paradigmas	277
3.4 Uma breve síntese sobre o panorama atual: os últimos cinco anos de premiações.....	289
CONSIDERAÇÕES FINAIS	295
REFERÊNCIAS.....	299
APÊNDICE A – CORPUS DA PESQUISA.....	312

APRESENTAÇÃO

Pandemia de Covid-19, ano de 2021. À época da finalização do texto escrito para a qualificação, em abril de 2021, havíamos perdido 4.195 vidas em 24 horas no nosso país, inteirando mais de 340 mil pessoas que morreram pelo vírus¹. Hoje, temos mais de 609 mil² histórias interrompidas por mortes aceleradas pelas ações e enunciados de um desgoverno, enquanto outras tantas lutam na miséria e à margem para sobreviver e, minimamente, existir. É nesse contexto que esta pesquisa se insere.

Sou desafiada a revisitar memórias e a trazer minha trajetória como professora na Educação Infantil, sou desafiada a me constituir como pesquisadora e como parte de uma luta coletiva de extrema importância. E de onde começo essa história? O que é o começo de uma história? Minha escolha foi menos por começo e linearidade e mais por fragmentos de memórias.

Há poucos dias, conversava com minha mãe e meu pai sobre alguns dados que obtive ao realizar uma breve pesquisa nos currículos dos cursos de Pedagogia no Brasil. Eu estava entusiasmada, falando sobre a literatura e sobre a formação das professoras, quando minha mãe disse: “Já pensou você conversando sobre isso com a vó?”.

Não sei ao certo dizer quando a educação começa a me mobilizar enquanto possibilidade de atuação profissional. Mas quando minha mãe pergunta “Já pensou você conversando sobre isso [ser professora] com a vó?”, hoje tenho em mente que elas, Maria da Natividade Lara e Maria Antonieta Mourão, minhas avós, mulheres incríveis, professoras, podem ter semeado em mim a inspiração.

Pouco depois que ingressei no mestrado, Vovó Eta partiu. Um dia ela dormiu e não acordou mais. No mesmo mês, recebi em minha casa o livro *Meu Pequenino*, de Germano

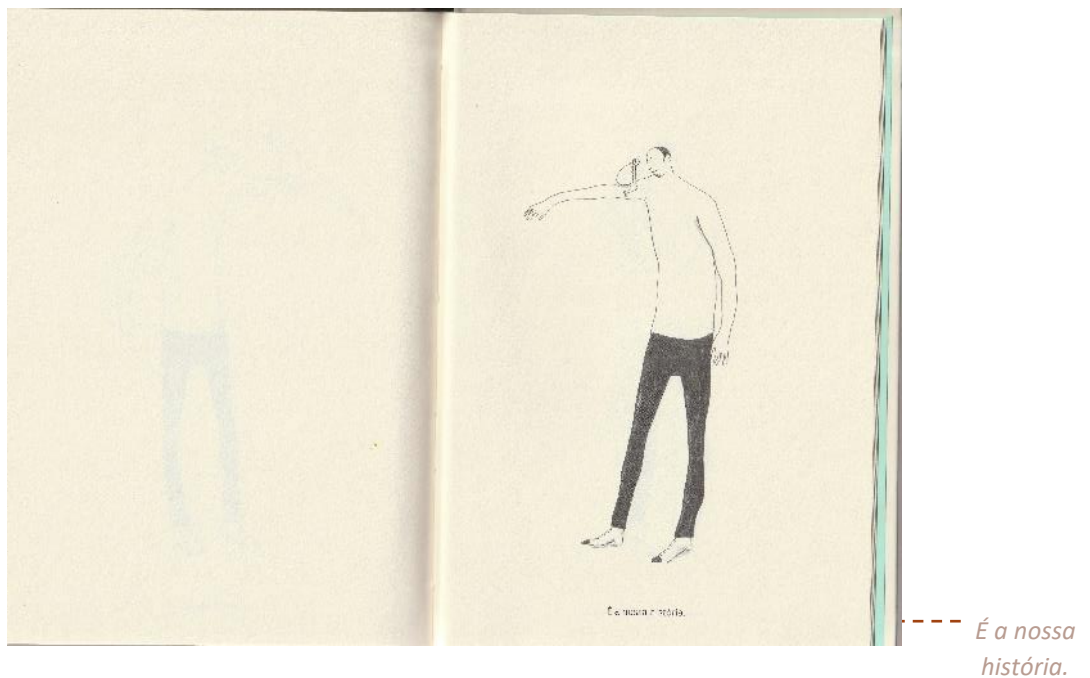
¹ Dados relativos a meados de abril do ano de 2021.

² Dados relativos ao início de novembro do ano de 2021.

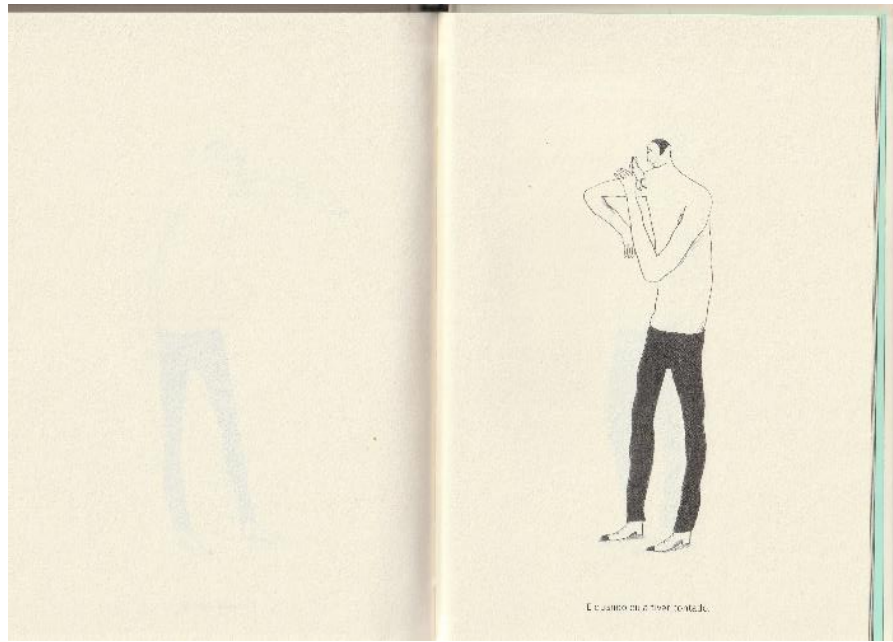
Zullo e Albertine, editora Amelí (2019). Um livro ilustrado sensível, que nos possibilita diversas aproximações. O meu enlace foi pela via da responsabilidade que temos na história coletiva, no lugar que ocupamos na história de vida de nossa família – uma história cultivada ao longo das gerações, uma história da qual somos autoras e narradoras³.

O livro *Meu Pequenino* narra o passar do tempo, que se materializa no passar das páginas, de uma história que envolve um filho e uma mãe. A cada virada, assistimos ao crescer do filho e ao envelhecer/diminuir da mãe. Eles se abraçam, se sustentam, se enlaçam nas imagens, enquanto as palavras manifestam o desejo insaciável dela de compartilhar com ele a “nossa história”. Pergunto-me se eles se deram conta de que ali, naquela dimensão tempo/espço, escreviam histórias e compartilhavam futuras memórias.

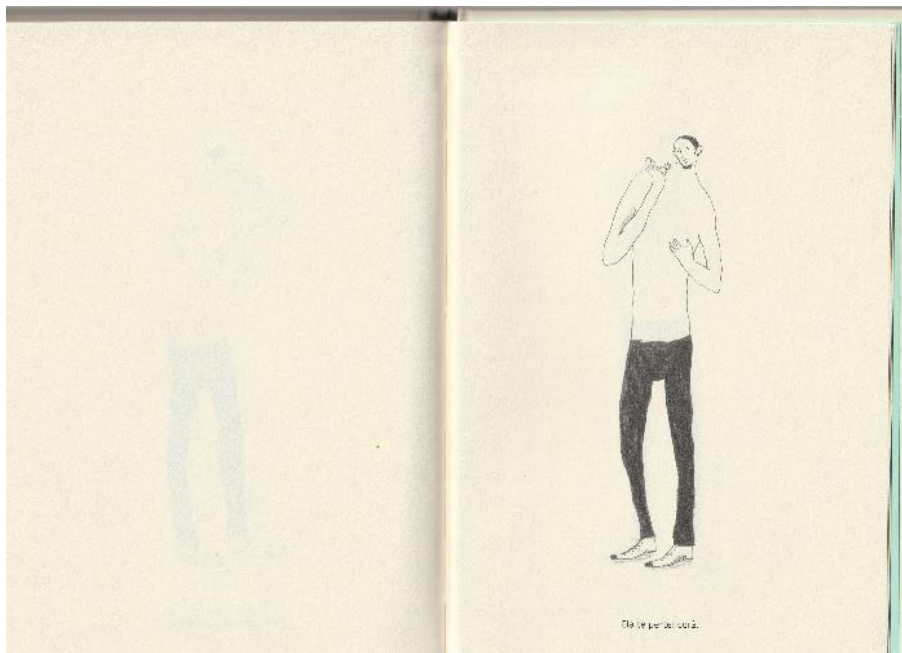
Figuras 1, 2, 3 e 4 - Sequência de páginas duplas do livro "Meu Pequenino"



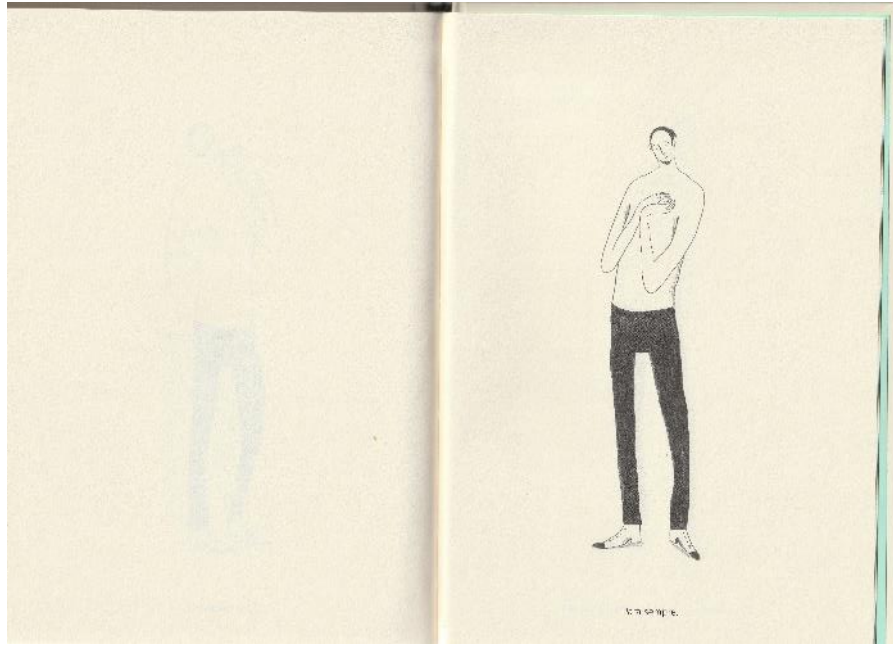
³ Tive a oportunidade de ouvir diversos relatos de pessoas diferentes sobre o envolvimento com esse livro. Cada uma delas se aproxima por uma dimensão de leitura, por um sentido possível. Compartilho aqui a perspectiva que o livro me proporciona, de maneira bem pessoal. Essa é a dimensão em que ele mais me afeta.



--- Ela quando eu a tiver contado.



--- Ela te pertencerá.



Fonte: Germano Zullo e Albertine (2019).

Para sempre.

O livro me fez pensar sobre a continuidade da existência pela memória dos que ficam e a responsabilidade que temos nessa história que nos constitui. A existência da mãe se faz na memória do filho. Narrar lembranças a presentifica. A memória é corpo – ela é coletiva, ela é afetiva. Nas histórias narradas por gerações, nossa família re-existe. Germano e Albertine nos convidam a compreender as narrativas como práticas para manter a vida⁴.

Algumas semanas depois do meu encontro com essa obra, Dona Nélia de Oliveira, mãe do meu companheiro, também partiu. Ela, autora de incríveis narrativas de vida sobre ser mulher, ser mãe, ser professora, viveu, por muitos anos, o ritmo de vida em que o dia é obrigado a se estender por quatro turnos. Ritmo muito comum a diversas mulheres brasileiras. Ela dava aulas em uma escola pela manhã, trabalhava em outra no turno da tarde, frequentava a faculdade de Pedagogia à noite e, nas outras horas e suspiros, cuidava de si, da casa, dos três filhos. Quando a conheci, ela já havia se aposentado. Passava as tardes

⁴ “Narrar histórias como prática para manter a vida” foi uma das grandes reflexões provocadas por Giuliano Tierno, ao longo dos encontros que aconteceram no curso de pós-graduação “O Livro para a infância: processos de criação, circulação e mediação”, d’A Casa Tombada, em 2020.

enchendo a casa e promovendo a vida com suas narrativas e memórias de quando era criança e de quando era professora. Narrava histórias das infâncias.

Quando era criança, sempre me perguntava em que medida nós ocupávamos os pensamentos das nossas professoras. Gostava muito de ocupar os meus com elas. Eu as imaginava fora da escola, onde moravam, por onde andavam, o que faziam. Sempre admirei minhas professoras. Eram como a figura da *Professora Maluquinha*, de Ziraldo – aquela que tinha estrelas no lugar dos olhos. Eu e minhas amigas tínhamos um ritual de visitas nas passagens de ano: saíamos perambulando pela escola, visitando todas as nossas professoras, esperando aquele sorriso “solto como um passarinho” (ZIRALDO, 1998, p. 10). Algumas vezes, levávamos cartas escritas com canetas coloridas e guardadas em dobraduras de coração. O que será que eu dizia naquelas cartas?⁵

Minha Vó Nativa tinha em casa uma estante onde expunha seus diversos bibelôs. Por muitos anos, no dia das professoras, ela foi presenteada pelas crianças com tais bibelôs – objetos característicos da época. A estante era dedicada às crianças. A cada bibelô, uma história.

Na minha história de criança, eu também colecionava bibelôs. Meus favoritos eram as bailarinas. Dancei *ballet* muitos anos e qualquer coisa que remetesse à dança era motivo do meu interesse. Quando era adolescente, tive a oportunidade de ser professora de *ballet* para crianças – uma lembrança tão distante, que nunca havia me ocorrido possíveis relações com minha profissão atual. Alguns anos depois, vivi minha primeira experiência com crianças pequenas em contexto escolar, durante a minha graduação em Psicologia na Universidade Federal de Minas Gérias, UFMG. Participei de um projeto de pesquisa no qual meu trabalho consistia na aplicação de testes de desenvolvimento neuromotor em crianças da Educação Infantil⁶ de uma instituição filantrópica, em Belo Horizonte. Os testes eram demorados e

⁵ Deixo aqui meu agradecimento às minhas professoras da Educação Infantil e dos anos iniciais do Ensino Fundamental, que estiveram comigo na infância e por quem tenho imenso carinho: Virgínia, Jaqueline, Márcia, Rosângela, Áurea, Cida, Júnia, Marilda e Emília.

⁶ De acordo com o Art 5º das Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Infantil (DCNEI, Resolução CNE/CEB nº 5/2009), a Educação infantil consiste na “primeira etapa da educação básica, oferecida em creches e pré-escolas, às quais se caracterizam como espaços institucionais não domésticos que constituem estabelecimentos educacionais públicos ou privados que educam e cuidam de crianças de 0 a 5 anos de idade no período diurno,

cansativos, por isso, comecei a inventar narrativas e brincadeiras para tornar o momento minimamente mais envolvente para as crianças. Apesar de não me identificar com a área de Avaliação Psicológica, eu gostei da experiência – gostei de estar com as crianças e gostei de como elas me provocavam a ser criativa, corporal, espontânea.

Minhas escolhas na Psicologia foram traçando meu percurso vinculado às crianças e à educação. Realizei estágios na área de Psicologia Clínica, pela abordagem da Psicanálise, priorizando o atendimento das crianças, cursei disciplinas optativas relacionadas aos temas, integrei, como bolsista, o Projeto CAVAS (Crianças e Adolescentes Vítimas de Abuso Sexual)⁷, Projeto de Extensão da UFMG que, além de se dedicar à pesquisa relativa ao abuso sexual infanto-juvenil, realiza atendimento clínico e acompanhamento de crianças e adolescentes vítimas desse tipo de violência.

Interessada pela Psicologia Escolar, participei do Projeto de Extensão “Psicanálise, clínica e educação: diagnóstico e tratamento das queixas escolares⁸”, do Laboratório de Psicologia e Educação do Departamento de Psicologia da UFMG. Nosso campo de atuação foi em uma escola da rede municipal de Belo Horizonte. Nessa escola, exercia a Psicologia Clínica, observando e atendendo crianças sem um diagnóstico especializado, mas consideradas pela instituição como sendo crianças com “problemas”. Outros integrantes da equipe eram responsáveis por conduzir rodas de conversa com as educadoras, objetivando oferecer um espaço para compartilharem angústias e ressignificarem saberes. Essa imersão no contexto escolar, proporcionado pelo projeto, alimentou meu desejo de ser professora e foi essencial para minha decisão de cursar, também, Pedagogia.

Eu escolhi ser professora. Inicialmente, Vó Eta não escolheu. Ela queria estudar Medicina, mas foi impedida pelo pai diante da justificativa de “não ser profissão para moças”. Mesmo assim, graduou-se em Filosofia, sendo a única filha a fazer curso superior. Ela traçou sua história e atuou como professora e diretora de escolas em Belo Horizonte, a contragosto dos homens. Meu avô se sentia humilhado pelo desejo dela de trabalhar. Vovó passou em um

em jornada integral ou parcial, regulados e supervisionados por órgão competente do sistema de ensino e submetidos a controle social” (BRASIL, 2009).

⁷ Projeto coordenado pela Professora Doutora Cassandra Pereira França.

⁸ Projeto coordenado pela Professora Doutora Nádya Laguárdia de Lima.

concurso público municipal quando tinha 49 anos. Precisou lutar insistentemente pelo seu direito de assumir o cargo, pois foi convocada depois do aniversário de 50 anos. Naquela época, só podiam assumir os cargos públicos as mulheres com menos de 50 anos.

Durante a minha graduação em Pedagogia, comecei a trabalhar como auxiliar de turma na Educação Infantil, em uma escola da rede privada de Belo Horizonte. Por meio dessa experiência, pude reconhecer-me como parte importante na dinâmica do educar e cuidar das crianças pequenas. A Pedagogia ganhou espaço importante na minha vida, unindo a prática aos estudos por meio dos constantes debates nas aulas da universidade. Um ano e meio depois, fui contratada como professora de um grupo de crianças de um e dois anos e, desde então, sigo atuando na Educação Infantil.

A cada dia, a cada ano, a cada encontro com as crianças, a cada possibilidade de troca com pares, a cada formação, me sinto vitalizada, revigorada e fortalecida nesta profissão.

Atualmente, em formação também como pesquisadora, compreendo a relevância de mantermos em debate constante a nossa prática profissional, considerando nossa responsabilidade em lidarmos com singularidades e desafios advindos dos encontros múltiplos que ocorrem no cotidiano educacional. Ser professora é um estado de constante provocação sobre fazer as melhores escolhas e construir caminhos significativos em respeito e compromisso às diversas infâncias. Somos deslocadas a todo o tempo pelas sutilezas do encontro com cada criança. Certa vez, uma criança de quatro anos me disse que eu não precisava estudar mais, pois já era uma ótima professora.

Jorge Larrosa (2019) nos convida a pensar o enigma da infância, que nos inquieta, nos questiona, nos provoca e nos mobiliza diante do encontro. Para o autor, a infância⁹ é um outro, é alteridade: “uma criança é algo absolutamente novo que dissolve a solidez do nosso mundo e que suspende a certeza que nós temos de nós próprios (...). A alteridade da criança só se faz presente quando nos encontramos verdadeiramente com ela.” (p. 234-235). Estar com o outro e, de fato, estar com a criança, é estar disponível para nos transformar, para

⁹ Larrosa (2019) utiliza o termo “infância” na expressão “o enigma da infância”. No entanto, se considerarmos as contribuições da Sociologia da Infância (SARMENTO, 2005) acerca da distinção entre os termos infância e criança, é possível compreender que Larrosa (2019) pensa também a criança enquanto sujeito.

seguir em direção ao desconhecido; é estar disponível ao encontro com a alteridade, com o sujeito da experiência.

Devido ao contexto da pandemia, que perdurou ao longo desta pesquisa, o estar com as crianças foi um grande desafio vivido pelas professoras. As condições do distanciamento físico impostas para conter a disseminação do vírus provocaram o afastamento das crianças de suas escolas. As crianças menores foram bastante afetadas, por terem perdido um espaço fundamental de convivência e experiência. A maioria delas teve seu direito à educação infantil violado, tendo sido privadas, inclusive, de possíveis ações remotas.

Em meio a tantas catástrofes, a UFMG e seus grupos rearranjaram formas para seguir com as ações de ensino, pesquisa e extensão. Nesse período, tenho vivido outras oportunidades que também me constituem como mulher e professora. Além da pesquisa de mestrado, integro o Grupo de Pesquisa Leitura e Escrita na Primeira Infância, da Faculdade de Educação (LEPI/FaE/UFMG), responsável pela coordenação do Programa *Bebeteca: uma biblioteca para a primeira infância*¹⁰ e pelo Curso *Leitura e Escrita na Educação Infantil* (LEEI)¹¹, programa de formação aliada à prática, destinada às professoras da rede pública de Educação Infantil de Belo Horizonte, Contagem, Juiz de Fora e Matias Barbosa, que atua em torno do tema da leitura e da escrita na primeira infância. Esses projetos têm significado uma luta coletiva, que nos fortalece para enfrentarmos as imposições e concepções que vêm dissolvendo a educação brasileira. Representam o esforço de muitas mulheres na construção de um lugar comum, de um espaço de política e de aprendizado, de luta, de ética, de vida. Fazer parte desses processos, estar com essas mulheres, tem me provocado a pensar no meu

¹⁰ Programa de extensão vinculado à Faculdade de Educação da UFMG, coordenado pela Professora Doutora Mônica Correia Baptista. A *Bebeteca*, inaugurada em outubro de 2011, tem o objetivo de potencializar a formação de futuros docentes ou profissionais da educação para atuarem como mediadores de leitura junto a crianças de zero a seis anos de idade. Considerando essas especificidades, os projetos que são desenvolvidos no âmbito da *Bebeteca*, sejam eles de pesquisa, ensino ou extensão, têm sempre como principal interlocutor e destinatário os profissionais que atuam em instituições educativas voltadas para crianças menores de sete anos. Atualmente, no Programa *Bebeteca* da FaE/ UFMG, são desenvolvidos quatro projetos extensionistas: “Oficina de formação de mediadores e promotores de leitura literária - Prollei”; “Tertúlia Literária: quem lê também tem muito a dizer”; “Nana Neném: entre livros, histórias e canções” e “O que tem nesta *Bebeteca*?”. A partir desses projetos, questões relacionadas à seleção de livros para crianças menores de seis anos e sobre a mediação para assegurar a fruição estética e a formação do pequeno leitor têm sido temas de pesquisas do LEPI/FAE/UFMG.

¹¹ Projeto de Extensão vinculado ao Grupo de Pesquisa Leitura e Escrita na Primeira Infância – LEPI (da UFMG, coordenado pela Professora Doutora Mônica Correia Baptista) e ao Grupo de Pesquisa LINFE – Linguagem, Infâncias e Educação (da UFJF, coordenado pelas Professoras Doutoras Hilda Micarello e Rosângela Ferreira).

lugar e no meu compromisso com essa luta. É no estar com elas que me constituo e, no coletivo, construímos narrativas. Em uma consulta ao Google, encontramos que a palavra projeto vem de projétil, que significa lançar. Um projeto representa algo que não está inteiramente pronto e fechado, mas que depende das ações coletivas para ser construído. O “estar com”, neste projeto, no sentido colocado por Larrosa (2019), é uma escolha de luta¹².

Hoje percebo que os projetos me correspondem em muitas dimensões da vida e da docência, mas foi da literatura o pontapé inicial desses vínculos. Foi ela que me mobilizou a pensar no mestrado e é ela o eixo condutor desta pesquisa.

Lembro que, quando era criança, gostava muito de ouvir a história *Pituchinha*, de Marieta Leite (1988), na voz da minha mãe. Tenho lembrança afetuosa da melodia que ela empregava para ler as palavras, principalmente nos “pé cá... pé lá... pé cá... pé lá...”, que anunciavam não só o cuidado de Pituchinha para caminhar durante a noite em direção ao pote de biscoito, mas também o cuidado de mamãe conosco. Além das histórias dos livros, outras boas lembranças são os poemas que meu pai declamava (e ainda declama) pela casa. Poemas guardados na memória, que ele aprendeu ouvindo meu avô. Não tive a capacidade de decorar tantos como eles, mas alguns versos estão inscritos na memória e fazem parte da minha história. Além dos versos orais, recordo-me com carinho de outros livros da infância, como *O Urso com música na barriga*, de Érico Veríssimo, *Zoom* (de Istvan Banyai), *História de Amor* (de Regina Coeli Rennó), *Ritinha Bonitinha* (de Eva Furnari), *A Bruxa Salomé* (de Audrey Wood e Don Wood), *A Verdadeira História dos Três Porquinhos* (Jon Scieszka e Lane Smith), *Chapeuzinho Amarelo* (Chico Buarque e Ziraldo) e *Flicts* (Ziraldo). Este último foi bastante importante na minha infância.

¹² Agradeço às professoras Rita Coelho e Luiza Christov, por contribuírem com essas reflexões, e, em especial, à Mônica Correia, por me representar na luta e me afetar com sua experiência.

Figura 5 – Livros “memória” da infância



Fonte: acervo da autora

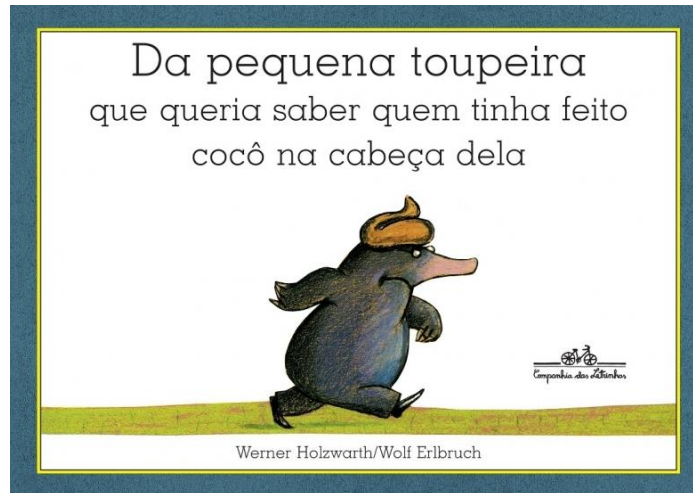
Conheci o “frágil feio e aflito *Flicts*” e sua “branca solidão” por meio de uma adaptação para o teatro. Saí da peça afetada. Pouco tempo depois, eu e minha irmã, Raquel, ganhamos o livro de presente. Naquele mesmo ano, escolhi *Flicts* para ser parte de um projeto escolar. Eu tinha 10 anos. Eu e Marina, minha grande amiga da infância, decoramos o texto do livro e preparamos uma apresentação para a turma em um evento da escola. Cheguei a escrever um

texto teatral, inspirada pela peça a que havia assistido. Marina digitou o texto no computador, nós imprimimos o roteiro, convidamos amigas e fizemos alguns ensaios da peça. Infelizmente, não me lembro do desfecho. Provavelmente, a brincadeira estava muito mais nos preparativos para a peça do que na apresentação dela em si. Isso me marcou profundamente. Mal sabia eu que *Flicts* era uma referência importante na história da literatura brasileira.

Por uma questão de apego, guardei alguns dos meus livros de quando era criança. Todos os mencionados anteriormente tenho ainda comigo. Hoje fico contente por tê-los mantido em casa, pois constituem muitas memórias afetivas e boas experiências estéticas. Além desse vínculo com a minha própria história, eles me proporcionam boas leituras compartilhadas com as crianças na escola.

Quando comecei a trabalhar como auxiliar na Educação Infantil, ler uma história foi a primeira proposta que conduzi com as crianças. A professora que eu auxiliava, Cibele, precisou sair de sala justamente quando ia iniciar a leitura e, então, pediu que eu a conduzisse. Fui pega de surpresa. Eu, inexperiente, com pouquíssimo tempo de escola, fiquei ansiosa e receosa de não saber fazê-lo. Por sorte, o livro *Da pequena toupeira que queria saber quem tinha feito cocô na cabeça dela*, de Werner Holzwarth e Wolf Erlbruch (Editora Cia das Letrinhas, 2019), que eu ainda não conhecia, me ajudou a descontraír. Esse foi o primeiro livro para crianças que conheci depois de adulta e o achei incrível. Nessa época, depois que as crianças iam embora, eu passava o tempo conhecendo os livros da nossa sala. Lembro da sensação de abri-los com cuidado, como se estivesse mexendo em algo que não me pertencia. Nessa época, talvez eu estivesse cuidadosamente me vinculando ao que se constituiria como minha profissão e minha identidade. Conhecer novos livros e ler histórias com as crianças passou a ser extremamente prazeroso para mim.

Figura 6 - Capa do livro "Da pequena toupeira que queria saber quem tinha feito cocô na cabeça dela"



Fonte: Werner Holzwarth e Wolf Erlbruch (2019)

Aos poucos, passei a frequentar as bibliotecas para conhecer novos títulos e buscar palestras, seminários, livros que discutissem a literatura infantil. Comecei a pensar sobre os critérios de qualidade das obras literárias, sobre as mediações e sobre o nosso compromisso com a formação das crianças enquanto leitoras de literatura, desde a mais tenra idade. Entendi que a literatura é um direito das crianças.

INTRODUÇÃO: A literatura, os livros ilustrados e a escola

A literatura é, antes de tudo, arte. Ela é a expressão de subjetividades humanas, o que a constitui como um direito a todas as pessoas. A literatura faz uso de um modo particular de construir sentidos, em que há um deslocamento da linguagem habitual e corriqueira para uma dimensão estética da linguagem. Ela nos oferece elementos simbólicos fundamentais à base da nossa constituição subjetiva; nos permite ampliar as experiências de vida; nos possibilita o encontro com a diversidade e o exercício da empatia; nos desperta o encantamento; fomenta nossa imaginação. Todos esses elementos se relacionam com a dimensão artística da literatura, que se distancia de uma perspectiva utilitária.

Em meio às minhas leituras, deparei-me com um pensamento, da artista e ilustradora tcheca, Květa Pacovská: “O livro ilustrado é a primeira galeria de arte que a criança visita”. Essa frase tem me acompanhado na pesquisa e reafirma o nosso compromisso, enquanto professoras e escola, de fomentar o interesse das crianças pela leitura literária e promover o encontro delas com livros de qualidade e acervos bibliodiversos¹³.

Em minha prática como professora da Educação Infantil, os chamados “livros ilustrados”¹⁴ têm me surpreendido constantemente quanto ao envolvimento, também, das crianças pequenas¹⁵ com suas narrativas. As imagens, a materialidade e o projeto gráfico, aliados harmonicamente ao texto verbal (quando presente), têm proporcionado representações simbólicas, indagações, identificações, abrindo portas para experiências

¹³ O termo Bibliodiversidade é usado para designar a diversidade dos livros presentes em um acervo (PIMENTEL, 2016).

¹⁴ Assim como em muitos países, no Brasil não existe um único termo fixo e consensual para designar tais obras. Alguns autores utilizam os termos “livro álbum” ou “álbum ilustrado”. No contexto desta pesquisa, usarei o termo “livro ilustrado” para caracterizar essas obras.

¹⁵ De acordo com a BNCC (2017), são consideradas bebês as crianças de 0 a 1 ano e 6 meses; crianças bem pequenas as de 1 ano e 7 meses a 3 anos e 11 meses; e crianças pequenas as de 4 anos a 5 anos e 11 meses. Esses grupos correspondem à faixa etária atendida pela Educação Infantil no Brasil. No contexto deste trabalho, o termo “crianças pequenas” será utilizado para designar o grupo dos bebês, das crianças bem pequenas e das crianças pequenas, visando não sobrecarregar o texto.

diversas. As práticas de leitura vivenciadas cotidianamente com as crianças me fazem pensar sobre essa relação entre o livro, a narrativa, os mediadores, os leitores e, sobretudo, sobre as potencialidades dos livros ilustrados na Educação Infantil.

Para uma breve introdução, o termo livro ilustrado refere-se às obras em que “a narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagem” (LINDEN, 2011, p. 24). Além disso, os aspectos gráficos e a forma de concebê-los e articulá-los entre si compõem importantes elementos no encadeamento e na construção de sentido na narrativa. Essa concepção será retomada e explorada com mais profundidade no Capítulo 2 desta dissertação: “O Livro ilustrado contemporâneo”.

Inicialmente, minha proposta de mestrado vislumbrava investigar os sentidos e significados construídos pelas crianças, tanto individualmente quanto coletivamente, a partir das leituras de livros ilustrados na Educação Infantil. O contexto da pandemia e a suspensão das atividades escolares presenciais inviabilizou essa proposta, o que me levou a outro possível desenho de pesquisa. Não tendo sido possível ouvir as crianças presencialmente, debruicei-me em uma investigação, cujos objetivos serão elencados mais adiante neste texto, acerca do próprio livro ilustrado.

Os livros ilustrados me chamam a atenção pela sua complexidade, seus mistérios, seu ritmo, seu potencial estético e literário. Eles têm me intrigado e mobilizado meu desejo em compartilhá-los com as crianças na escola. São obras cada vez mais presentes nos acervos para a infância e mais contempladas nas premiações. Algumas dessas premiações, que visam à valorização e a promoção da leitura de livros infantis, são o Prêmio Jabuti¹⁶ e os Prêmios da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ)¹⁷. A lista anual “Os 30 Melhores livros infantis segundo a Revista Crescer” também tem contemplado muitos livros ilustrados e, em

¹⁶ Desde 1959, o Prêmio Jabuti tem elegido livros, dentro de diversas categorias, para premiá-los, buscando valorizar, além de escritores(as), todas as áreas envolvidas na criação e produção de um livro.

¹⁷ Em 1968, foi criada a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), uma instituição privada e de utilidade pública federal e estadual. Desde então, essa Fundação tem exercido importante papel no cenário da literatura para crianças e jovens, na missão de “promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, defendendo o direito dessa leitura para todos, por meio de bibliotecas escolares, públicas e comunitárias” (FNLIJ, 2020), desenvolvendo projetos relacionados a livros literários e informativos que beneficiam esses sujeitos. Além disso, promove concursos e premiações, importantes ações que interferem diretamente na promoção de livros de qualidade lançados pelas editoras. Disponível em: www.fnlij.org.br. Acesso em: 23 de julho de 2021.

função do seu grande alcance, pode representar um importante veículo orientador de escolhas literárias feitas pelas professoras.

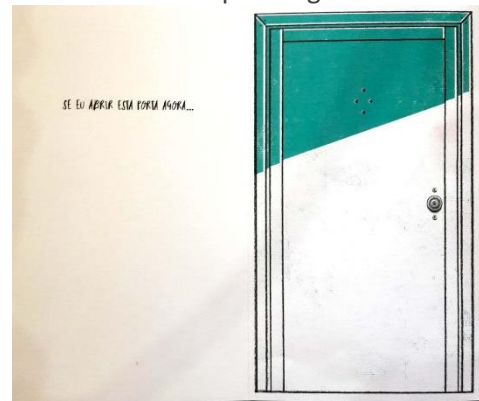
Como dito anteriormente, os livros ilustrados são objetos complexos, que exigem leituras atentas às diversas linguagens e possibilidades de construção de significados narrativos. Para dizer dessa complexidade, antecipamos uma breve análise da obra *Se eu abrir esta porta agora...*, de Alexandre Rampazo (2018). A obra foi publicada pela editora Sesi-SP e recebeu o prêmio FNLIJ na categoria “O Melhor para Criança” em 2019. O livro tem formato sanfonado, dimensões aproximadas de 23 cm x 13 cm, e vem acompanhado de uma luva, que simula uma porta se abrindo. No espaço atrás dessa porta, estão a dedicatória, os dados do autor e a ficha catalográfica.

O miolo do livro também brinca com o movimento de abrir as portas – jogo anunciado no título da obra e materializado no passar das páginas. A brincadeira começa com o texto verbal: “Se eu abrir esta porta agora...”. Ao virarmos a página, deparamo-nos com a porta do armário aberta e um monstro assustador dentro dela. O jogo se repete e encontramos diferentes personagens assustadores. Apesar de seus nomes nunca serem mencionados pelo narrador da palavra, os comentários realizados se associam às características de cada um deles. Por exemplo, quando nos deparamos com o lobo, o texto verbal diz: “Se eu abrir esta porta agora... Ele pode até querer tomar o meu lugar e fingir que sou eu”, fazendo uma alusão ao lobo da história da Chapeuzinho Vermelho.

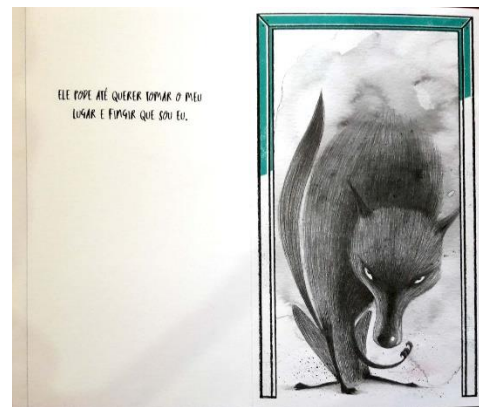
Figura 7 - Luvra e miolo do livro "Se eu abrir esta porta agora..."



Figura 8 e 9 - página duplas do livro "Se eu abrir esta porta agora..."



Se eu abrir esta porta agora...



Ele pode até querer tomar o meu lugar e fingir que sou eu.

Fonte: Alexandre Rampazo (2018)

A brincadeira continua até a última página, quando encontramos, no lugar de um monstro, um armário comum, com diversos objetos que fazem referência aos personagens que apareceram atrás das portas. Aparecem, por exemplo, um lobo de brinquedo e uma camisa estampada com o King Kong. Virada essa página, deparamo-nos com mais uma porta, muito parecida com a anterior. O formato sanfonado permite que a narrativa continue do outro lado do livro, que nos conta a mesma história de uma outra perspectiva: o narrador agora está do lado de dentro do armário e, ao abrir a porta, encontra um menino em seu quarto. O texto verbal também estabelece relações com o que foi dito no primeiro lado dessa

história: “Se eu abrir esta porta agora... A gente pode brincar que eu sou ele e que ele sou eu, e ninguém vai notar”. Essa passagem remete ao que foi dito anteriormente, na presença do Lobo.

Figura 10 e 11 - páginas duplas do livro "Se eu abrir esta porta agora..."



Fonte: Alexandre Rampazo (2018)

“Se eu abrir esta porta agora...” esconde ainda outros segredos: é um livro sanfonado para ser lido de corpo inteiro. Quando aberto no chão, vemos, de um lado, a perspectiva de dentro do armário e, do outro, a perspectiva de fora do armário. As crianças exploraram novas formas de lê-lo e me sinalizaram que, se encontramos as duas pontas do livro, é possível formar uma porta dupla, que guarda, no interior da circunferência, o próprio interior do armário. Enquanto isso, a face externa da estrutura guarda as imagens do lado de fora do armário – o quarto. As crianças experimentam entrar nos limites físicos estabelecidos pelo

livro e, assim, entram no armário da história. Ficam lá, na continência do livro e na companhia de todos os personagens assustadores.

Figura 12, 13 e 14 - Brincadeiras com a obra Se eu abrir esta porta agora... (Alexandre Rampazo, 2019)



Fonte: acervo pessoal

Se eu abrir esta porta agora... é um livro complexo e cheio de possibilidades, cuja interação texto, imagem e suporte nos permite pensá-lo como livro ilustrado.

Os livros ilustrados são obras exigentes do ponto de vista da participação de seus leitores e convidam para mergulhos nas mais diversas camadas de leitura. Visando ao compromisso docente com a formação das crianças enquanto leitoras de literatura, no fomento à construção de repertórios de leituras, é fundamental que as próprias professoras possam realizar leituras mais profundas dos livros ilustrados e, assim, planejarem mediações literárias cuidadosas e instigantes.

De acordo com Graça Paulino (2004, p. 56), ser leitor de literatura implica ser

[...] um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres. Esse leitor tem de saber usar estratégias de leitura adequadas aos textos literários, aceitando o pacto ficcional proposto, com reconhecimento de marcas linguísticas de subjetividade, intertextualidade, interdiscursividade. (PAULINO, 2004, p. 56).

O processo de formação do leitor é complexo e antecede, e muito, o momento de ler e escrever convencionalmente. Entender o livro como um objeto cultural, que guarda representações da realidade, que tem imagens estáticas e objetos planejados, faz parte da construção do repertório de leitura das crianças. O livro literário é um espaço, associado a um tempo, cujo ritmo se impõe no passar das páginas e estas se organizam em um sentido de leitura, compondo um começo, um meio e um fim. Somos nós, adultos, que começamos a mediar a relação das crianças com o livro. Nessa mediação, elas podem experimentá-lo como objeto cultural e se apropriarem dos seus significados e de toda a sua potencialidade, no entendimento da leitura como prática social¹⁸.

¹⁸ Nessa perspectiva, a Base Nacional Curricular Comum – BNCC (BRASIL, 2017, p. 42) reforça a presença da literatura nas práticas pedagógicas: “As experiências com a literatura infantil, propostas pelo educador, mediador entre os textos e as crianças, contribuem para o desenvolvimento do gosto pela leitura, do estímulo à imaginação e da ampliação do conhecimento de mundo. Além disso, o contato com histórias, contos, fábulas, poemas, cordéis etc. propicia a familiaridade com livros, com diferentes gêneros literários, a diferenciação entre ilustrações e escrita, a aprendizagem da direção da escrita e as formas corretas de manipulação de livros”.

Por se tratar de um programa que visa estabelecer diálogo entre a pesquisa e a prática docente, o Promestre da FaE/ UFMG¹⁹ me provocou a pensar propostas que pudessem ser significativas para mim, enquanto pesquisadora e docente; para as professoras e para as escolas, no que se refere à ampliação dos repertórios de leitura para as diversas linguagens que se articulam em um livro ilustrado; e para o próprio campo do livro ilustrado nacional, cuja história é bastante recente e complexa. Essa trajetória envolve as possibilidades tecnológicas de impressão e de formatos, a diluição das fronteiras autorais que separavam escritor e ilustrador, a forte entrada de ilustradores como únicos autores dos livros, a transformação de lógicas editoriais relativas à produção do livro, esta não mais centralizada ou iniciada pelo texto verbal, dentre outros aspectos.

Esta pesquisa, em consonância com os propósitos do curso de mestrado e com meus interesses investigativos, estuda as transformações que as produções literárias brasileiras para a infância vêm experimentando no que se refere às relações entre texto, imagem e suporte. Sua articulação com a prática docente será aprofundada mais adiante.

O estudo histórico do que constitui o campo do livro ilustrado tem sido importante para recuperar a sua trajetória e melhor compreender o presente. As ilustrações, que se estabeleceram historicamente também como identidade dos livros para crianças, vêm exercendo funções diferentes nos livros ilustrados, que compreendem dimensões narrativas e de significados, exigindo de nós leitores outras chaves de leitura. Além disso, o suporte – o livro como objeto – também tem sido explorado em suas mais diversas possibilidades. As especificidades desses livros e o aumento nas produções nacionais de qualidade nos exigem atenção no planejamento das ações de mediação, levando em conta que se trata de objetos híbridos – que utilizam diferentes linguagens.

Para compreender esse objeto com mais profundidade, esta pesquisa investiga os aspectos que determinam sua forma específica/singular de construir sentidos e significados e visa estudá-los, inseridos no contexto histórico nacional. As fontes consultadas indicaram que os registros dessa história estão nas narrativas de vida dos próprios autores (escritores e

¹⁹ Promestre é o Programa de Mestrado Profissional em Educação e Docência, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.

ilustradores) e nas suas produções artístico-literárias, que têm constituído o cenário atual. Diante disso, algumas perguntas orientam este percurso: ao longo do tempo, o que se verifica quanto à função da ilustração nos livros nacionais destinados às crianças? Quais mudanças se processam, ao longo dos anos, na articulação entre texto, imagem e suporte nas obras premiadas? Que elementos processados historicamente constituem o campo do livro ilustrado nacional e conferem qualidade às obras? O que a trajetória de premiações da FNLIJ nos revela sobre as transformações na ilustração e na caracterização do livro ilustrado brasileiro?

Diante dessas inquietações, realizamos um levantamento bibliográfico sobre o que tem sido produzido academicamente sobre os livros ilustrados. Esse levantamento será descrito no próximo tópico.

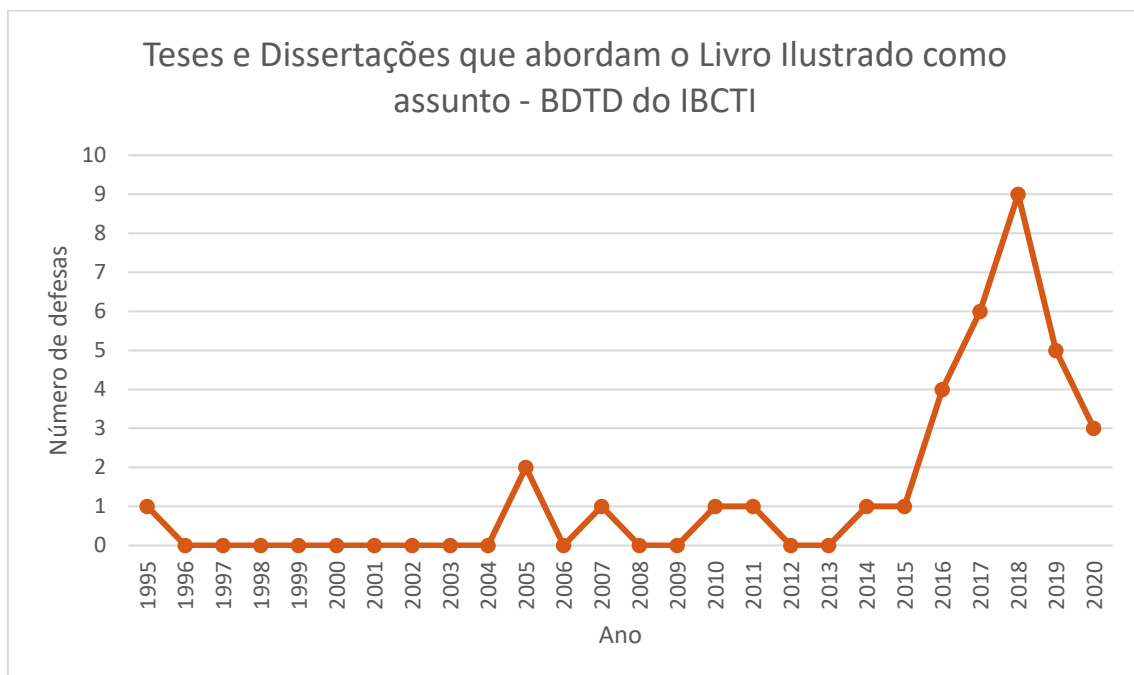
Revisão da literatura: o livro ilustrado nas pesquisas acadêmicas

O livro ilustrado, como forma específica de narrar, tem sido explorado por artistas, dentre eles os escritores, ilustradores e *designers* de livros para a infância. Especialmente no Brasil, a consciência de que um acervo nacional de livros ilustrados vinha se constituindo é bastante recente. De acordo com Odilon Moraes (2017, s/p), autor e pesquisador do livro ilustrado, o “berço da história destes livros foi a Inglaterra do século XIX”. Com o tempo, as particularidades desses livros passam a constituir um modo distinto de escrever, em que palavras e imagens se relacionam profundamente, compondo a narrativa. No Brasil, o termo livro ilustrado, empregado para designar as obras que articulam palavra, imagem e suporte, e as produções que narram por essa concepção, de forma consciente, começam a aparecer na segunda metade da década de 2000 (MORAES, 2017).

Com a finalidade de conhecer como pesquisas e estudos acadêmicos vêm abordando as temáticas que se aproximam do nosso objeto de investigação – o livro ilustrado –, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, na produção acadêmica, por meio de consulta à Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT).

Nossa primeira busca foi a partir do termo “livro ilustrado”, sem realizar cruzamento com outros termos. Obtivemos 35 resultados de teses e dissertações que contemplam a expressão “livro ilustrado” como assunto. A mais antiga publicação encontrada data de 1995. A partir de 2015, observa-se um aumento expressivo nas pesquisas, sugerindo o quanto são recentes as investigações em torno desse objeto. O gráfico abaixo representa o número de publicações encontradas a partir do emprego da expressão “livro ilustrado” como assunto, por ano, de acordo com o banco de dados BDTD:

Gráfico 1 - Livro ilustrado nas pesquisas brasileiras



Fonte: elaboração da autora

Das 35 publicações, destacamos aquelas que focalizam o contexto brasileiro e/ou que se concentram em análises de obras nacionais, por interessar a esta pesquisa acompanhar as transformações que se processaram nos livros ilustrados na produção brasileira, entre 1975 e 2020. Encontramos um total de cinco trabalhos, sendo uma tese e quatro dissertações. As demais não nos interessam por se aterem a análises de obras estrangeiras ou por abordarem temas como a literatura digital, os livros informativos, os livros táteis para deficientes visuais e demais assuntos que se afastam da temática em questão.

No primeiro trabalho encontrado, a tese “Palavras e imagens que tecem histórias: ilustradores/escritores e a criação literária para a infância”, Eliette Aleixo (2014) investiga o processo de criação de autores de livros ilustrados que se dedicam tanto à escrita quanto à ilustração. Para isso, ela traça um percurso da história da literatura infantil de forma ampla para, em seguida, trazer elementos da história nacional. Aleixo analisa dados provenientes de entrevistas com quatro ilustradores/escritores brasileiros (Cláudio Martins, Marilda Castanha, Marcelo Xavier e André Neves) e de algumas de suas respectivas obras. Em suas considerações, Aleixo (2014) ressalta que os autores têm clareza de que o livro literário é um objeto artístico e que não há disputa entre a palavra e a imagem, mas sim um entrelaçamento. Essa característica é bastante presente nos livros infantis atualmente e exige outras leituras.

No segundo trabalho, Tamires Camerlingo (2015), em sua dissertação “Palavras e imagem: o livro ressignificado em *Psiquê*, de Angela Lago”, buscou analisar a obra a partir da relação que a autora constrói entre as linguagens visual e verbal. Camerlingo constata que a obra *Psiquê* ultrapassa as fronteiras dos gêneros literários, justamente pela potência da união entre os dois meios de comunicação.

A dissertação intitulada “Leituras do livro infantil ilustrado: a mediação inerente a livros premiados pela FNLIJ na categoria Criança”, de Tatyane Almeida (2016), aborda aspectos característicos do livro ilustrado a partir de uma análise mais detalhada de obras premiadas pela FNLIJ a partir dos anos 2000 e de conceitos da teoria literária e da semiótica social. Observou-se que os recursos explorados nesses livros, por serem objetos complexos e multimodais, impactam as mediações literárias e favorecem a formação de leitores sofisticados desde a primeira infância.

Anália Ferreira (2017), na dissertação “Comunicação visual no livro ilustrado: palavra, imagem e *design* contando história”, investiga a relação entre a palavra e a imagem, mediada pelo *design*, no livro ilustrado. Realiza análises de algumas obras do acervo FNLIJ, da categoria Criança, considerados, pela autora, como livros ilustrados. Utiliza-se de elementos das análises sintática e semântica conduzidas pela Gestalt e Semiótica, respectivamente. Em suas considerações finais, destaca as diversas concepções sobre narrativa visual e a multiplicidade de experimentações possíveis do *design* com o livro.

Por fim, na dissertação “O Livro ilustrado na literatura infantil contemporânea: a relação entre o texto e a imagem em obras brasileiras”, Beatriz Silva (2018) traça um panorama histórico da literatura infantil para a constituição do que se considera hoje como livro ilustrado contemporâneo. Em seguida, realiza análise de duas obras brasileiras: *Inês*, de Roger Mello e Mariana Massarani (2015), e *Lá e Aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes (2015). Para as análises, foram utilizadas as contribuições teóricas de Linden (2011) e Nikolajeva e Scott (2011). Ao final, a pesquisadora compreende que as transformações no livro, ao longo dos séculos, se relacionam às relações estabelecidas entre texto e imagem. A pesquisa demonstrou que os livros não se restringem a uma única possibilidade de classificação dessas relações, mas que, dentro de cada um deles, é possível encontrar diversas formas de arranjo entre o texto e a imagem.

Em função da dificuldade quanto à terminologia e à conceituação do livro ilustrado, que não são consensuais no Brasil, realizamos dois cruzamentos. O primeiro deles foi entre os termos “Livro infantil” e “ilustração”. Nessa busca, encontramos três resultados, sendo que um deles, Ferreira (2017), foi contemplado na busca anterior. O segundo foi a dissertação “O era uma vez na ilustração: linguagem e plasticidade no universo gráfico de Rui de Oliveira”, de Marisa Mokarzel (1998), que estudou as narrativas imagéticas nas obras do autor Rui de Oliveira, entendendo a ilustração como linguagem e sua relação com outra linguagem, a verbal. O terceiro trabalho encontrado, a dissertação “Literatura infantil: uma abordagem das qualidades sensíveis e inteligíveis da leitura imagética na escola”, de Neiva Panozzo (2001), discute, a partir das imagens dos livros *O caminho do Caracol*, de Helena Alexandrino, e *Cena de Rua*, de Angela Lago, a complexidade das relações entre os elementos que estruturam essas imagens e a legibilidade das ilustrações. A autora encerra sugerindo que essa complexidade “aponta para a necessidade de uma formação específica de professoras para explorar a leitura escolar das linguagens visuais” (PANOZZO, 2001, p. xi).

O cruzamento entre os termos “literatura infantil” e “ilustração” resultou em sete trabalhos, sendo que um deles já foi aqui contemplado e cinco não nos interessam, pois se afastam de nossa pesquisa ao focalizarem temáticas como a tradução de obras ou a literatura juvenil. Nesse mesmo cruzamento, outra tese nos interessa, “Imagens e Enigmas na literatura

para crianças”, de Pedro Sagae (2008). A pesquisa evidencia as relações espaciais entre palavra e imagem na literatura infantil e experimenta os critérios e as categorias elencados em três obras dos autores Angela Lago, Roger Mello e João Caetano/José Saramago. Esses autores foram escolhidos por “brincarem” com a diagramação e a relação espacial entre palavra e imagem. O autor afirma que seu trabalho tem caráter descritivo.

Até aqui abordamos os trabalhos encontrados nas buscas no BDTD. Mas outros três trabalhos, que não apareceram em nossas buscas no BDTD, foram relevantes nesta pesquisa. Tivemos conhecimento deles por meio de colegas que também pesquisam a literatura infantil. O primeiro deles foi a dissertação de mestrado de Odilon Moraes (2019), “Quando a imagem Escreve: reflexões sobre o livro ilustrado”, em que ele busca uma caracterização desses livros complexos e tece análises de algumas de suas próprias obras. O segundo trabalho é a dissertação de Aline Abreu (2013), em que a autora utiliza a metodologia de leitura ecológica para investigar o texto potencial dos livros ilustrados, na triangulação entre palavra, imagem e *design* como construtora narrativa. Por fim, também nos interessa a tese de Michaella Pivetti (2018), “A fantasia, o *design* e a literatura para a infância. Fundamentos para uma gramática contemporânea da fantasia nos livros ilustrados”, que desenvolve “um estudo sobre a literatura contemporânea representada pelos livros ilustrados e procura fundamentar parâmetros para uma leitura da fantasia na produção desses livros, a partir da teoria literária e do *design*” (PIVETTI, 2018, p. 9).

É tão pequeno o número de trabalhos encontrados que é possível construir uma síntese sobre os temas privilegiados pelos estudos. Fica evidente que a relação entre texto e imagem é bastante explorada nas pesquisas, no intuito de compreender o livro ilustrado como obra literária contemporânea, com especificidades tanto na produção quanto na leitura. A fundamentação teórica que embasa a maior parte dos trabalhos contempla os estudos de Sophie Van der Linden (2011) e Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), indicando ou que há pouco conteúdo produzido no Brasil sobre o tema, ou que o mercado editorial não tem se interessado pelas publicações dessa natureza.

No mundo, o livro ilustrado vem sendo objeto de estudo de vários pesquisadores, como Bettina Kummerling-Meibauer, Perry Nodelman, Evelyn Arizpe, Sylvia Pantaleo, Frank

Serafin, Cécile Boulaire, Nina Goga, Marnie Campagnaro, Emma Bosch, Teresa Duran, Ase Marie Ommundsen, Mia Osterlund, Smiljana Narančić Kovač, Iğim Veryeri Alaca, Angela Yannicopoulou, dentre outros. No entanto, grande parte de seus trabalhos não foram traduzidos e publicados no Brasil. Além disso, o acesso a versões estrangeiras se tornou inviável pelo alto valor mercadológico das obras nas plataformas de compras internacionais.

Temos consciência de que esse levantamento bibliográfico não alcança a totalidade do universo das publicações relacionadas aos livros ilustrados de autores brasileiros. De qualquer maneira, o número inexpressivo de produções acadêmicas encontradas sobre o livro ilustrado nacional reforça a importância de trabalhos que abordem temáticas afins e que investiguem a constituição desse campo, anunciando que ainda existe um caminho longo a ser percorrido e estudado. O campo do livro ilustrado pode ser estudado por diversas perspectivas, como a da academia (dos teóricos da literatura, das artes visuais, do *designer*, da própria Pedagogia), a dos agentes de produção (autores, editores e *designers*), ou até a da Biblioteca, envolvendo discussões sobre a composição dos acervos, as políticas públicas, dentre outros.

Considerando a necessidade de aprofundamento tanto da compreensão acerca do livro ilustrado, quanto de suas implicações para os processos de leitura literária, e entendendo a função da imagem e do *design* como linguagens narrativas nessas obras, esta pesquisa tem como objetivo compreender as transformações que se processaram na ilustração dos livros infantis e as possíveis influências que essas transformações acarretaram na constituição da identidade do livro ilustrado brasileiro.

Para isso, delineamos o percurso histórico da literatura no Brasil, mapeando elementos que conferem identidade à produção nacional, e nos debruçamos no desafio de caracterizar o livro ilustrado contemporâneo. Também buscamos compreender como se dá uma das principais premiações nacionais de livros destinados às crianças – o Prêmio FNLIJ –, no intuito de relacionar os elementos da história da literatura infantil no Brasil com as obras premiadas ao longo do tempo. Ao focalizarmos as transformações ocorridas na articulação texto, imagem e suporte, buscamos relacioná-las à constituição do campo do livro ilustrado nacional. Concomitante a esse processo, foi elaborado um recurso educativo em formato de livro

digital, destinado às professoras da Educação Infantil, com contribuições advindas da pesquisa sobre o livro ilustrado e seu modo específico de escrever literatura.

O e-book *Texto, Imagens e Suporte: elementos narrativos do livro ilustrado* foi desenvolvido de maneira integrada à pesquisa e à dissertação. Contamos com o apoio e colaboração de dois estudantes do curso de graduação de *Design* da UFMG, Gabriel Félix e Jean Alexssander, sob a supervisão do Prof. Dr. Glaucinei Rodrigues. O curso mantém parceria com o Promestre da FaE/UFMG. Eles nos ajudaram a pensar o recurso com detalhamento e elaboraram sua proposta gráfica.

Apesar do caráter teórico e documental desta pesquisa, a elaboração do Recurso Pedagógico tem a intenção de estabelecer um diálogo da pesquisa com a ação docente. Levando em conta o aumento significativo de publicações de livros ilustrados, nas últimas décadas, bem como o compromisso da escola em participar do processo formativo das crianças como leitoras de literatura e, ainda, a escassez de disciplinas obrigatórias que discutam a literatura nos cursos de Pedagogia, o recurso proposto se destina às professoras, especialmente as que atuam na Educação Infantil. Entendemos que, para realizar uma mediação literária qualificada, é importante que as professoras se debruçam nas características do livro ilustrado e aprendam a lê-lo em suas especificidades.

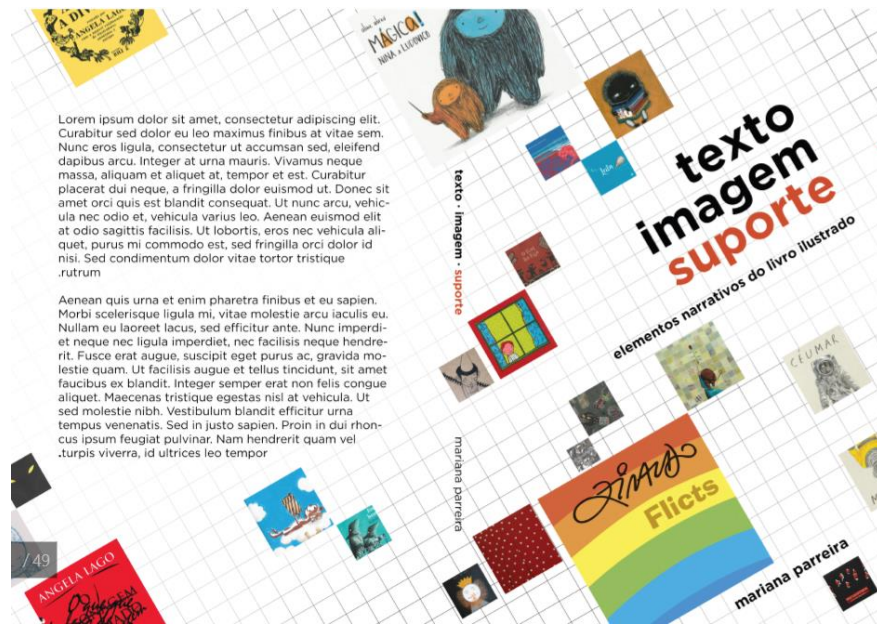
Confeccionamos um livro em formato digital, que contém a seguinte estrutura:

1. Textos introdutórios, abordando a concepção de literatura, a conceituação de livro ilustrado, a formação das crianças leitoras de literatura, o papel da escola nessa formação, a composição dos acervos considerando a qualidade, a bibliodiversidade e a mediação literária.
2. Verbetes que utilizam exemplos do acervo nacional de livros ilustrados. Foram nomeados, descritos e exemplificados alguns dos espaços e recursos (das imagens, da tipografia, dos paratextos, do *design* e do suporte) que oferecem possibilidades de exploração pelos autores na composição das obras como elementos de significação à narrativa.

As imagens das obras foram inseridas no livro para exemplificar os conceitos apresentados. O objetivo é oferecer elementos para ampliar o olhar das professoras de Educação Infantil para a complexidade dos livros ilustrados, convidando-as a explorá-los nas diferentes camadas de leitura, pelas vias das mais diversas linguagens. Espera-se que o livro contribua oferecendo “chaves de leitura” para as professoras e que, conseqüentemente, elas possam planejar e realizar mediações literárias que visem à exploração do livro em sua potencialidade com as crianças, sem abandonar o estado de abertura aos sentidos e significados que elas possam construir.

Vale ressaltar que, no Brasil, são poucos os livros teóricos que têm como foco discutir os livros ilustrados. *O que é qualidade em literatura infantil: com a palavra o ilustrador*, organizado por Ieda Oliveira (2008a), *As imagens nos livros infantis*, de Graça Ramos (2013), e *Traço e Prosa*, organizado por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu (2012), são exemplos de publicações nacionais que abordam, em alguma medida, características dos livros ilustrados. Grande parte dos livros a que temos acesso são traduções, recheadas de exemplos para apoiar a compreensão dos recursos narrativos elencados. Livros como *Para ler o livro ilustrado* (LINDEN, 2011) e *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual* (SALISBURY e STYLES, 2012) são inspirações para nossa proposta de recurso educativo. No entanto, por serem livros traduzidos, a grande maioria das obras contempladas nos são desconhecidas. No e-book elaborado, não tivemos a intenção de discorrer com o detalhamento e a densidade de Linden (2011), por exemplo, mas sim propor um material que reunisse verbetes sobre os recursos narrativos e que pudesse dar visibilidade à produção nacional de qualidade.

Figura 15 - Projeto para capa e quarta capa do Recurso Pedagógico



Fonte: Elaboração de Gabriel Félix e Jean Alexssander

Além da elaboração do recurso educativo, nossa pesquisa envolveu outros dois processos importantes, que constituem esta dissertação. O primeiro contemplou um levantamento bibliográfico sobre os livros ilustrados em fontes como livros, teses, dissertações, artigos acadêmicos e entrevistas disponíveis na internet, nas plataformas de recursos audiovisuais. Esse levantamento resultou nos dois primeiros capítulos desta dissertação. O primeiro capítulo, “Percurso histórico: livros e literatura para as crianças”, se dedica à reconstrução de eventos históricos que contribuíram para a compreensão da trajetória da literatura infantil brasileira e os possíveis pilares do que se configura hoje como livro ilustrado. Para a elaboração desse histórico, foram consultados diversos autores, dentre eles Coelho (1991), Oliveira (2008b; 2013), Lajolo e Zilberman (1984), Moraes, Hanning e Paraguassu (2012). O segundo capítulo, “O Livro Ilustrado Contemporâneo”, busca caracterizar esse objeto e construir subsídios para as análises futuras, a partir das contribuições de Moraes (2019), Melot (2015), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011), Salisbury e Styles (2012) e Abreu (2013). A pesquisa bibliográfica se manteve importante para a ampliação teórica, o aprofundamento dos conceitos e as análises das obras ao longo do processo de investigação e de elaboração do texto final.

O segundo momento da pesquisa teve caráter predominantemente documental, isto é, se caracterizou por buscar compreender a realidade social de forma indireta, por meio da análise dos documentos produzidos (SILVA et al., 2009). Essa análise foi fundamental, uma vez que nossa investigação pretendeu compreender o que a trajetória de premiações da FNLIJ nos revela acerca das transformações na ilustração e da caracterização do livro ilustrado brasileiro. Para tanto, foram os próprios livros as fontes de nossa pesquisa. Utilizamos como *corpus* de análise as obras premiadas pela FNLIJ em quatro categorias: Criança, Livro Imagem, Melhor Ilustração e Livro Brinquedo. Mesmo sabendo que são as próprias editoras as mantenedoras da FNLIJ e que isso, de certa forma, pode tensionar o processo de inscrição e seleção das obras, entendemos que a FNLIJ é uma instituição respeitada, cujo acervo pode nos ajudar nas investigações.

A escolha desse acervo como *corpus* de análise se justifica pela expressão internacional da FNLIJ, que conecta o Brasil aos outros países, uma vez que representa a seção nacional da IBBY (*International Board of Books for Young People*)²⁰ e é bastante reconhecida no país. Sabemos também que seus avaliadores são representativos dos estudos em crítica literária no Brasil, como Patrícia Corsino (RJ), Rosa Maria Ferreira Lima (MA), Vera Teixeira de Aguiar (RS) e os membros do GPELL, Grupo de Pesquisa do Letramento Literário que integra o CEALE (Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita da FaE/UFMG). É importante ressaltar que, como membros da equipe da Bebeteca da FaE/UFMG, participamos do processo de seleção do prêmio, analisando as obras inscritas.

O terceiro capítulo da dissertação, “A FNLIJ e o Livro Ilustrado Brasileiro”, aborda, primeiramente, aspectos relativos à FNLIJ e ao processo de seleção das obras premiadas. Na sequência, o capítulo se dedica ao desenho metodológico e à análise dos dados, cujos achados e novas perguntas são sintetizados nas considerações finais desta dissertação.

²⁰ A IBBY é uma organização sem fins lucrativos, fundada em Zurique, na Suíça, em 1953. Atualmente é composta por 81 seções nacionais em todo o mundo, representando uma “rede internacional de pessoas de todo o mundo que estão empenhadas em reunir crianças e livros” (Tradução nossa. In: www.ibby.org).

CAPÍTULO I – Percursos Históricos: livros e literatura para as crianças

A história ocidental da literatura para crianças acompanha os movimentos e pensamentos vigentes em cada época e relacionados à noção de infância. Não será nosso foco remontar às origens dessa história, mas nos ateremos a alguns aspectos dessa trajetória que influenciam o que nomeamos como literatura infantil e livro ilustrado. Essa incursão nos auxilia a compreender as influências e a concepção atual sobre os livros designados como “ilustrados”, que, segundo Moraes (2017), nascem da literatura infantil, apesar de não se equivalerem a ela.

Entendemos que toda história narrada e registrada revela uma determinada perspectiva e, por isso, é fundamental considerar que outras narrativas atravessam o percurso da literatura infantil. No entanto, a grande maioria das referências que acessamos abordam a perspectiva histórica do continente europeu. Sabemos das limitações que esse percurso revela ao desconsiderar movimentos que aconteciam nos demais continentes e culturas. Apesar disso, a perspectiva inicial sobre as produções europeias nos interessa, pois, até o século XIX, boa parte do que circulava no Brasil como literatura infantil consistia em um acervo advindo de Portugal, país que recebia influências diretas das transformações que aconteciam no continente (ZILBERMAN, 2016).

Atualmente, no conjunto da produção literária para as crianças tomado mundialmente, há uma complexa rede de influências e trocas que ultrapassam as fronteiras nacionais. A circulação desses livros acontece facilmente, via traduções que tornam acessíveis obras em línguas estrangeiras seja por meio da publicação pelas editoras nacionais, seja nas grandes feiras ou meios digitais. Apesar de, no mundo contemporâneo, observar-se uma maior facilidade nessa circulação, de acordo com Zilberman (2016), ela foi favorecida desde a vinda da corte portuguesa para o Brasil, com a autorização da entrada de livros estrangeiros,

suas traduções e adaptações. Por isso, apesar de, neste trabalho, focalizarmos as produções nacionais, abordaremos, na descrição desse histórico, obras de autores estrangeiros, por considerarmos importantes suas influências, sobretudo nos primórdios da literatura infantil brasileira.

Iniciaremos o percurso retomando alguns escritores europeus consagrados ao longo da história da literatura infantil (LAJOLO; ZILBERMAN, 1984; COELHO, 1991). Em seguida, perpassaremos pelo trabalho de alguns ilustradores, também majoritariamente europeus, para, então, construir o trajeto nacional, em busca de como se tem constituído a literatura infantil e o livro ilustrado contemporâneo no Brasil. Entendemos que, de certa forma, a ilustração sempre esteve presente nos livros para crianças, embora cumpra papéis diferentes de acordo com o contexto em que se insere. Como o enfoque da pesquisa se dá no que tem se constituído como livro ilustrado, a partir do segundo subtópico, daremos atenção especial a outros aspectos que tanto nos interessam: a dimensão visual e gráfica dos livros.

1.1 A dimensão verbal da literatura infantil: influências coloniais

A preocupação com as produções que se destinam ao público infantil está diretamente relacionada às concepções de infância e de criança de cada época. De acordo com Coelho (1991), é na França do século XVII que surgem algumas obras que hoje são parte do repertório tradicional atribuído à infância, como *As Fábulas*, de La Fontaine (1668) e os *Contos da Mamãe Gansa*, de Charles Perrault (1697). No contexto de lançamento, tais obras eram destinadas inicialmente aos adultos, sendo concebidas para as crianças apenas algum tempo depois.

Sob influências do Iluminismo e das transformações relacionadas ao período, vividas na Europa, o século XVIII foi marcado por um “sentimento de infância característico da Modernidade” (GOUVEA, 2008, p. 100). A nova sensibilidade para com as crianças designava um lugar social distinto dos adultos. Essa mudança na concepção de criança, que passou a ser

vista como carecida de ser civilizada, ou seja, de tornar-se capaz de controlar suas pulsões²¹, foi considerada fundamental para a escolarização e para a adoção de novas práticas sociais relacionadas à infância (ARIÈS, 1981). A escola e a família seriam, pois, as instituições responsáveis por essa civilização, tendo a literatura como importante aliada.

Essa breve contextualização nos permite pensar sobre a destinação de livros especialmente para as crianças. Uma importante característica tanto das fábulas de La Fontaine quanto dos contos de Perrault, sobre quem discorreremos adiante, foi a preocupação em instruir e orientar a formação moral de seus leitores de acordo com os valores vigentes na época. Vale ressaltar que nenhum dos autores escreveu seus textos vislumbrando, inicialmente, o público infantil. Porém, além de as narrativas despertarem o interesse das crianças, talvez pela proximidade com o folclore e a cultura popular²², os textos eram oferecidos pelos adultos ao público infantil também no intuito de contribuir na consolidação dos valores morais da época.

Jean de La Fontaine (1621-1695), apesar de ser, atualmente, considerado uma importante referência literária, nem sempre foi notado como tal. Suas publicações foram consideradas, à época, como escritos populares e, por isso, de “menor valor”. A partir de inspirações advindas das mais diversas fontes (dentre elas, textos de Esopo), escreveu seus poemas narrativos – breves relatos que visavam divertir e instruir – que, posteriormente, foram consagrados como “uma das espécies literárias mais resistentes ao desgaste dos tempos: a fábula” (COELHO, 1991, p. 80). Seus textos relatavam situações diversas, permeadas por denúncias políticas e sociais cifradas que encerravam em uma moralidade. Inicialmente destinados aos adultos, os poemas narrativos de La Fontaine despertavam interesse, também, nas crianças. Com o passar do tempo, foram sendo adaptados e traduzidos para as mais diversas línguas, o que acabou por prejudicar a forma literária original.

²¹ Na psicanálise freudiana, o termo pulsão designa o “processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir a sua meta”. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008, p. 394).

²² De acordo com Coelho (1991, p. 31), “[...] foi entre os séculos IX e X que, em terras europeias, começa a circular oralmente uma literatura popular que, séculos mais tarde, iria transformar-se na literatura hoje conhecida como folclórica e também como literatura infantil”.

Atualmente, as fábulas são destinadas especialmente ao público infantil e, apesar de carregarem o nome de La Fontaine, muito se distanciam das versões originais.

Charles Perrault (1628-1703) foi outro importante protagonista no cenário da Literatura para a Infância europeia, apesar de seu reconhecimento ter acontecido posteriormente à sua morte. Em 1697, foi publicada a obra *Contos da Mamãe Gansa* (cuja autoria foi atribuída a Charles Perrault²³), possivelmente o primeiro registro escrito europeu do que se tem considerado como contos de fadas, que perduram no repertório para a infância até os dias de hoje. *Chapeuzinho Vermelho*, *A Bela Adormecida* e *O Pequeno Polegar* são alguns dos contos presentes na obra, cuja totalidade se baseia em fontes orais de origem popular e, por isso, desprezada pela estética da época.

Neste trabalho nos referimos aos contos de fadas na perspectiva desenvolvida por Flávia Alcântara (2009), entendendo que não se trata de uma definição rígida. Para a autora,

Séculos já decorreram desde que os contos de fadas foram inaugurados como narrativa infantil e ainda estamos a recontá-los. Nascidos na antiga tradição oral, que remonta à Idade Média, os contos de fadas que hoje conhecemos percorreram uma longa trajetória, atravessaram gerações e fronteiras geográficas, até atingirem sua forma canônica ocidental em coleções como as de Perrault, dos Irmãos Grimm e de Andersen” (ALCÂNTARA, 2009, p. 19).

Os contos de fadas são histórias com presença marcante de princesas, monstros, fadas, bruxas, heróis, animais falantes, dentre outros. Nasceram de uma tradição oral e popular e seus diversos registros escritos sofreram alterações de acordo com as concepções vigentes em cada época. Ainda sobre esses contos, Tatar (2013, p. 15) diz que “embora tomados de uma variedade de culturas, os contos de fadas constituem um cânone que ganhou aceitação quase universal no mundo ocidental e que permaneceu incrivelmente estável ao longo dos séculos”.

²³ No posfácio da edição de “Contos da Mamãe Gansa” (2015), publicada pela editora Cosac Naify, Michel Tournier comenta sobre a autoria da obra: “Há três séculos Charles Perrault é universalmente considerado o autor de *Contos da Mamãe Gansa ou histórias do tempo antigo*. Mas há uma dúvida nunca resolvida sobre a verdadeira autoria deste livro. Publicado pela primeira vez em 1697, a licença para impressão, ou *privilège*, que então se requeria, foi dada em nome de Pierre Perrault d’Armancour, o filho caçula de Charles, então com dezessete anos. [...] Muito já se discutiu sobre isso, mas o enigma parece indecifrável. Há uma tendência a admitir, assim, um meio-termo: o filho teria anotado os contos primeiro, tal como os ouvia em casa, e o pai teria interferido depois, dando a eles a forma final e o polimento” (p. 13).

Os contos de Perrault têm como características principais a valorização do imaginário e a presença de elementos maravilhosos e fantasiosos que persistiam, desde as novelas de cavalaria²⁴, na cultura oral do povo. Muitos dos personagens que hoje protagonizam o que chamamos de contos de fadas habitavam oralmente essas novelas, como as bruxas, as fadas, os cavaleiros, as princesas e os príncipes, dentre outros. Esses contos, passados de geração para geração, eram parte da cultura camponesa do século XVIII.

De acordo com Darnton (2020), provavelmente, a principal fonte de pesquisa de Perrault foi a babá de seu filho. No entanto, ele teria feito alguns retoques nos contos para agradar ao público de sua classe. Apesar desses retoques, os contos, vistos sob o olhar de homens e mulheres contemporâneos, mantiveram suas brutalidades e amarguras. O referido historiador desenvolveu um importante estudo caracterizando as aldeias camponesas existentes no século XVIII europeu e descreveu, a partir desse estudo, a origem²⁵ dos contos registrados em muitos dos livros considerados clássicos. De acordo com ele, as crianças participavam ativamente de todas as atividades realizadas pelos adultos, “ninguém pensava nelas como criaturas inocentes, nem na própria infância como uma fase diferente da vida” (DARNTON, 2020, p. 45). Os camponeses levavam uma vida árdua, de muito trabalho e extrema pobreza, e muito do sofrimento e brutalidade presentes no cotidiano das aldeias estava retratado nos contos orais. Nessas histórias, os desejos inclusos eram por coisas simples, comida ou objetos de uso cotidiano, a favor da sobrevivência e não da fuga ou fantasia. Essas características presentes nas narrativas revelam a situação precária em que os camponeses viviam.

Os contos significavam, para seus narradores, mais do que um entretenimento. Eram retratos das situações de uma classe oprimida e enfatizavam a humilhação, a crueldade, a grosseria: “os contos diziam aos camponeses como era o mundo; e ofereciam uma estratégia

²⁴Na Idade Média, as novelas de cavalaria simbolizavam a luta dos homens pelas conquistas de seus ideais e encorpavam o mais popular dos gêneros medievais. As narrativas, muitas vezes de suporte oral, eram recheadas de elementos e personagens mágicos, cujos encantamentos floreavam e intervinham nas epopeias dos protagonistas. Além da influência na literatura infantil e juvenil, as novelas de cavalaria são a base da literatura de cordel, muito presente no nordeste brasileiro. (COELHO, 1991, p. 44).

²⁵ Como ressaltado, os estudos de Darnton (2020) estão circunscritos ao contexto histórico europeu. Entretanto, de acordo com Coelho (1991), existem estudos que registraram formas remotas desses contos orais também na Índia.

para enfrentá-lo” (DARNTON, 2020, p. 78); diziam aos camponeses que os desastres acontecem casualmente. Ainda segundo Darnton (2020, p. 79), é “a natureza inescrutável e inexorável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII”.

Diferentemente dos contos escritos por Perrault, as versões orais dos camponeses não demonstravam caráter moralizante. As histórias eram maneiras comuns de compreender o mundo e de elaborar as experiências, tendo como alvo o público infantil e adulto, sem distinção. Muitas das mulheres narradoras de histórias trabalhavam como criadas ou amas de leite nas casas das famílias de elite, sendo encarregadas dos cuidados com as crianças. Elas são consideradas as grandes responsáveis pela introdução dessas histórias de origem popular nas casas das famílias mais abastadas. Darnton (2020) destaca a importância dessas mulheres no elo da cultura popular com a elite e sugere que essa proximidade e familiaridade prévia com os contos possam ter influenciado o sucesso das obras de Perrault com o público infantil. O frontispício da primeira edição impressa de *Contos da Mamãe Gansa* (Fig. 1, a seguir) indica essa possibilidade ao nos levar para junto da lareira:

Como ponto mais aquecido da casa, era o lugar perfeito para se praticar prendas domésticas (neste caso, a fiação) e contar histórias. O gato, a porta com a fechadura, a roca – tudo prenuncia o que virá no volume: *O Gato de Botas, Barba Azul e A Bela Adormecida*. As crianças parecem ser de uma classe social mais alta que a dessa Mamãe Gansa, que é, ao mesmo tempo, fiandeira e contadora de histórias (TATAR, 2013, p. 21).

Figura 16: Frontispício da primeira edição impressa de *Contos da Mamãe Gansa*, em 1695



Fonte: Maria Tatar (2013)

Enquanto crianças camponesas do século XVIII europeu viviam em condições de pobreza e sofrimento retratadas nos contos orais, as crianças das famílias abastadas desfrutavam das mesmas condições retratadas no registro imaginário, alimentado pelas narrações de histórias pelas mulheres que trabalhavam em suas casas. São essas crianças da elite que passam a frequentar as escolas e, conseqüentemente, a serem destinatárias dos livros literários.

A destinação de textos às crianças no continente europeu, como vimos acima, é reforçada pelas concepções emergentes desde meados do século XVII, quando se passa a constituir outra ideia sobre a criança. De acordo com Philippe Ariès (1981, p. 185), “uma nova noção moral deveria distinguir a criança, ao menos a criança escolar, e separá-la: a noção de criança bem educada”. A criança bem educada estaria preservada das indelicadezas, da ignorância, da imoralidade e da falta de civilidade, que eram traços vistos como específicos das camadas populares e dos chamados moleques. Nesse momento, as escolas se edificam sobre as duas novas ideias acerca da criança: a primeira é a noção da fraqueza da infância, a

segunda, como consequência da primeira, é o sentimento de responsabilidade moral dos mestres para com elas. Por isso, a literatura moral foi bastante usada nas escolas, quando o papel do mestre não se resumia apenas a transmitir os conhecimentos, mas sim, em primeiro lugar, “formar os espíritos, inculcar virtudes, educar tanto quanto instruir” (ARIÈS, 1981, p. 179).

No início do século XIX, Ernst Theodor Wilhelm Hoffman (1776-1882), importante escritor do romantismo alemão que produzia textos de fantasia e horror, escreve *O Quebra Nozes e o Rei dos Camundongos*, intencionalmente pensado para crianças. O conto foi publicado, pela primeira vez, em 1816, em um livro intitulado *Contos de fadas infantis*, que continha histórias de outros autores. Em 1819, Hoffman republica o texto em um livro só seu, com alterações que enfatizaram o caráter infantil do conto. O fato de ter sido pensado para crianças é um dado importante: “se pode ser visto como eminentemente infantil, a explicação para isso está em seus protagonistas, todos meninas e meninos, e não adultos, além do fato de envolver uma narrativa com brinquedos” (VAZ, 2018, p. 12).

Alexandre Dumas (1802-1870), contemporâneo de Hoffman, traduziu e adaptou o conto *O Quebra Nozes e o Rei dos Camundongos* para o francês. Nesse processo, realizou algumas transformações no conto e sua versão se tornou uma história infantil, definitivamente. Algumas décadas depois, na Rússia, o conto foi adaptado para o ballet, com trilha composta por Tchaikovsky (1840-1893) e coreografia de Marius Petipa (1818-1910) e Lev Ivanov (1834-1901), tornando-se uma das peças mais conhecidas dessa arte.

Também no início do século XIX, Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), grandes folcloristas e estudiosos da mitologia alemã, realizaram um importante levantamento de contos, lendas e narrativas que compunham o repertório de tradição oral popular germânica. Influenciados pelo romantismo, o movimento dos dois irmãos de redescoberta folclórica e do registro escrito do patrimônio oral foi um acontecimento importante para o que se constitui hoje como literatura infantil ocidental. A presença do espírito popular, nas obras dos Grimm, fez com que elas se aproximassem do espírito infantil, além do cuidado intencional dos autores em suavizar os contos para adequá-los ao que se concebia como livro para as crianças da época. “Perfeitamente integrados nas forças

renovadoras da época – de um lado o *culto das tradições populares* e, do outro, uma *nova preocupação com a criança* – os Irmãos Grimm deram a ambas o melhor de seus esforços e entusiasmo” (COELHO, 1991, p. 142).

Muito do que se compreende hoje como contos de fadas na literatura infantil faz parte do repertório registrado pelos Irmãos Grimm, como: *João e Maria*, *Rapunzel*, *Branca de Neve*, *Rumpelstiltskin*, dentre tantos outros. É possível observar, como predominantes, elementos maravilhosos e de encantamento, presença de um único núcleo dramático e da técnica da repetição, características constitutivas dos contos populares.

Ainda no século XIX, outro importante escritor de contos para crianças foi o dinamarquês Hans Cristian Andersen (1805-1875). Alguns de seus contos são *O Patinho Feio*, *A pequena vendedora de fósforos* e *Soldadinho de Chumbo*, cujas publicações fizeram sucesso entre os pequenos. De acordo com Coelho (1991, p. 149), “[...] como um verdadeiro romântico, falando a linguagem do coração, ele foi compreendido e amado de imediato por crianças e adultos”. Seus contos não suavizam os traços de violência e crueldade, que, de fato, apresentam-se na realidade concreta da vida, mas também não abrem mão da sensibilidade e da presença do maravilhoso.

A produção literária da Europa da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX passa a visar as crianças como consumidoras e, com a instauração da obrigatoriedade da escolarização, estas passam a ser leitoras em potencial. Nesse período, as crianças começam a aparecer como protagonistas dos textos literários a elas destinados, muitas vezes como heroínas, “[...] guinando a estética dos textos para um caminho de extrema originalidade” (COELHO, 2018, p. 22). Algumas obras importantes dessa época, publicadas como romances, são *Alice no País das Maravilhas*, obra inglesa de 1865, escrita por Lewis Carroll (1832-1898), com ilustrações de John Tenniel (1820-1914); *As aventuras de Pinóquio*, lançada em 1883 na Itália, cujo texto é de Carlo Collodi (1826-1890) e *Peter e Wendy*, lançado na Inglaterra, em 1911, por James Matthews Barrie (1860-1898).

Os autores mencionados até aqui são importantes referências na história ocidental e, mais especificamente europeia, da literatura para a infância. Apesar de os autores mais conhecidos dos contos de fadas serem homens, Ventura e Leslie (2019) comentam que as

mulheres também participavam desse cenário. No entanto, muitas vezes, tinham a identidade ocultada. As autoras chamam a atenção para um grupo de mulheres francesas, que nasceram e produziram seus contos nos séculos XVII e XVIII: “Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, que batizou o gênero como ‘contos de fadas’, e também Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, Charlotte-Rose de Caumont de La Force, Marie-Madeleine de Lubert, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon” (p. 14). Dentre suas publicações, a mais conhecida é *A Bela e a Fera*, escrita pela francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont em 1756. Essa é a versão mais conhecida do conto, embora haja registros de outras versões, inclusive uma bem mais extensa, publicada para adultos, em 1940, por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, também francesa.

Todos os nomes citados até aqui, com exceção de John Tenniel, são de escritores ou de escritoras. Naquele período, os papéis de escritor e ilustrador²⁶ eram bastante distintos e executados separadamente. Era comum que uma nova edição ganhasse novas ilustrações, produzidas por outro artista. Ao longo dos séculos, os contos e textos clássicos foram e continuam sendo interpretados por diversos ilustradores, a depender da edição. Ressalta-se, ainda, que as ilustrações apareciam pontualmente ao longo do livro. Como a intenção deste trabalho não se restringe ao percurso exclusivo dos contos de fadas e dos textos considerados clássicos, outras obras, escritores e artistas, considerados importantes na trajetória da ilustração e do que se concebe como livro ilustrado, serão elencados no próximo tópico.

1.2 A dimensão visual e material nos livros estrangeiros de literatura infantil

Muitos vestígios possibilitam supor que há relação dos seres humanos com as imagens desde os tempos mais antigos. As pinturas rupestres, registros ancestrais nas paredes das cavernas, indicam essa relação e sugerem que narrativas compostas visualmente acompanham a vida humana desde muito antes da invenção do papel e da escrita.

²⁶ Daqui em diante, para não tornar a escrita cansativa, vamos tratar indistintamente homens e mulheres designando-os pelo genérico masculino, cumprindo a norma culta tradicional, mas sem perder de vista que houve a participação de mulheres, ainda que, numericamente, menos expressiva.

Outros exemplos indicam a necessidade humana de comunicar o mundo por meio das imagens, como os papiros do Egito Antigo, que continham desenhos primorosos; as iluminuras medievais²⁷, registros manuscritos que se destacam pela combinação entre texto e imagem; ou a Coluna de Trajano, na Itália, cuja superfície é toda esculpida com cenas visuais que relatam as guerras entre Roma e Dácia (SALISBURY e STYLES, 2012).

Figura 17: Página de livro com iluminura medieval - século XIV



Fonte: www.ensinarhistória.com.br

Esses exemplos sugerem que as afinidades entre palavras, imagens e suportes têm acompanhado os percursos de culturas e épocas diversas. Mesmo antes da invenção do papel, no século II, na China, exploravam-se suportes variados para o registro das imagens, compreendidas como um importante meio de comunicação. O livro no formato de codex, suporte concebido para acolher um texto verbal, tal como conhecemos hoje, só pôde ser popularizado com os avanços na tecnologia de imprensa. A reprodução de cópias de livros era

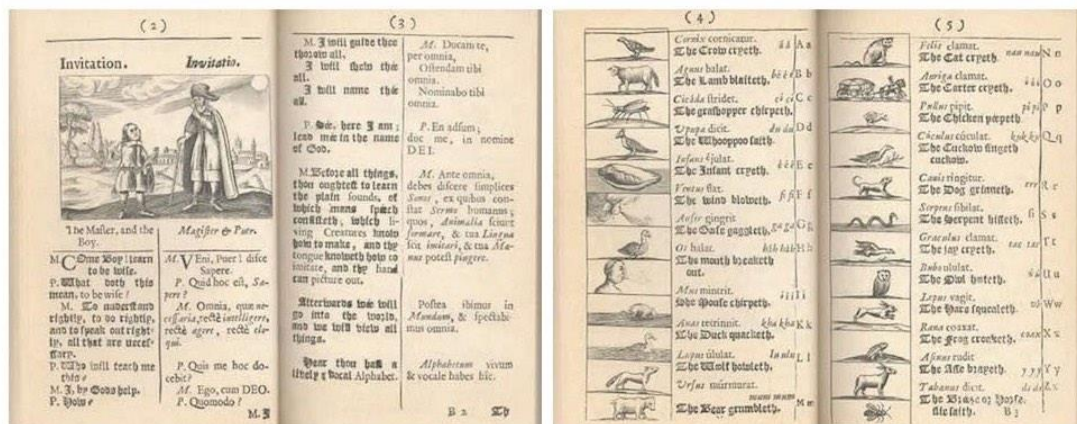
²⁷ Há relatos de que as iluminuras exploravam também as relações entre os desenhos e o suporte, uma vez que a transparência natural dos pergaminhos era aproveitada para desenhar flores com hastes enfiadas, como se houvesse mesmo um furo na página. As pétalas eram desenhadas na parte da frente, enquanto a haste era intencionalmente desenhada na parte detrás (LAGO, 2012, p. 229).

um ofício dedicado aos copistas²⁸ que foi substituído pela possibilidade de impressão, o que aumentou significativamente a produção de exemplares.

De acordo com Salisbury e Styles (2012, p. 12), o primeiro livro europeu de que se tem registro, cujos texto verbal e imagens foram impressos juntos é *Der Edelstein*, de Ulrich Boner, em 1461. Em 1658, Comênio publica *Orbis Sensualium Pictus*, considerado um dos livros mais antigos feito para as crianças. A obra de Comênio foi considerada um livro informativo, que trazia as imagens aliadas ao significado das palavras, como se vê na Figura 3. De acordo com Moraes (2019, p. 67), esse livro foi

A primeira espécie de cartilha do mundo cristão ocidental e teve grande importância para introduzir o uso da imagem como instrumento na experiência escolar para a aprendizagem da leitura. Era um livro em que as imagens serviam claramente para certificar e assegurar o que era dito em palavras. Mas é inegável a importância dessa obra ao apontar um lugar de destaque para a imagem no universo dos livros para crianças.

Figura 18: *Orbis Sensualium Pictus*, Comênio, 1658



Fonte: www.picturingbooks.com

O livro de Comênio respondia aos preceitos iluministas, na tentativa de mostrar a utilidade e funcionalidade das coisas. A reprodução das imagens tinha baixa qualidade, em função das limitações e imprecisões da técnica que se usava na época (ABREU, 2013). Com algumas exceções, os livros produzidos na Europa até o final do século XVIII continham poucas

²⁸ Os monges copistas eram homens que se dedicavam a copiar, manuscritamente, as principais obras escritas na Idade Média, contribuindo para preservar o que a sociedade havia estruturado e registrado enquanto conhecimento.

ou nenhuma ilustração. A xilogravura era a técnica mais utilizada na época para esses trabalhos, por ser a única que

[...] permitia compor com versatilidade, numa mesma página, caracteres e figuras, foi com ela que se realizaram os primeiros livros para crianças que continham imagens. Apesar da estreita associação entre texto e imagem que a xilogravura permite estabelecer, [...] essa técnica apresenta traços um tanto grossos e carece de precisão (LINDEN, 2011, p. 11).

Nina Christensen (2010) comenta sobre dois importantes livros que foram publicados no século XVII na Europa que, de acordo com a autora, podem ter influenciado o que hoje concebe-se por livro ilustrado. Na virada do século XVII para o XVIII foi publicado na Alemanha (1685) e, posteriormente, traduzido para a Dinamarca (1743), um pequeno livro contendo duzentos e cinquenta provérbios bíblicos ilustrados, intitulado originalmente *Geistliche Herzens-Einbildung in zweihundert und fünfzig biblische Figur-Sprüchen angedeutet*²⁹, de autoria de Melchior Mattsperger. O que interessa nessa obra é, inicialmente, a ideia de ser um dos poucos livros da época aos quais as crianças tinham acesso. Além disso, o livro propõe uma relação entre o texto verbal e as imagens, anunciada pelo próprio autor no prefácio da obra (CHRISTENSEN, 2010). De acordo com Christensen (2010), o prefácio disserta sobre o desejo das crianças de imaginarem um objeto vivo diante dos olhos e, por isso, a escolha pelo uso das imagens – para tornar o livro mais útil a elas.

Figura 19 e Figura 20 – Páginas simples do livro de Menchior Masrrsperger, 1685.



Fonte: Nina Christensen (2010)

²⁹ Tradução nossa: “A imaginação espiritual do coração sugerida em duzentos e cinquenta ditados bíblicos”.

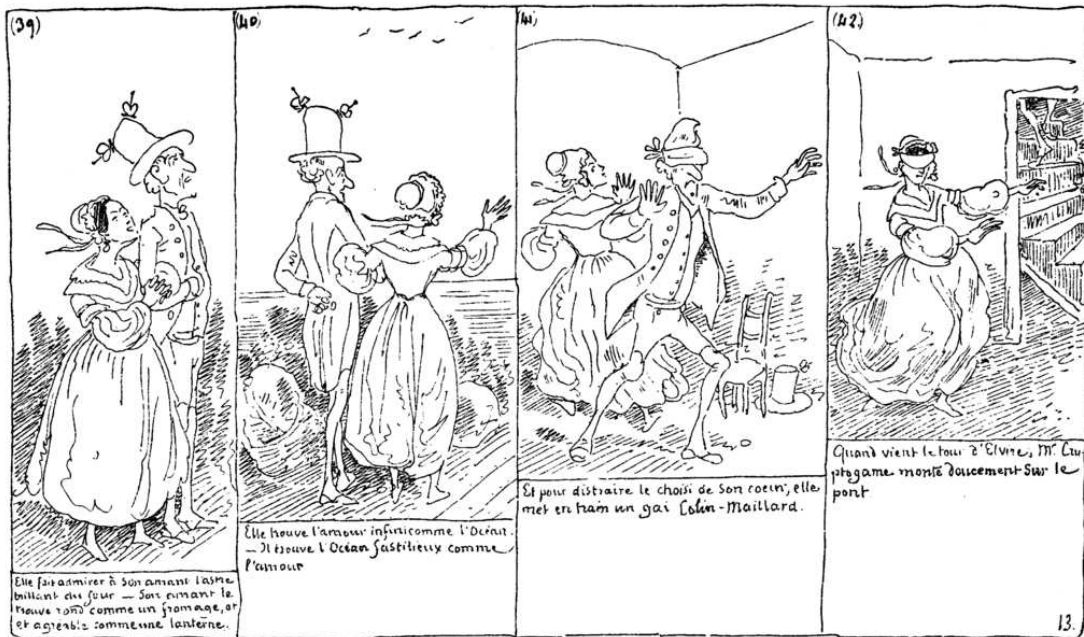
O processo de inclusão de imagens nas obras foi favorecido com o desenvolvimento da xilografia de topo³⁰, nos anos 1770, pelo inglês Thomas Bewick (LINDEN, 2011). As ilustrações originais precisavam ser transcritas nos entalhes de madeira, trabalho executado por outros profissionais. No processo de transcrição, os desenhos perdiam traços e detalhes autorais presentes no original. Como as técnicas de reprodução de imagens eram muito restritas, eram exigidos profissionais específicos para a execução dos trabalhos. Aquele que fazia os entalhes não era, necessariamente, considerado um artista desenhista ou pintor. O inverso também acontecia: os artistas ilustradores não dominavam as técnicas de entalhe.

No final do século XVIII, o desenvolvimento da técnica de litografia³¹ pelo austríaco Aloysius Senefelder representou um divisor de águas para a história da impressão de imagens e do livro infantil. A técnica permitia que o desenho fosse “feito diretamente pelo artista sem a necessária mediação de um gravador” (ABREU, 2013, p. 35). Além disso, ela proporcionou outras possibilidades de configuração entre palavras e imagens nas páginas do livro. De acordo com Linden (2011), foi essa técnica que possibilitou a impressão das histórias em quadrinhos pelo pedagogo suíço Rodolphe Töpffer, considerado, pela autora, como o precursor dessa arte na Europa. Com a litografia era possível incluir os textos manuscritos logo abaixo das imagens.

³⁰ “A xilografia de topo é feita sobre uma prancha cujo corte transversal às fibras [da madeira] oferece uma superfície muito densa, o que permite gravar com grande precisão. Realizada como gravura em relevo, essa técnica facilita o convívio entre texto e imagem na mesma página” (LINDEN, 2011, p. 12).

³¹ A litografia “permite desenhar diretamente na pedra (com lápis, pincel, penas). Nessa técnica, a impressão não acontece graças ao sulco, mas devido à incompatibilidade da água com um corpo gorduroso (a tinta)” (LINDEN, 2011, p. 13).

Figura 21: História em Quadrinhos de Rodolphe Töpffer, séc XIX



Fonte: Perspectiva Online – www.perspectivaonline.com.br

Ainda no século XVIII, no contexto europeu, foi publicado, em 1790, *Neues ABC Buch*³², de Karl Philipp Moritz. Nesse abecedário, imagem e texto tentam dizer a mesma coisa. De acordo com Christensen (2010, p. 50), “a convivência do texto com a imagem se mostra desde a primeira página, em que se apresentam três maneiras diferentes de escrever o alfabeto a partir das quais a criança deve aprender que existem três signos diferentes para a mesma letra”. O livro segue o padrão das publicações da época, cujo objetivo explícito era o de ensinar utilidades para as crianças.

³² Tradução nossa: “O Novo livro do Abecedário”

Figura 22: *Neues ABC Buch*, de Karl Philipp Moritz



Fonte: Bibliotheca Augustana – www.hs-augsburg.de

Como todo objeto cultural, o percurso do livro infantil, ao longo dos anos, não se fez isolado. A história desse objeto intercepta a história da arte em diversos pontos e, em um movimento dialógico, os livros, as ilustrações, os textos e suas relações vão se constituindo e se transformando a seu tempo. O livro *Canções da Inocência*, de William Blake (1757-1827), foi publicado em 1789 e é uma importante referência quando se fala em ilustrações para crianças (OLIVEIRA, 2008a). Um dos movimentos interessantes de Blake foi o de se comprometer com seu público leitor, ressaltando o direito das crianças de estabelecerem relações com sua obra. Em seu prefácio, Blake esclarece que qualquer criança, ao ouvir os cantos de seu livro, é capaz de se deleitar. Além disso, o autor propõe, em seus poemas, um entrelaçamento profundo entre palavras e imagens, compondo uma única expressão (OLIVEIRA, 2008a, p. 21), como pode ser observado na imagem abaixo:

Figura 23: *Nurse's song*, Songs of Innocence and of Experience.



Fonte: Wikipedia Commons. William Blake, 1826

Nurse's song

*When the voices of children are heard on the green
And laughing is heard on the hill,
My heart is at rest within my breast
And everything else is still.*

*"Then come home, my children, the sun is gone down
And the dews of night arise;
Come, come, leave off play, and let us away
Till the morning appears in the skies."*

*"No, no, let us play, for it is yet day
And we cannot go to sleep;
Besides, in the sky the little birds fly
And the hills are all cover'd with sheep."*

*"Well, well, go & play till the light fades away
And then go home to bed."
The little ones leaped & shouted & laugh'd
And all the hills echoed.³³*

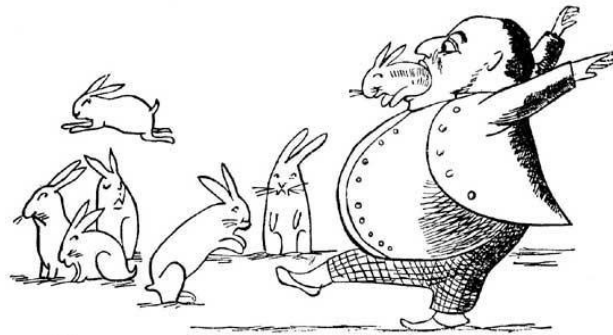
Transcrição do texto verbal de *Nurse Songs*

Edward Lear (1812-1888), ilustrador inglês também do século XVIII, foi um importante artista que explorava o *nonsense*³⁴ em seus textos e personagens. A relevância de seu trabalho para esse percurso histórico está no fato de ter sido um dos pioneiros no "uso da junção sonora entre imagem e palavra. [...] O desenho e a poesia fazem parte de um mesmo corpo, uma criação simultânea originária de um único gesto criador" (OLIVEIRA, 2008a, p. 22). A figura 8 é um fragmento do livro *The book of nonsense* do autor, cujo humor está na brincadeira com a sonoridade das palavras e na sua conversa com a imagem.

³³ Tradução nossa: "Canção da Enfermeira. Quando as vozes das crianças são ouvidas no gramado/ E o riso é ouvido na colina,/ Meu coração está em repouso dentro do meu peito/ E todo o resto está parado./ 'Então voltem para casa, meus filhos, o sol se pôs/ E o orvalho da noite surge;/ Venha, venha, pare de brincar e nos deixe ir/ Até que a manhã apareça nos céus'/ 'Não, não, vamos brincar, pois ainda é dia/ E não podemos dormir;/ Além disso, no céu os passarinhos voam / E as colinas estão todas cobertas de ovelhas./ 'Bem, bem, vá e brinque até a luz desaparecer/ E depois vá para casa dormir'./ Os pequenos pularam e gritaram e riram / E todas as colinas ecoaram".

³⁴ Textos que utilizam elementos surreais ou trazem situações absurdas. Muitas vezes, na literatura, esse recurso é explorado para produzir humor.

Figura 24: *The book of Nonsense*, Edward Lear



There was an old Person whose habits,
 Induced him to feed upon Rabbits;
 When he'd eaten eighteen, he turned perfectly green,
 Upon which he relinquished those habits.

35

Fonte: www.poetryfoundation.org/

É possível que as obras de Edward Lear tenham influenciado Lewis Carroll (1832-1898), autor de *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1872). Ambas as obras têm grande valor literário, principalmente pela proposta de subversão da linguagem. Durante toda a narrativa, Carroll brinca com elementos linguísticos, rompendo com o equilíbrio e a lógica comum esperada (COELHO, 1991). O texto verbal de *Alice no país das maravilhas* foi publicado com ilustrações originais de John Tenniel (1820-1914), sendo 42 desenhos para o primeiro livro e 50 para o segundo.

Figura 25: Ilustração de John Tenniel para *Alice no País das Maravilhas* - 1865



Fonte: Lewis Carroll e John Tenniel (2013)

³⁵ Tradução nossa: "Havia uma Pessoa idosa cujos hábitos, /Induziram-no a se alimentar de Coelhos;/ Quando ele comeu o décimo oitavo, ele ficou perfeitamente verde, /Depois disso ele abandonou esses hábitos".

De acordo com Oliveira (2008a), a trajetória de ilustrações nos livros infantis teve influências significativas do movimento artístico inglês denominado “Pintores de Contos de Fadas”, que se destacou entre 1790 e 1870. Esse grupo de pintores incluía em seus quadros elementos e seres fantásticos, como fadas e duendes. Além disso, observam-se representações da dualidade entre o bem e o mal, caracterizando ainda mais as obras em seus elementos fantasiosos e místicos. Apesar de o movimento levar esse nome, seus representantes não eram, necessariamente, ilustradores. Richard Dadd (1817- 1896) e John Anster Fitzgerald (1819- 1906) são artistas que representam o movimento (OLIVEIRA, 2008a).

Figura 26: *Fairy Hordes Attacking a Bat*, pintura de John Fitzgerald, 1860s



Fonte: www.jonathanboos.com

Assim como os artistas plásticos do movimento *Pintores dos Contos de Fadas*, muitos outros importantes nomes para o cenário da ilustração são originalmente pintores ou influenciados por escolas e estilos de pinturas. Gustave Doré (1833-1883), primoroso artista francês, é um exemplo da dualidade insatisfatória entre ser pintor e ilustrador.

Apesar de ter inúmeras gravuras publicadas, com alto teor de detalhes e expressividade, Doré “ocasionalmente, no entanto, lamentava seu sucesso na área da ilustração de livros. ‘Preciso matar o ilustrador e ser conhecido somente como pintor’, declarava, com a esperança vã de construir uma sólida reputação como pintor” (TATAR, 2013, p. 418). Esse sentimento de Doré sugere sua insatisfação com a ilustração, uma vez que esse não era um trabalho valorizado. Em seu trabalho como ilustrador, utilizou-se da xilogravura e litografia, produzindo ilustrações para grandes clássicos de Victor Hugo, Shakespeare e Charles Perrault. Em função do sucesso dos *Contos de Mamãe Gansa*, a obra foi editada e publicada diversas vezes, interpretada por diferentes ilustradores. A figura a seguir é uma dessas interpretações, de autoria de Gustav Doré, para o conto *Barba Azul*.

Figura 27: *Barba Azul*, Gustave Doré (1861)



Fonte: Maria Tatar (2013)

Ainda no século XIX, na Europa, os livros destinados às crianças eram objetos produzidos para serem manuseados pelos adultos e dedicados a abrigar narrativas majoritariamente verbais. As poucas imagens que apareciam, quando apareciam, se atinham à representação de momentos específicos da história.

Como salientamos acima, escrever e ilustrar eram ofícios distintos e, por isso, contratados separadamente. Os artistas plásticos eram agenciados para ilustrar textos que já

estavam prontos e não se pensava na ilustração como profissão. Muitas vezes, para novas edições dos livros, eram contratados outros artistas. Com essa prática, um mesmo conto de fadas, por exemplo, foi e continua sendo, até hoje, publicado com interpretação de diversos ilustradores, muitas vezes sem alterações no texto verbal. Essas características dos livros em que a narrativa é construída integralmente pelo texto verbal e que as ilustrações aparecem interpretando momentos específicos da história representam o que chamamos de livros com ilustrações, termo a ser explorado posteriormente. Sugerimos que muitas histórias, tais como os contos de fadas, tenham sido elaboradas considerando exclusivamente a dimensão verbal e, por isso, fica a cargo dela carregar o sentido da narrativa. Dessa forma, as palavras permitem que diversas ilustrações aconteçam, mas a existência da narrativa não está condicionada à presença dessa dimensão visual. Apesar da recorrência das publicações dos contos de fadas com ilustrações até os dias de hoje, essa trajetória nos revela que ocorreram transformações no modo de se pensar o livro infantil, que conferiram narratividade também às imagens. Abordaremos isso mais adiante.

O trabalho de ilustrar um livro era profissionalmente desvalorizado, como indica o fato de que, muitas vezes, os nomes dos ilustradores sequer apareciam nas capas das obras, sendo sua autoria marcada apenas nas assinaturas escondidas nas imagens. Mesmo com a desvalorização do trabalho, Gustav Doré e outros importantes ilustradores europeus dos contos de fadas, como Walter Crane (1845-1915) e Edmund Dulac (1882-1953), produziram imagens primorosas, de alta qualidade estética, ricas em detalhes e expressividade.

Em 1845, na Alemanha, foi publicado *João Felpudo: ou histórias divertidas com desenhos cômicos do Dr. Heinrich Hoffmann*, também conhecido pelo nome original, em alemão, *Der Struwwelpeter*. Heinrich Hoffmann (1809-1894), médico psiquiatra, escreveu e ilustrou o livro para presentear seu filho no Natal de 1844. No ano seguinte, seus amigos o convenceram de publicar seu trabalho. De acordo com o prefácio da edição brasileira (HOFFMANN, 2013, p. 6), escrito pela tradutora da obra, Cláudia Cavalcanti,

Os convertidos personagens de João Felpudo – começando pelo próprio, que não gostava de tomar banho ou cortar as unhas e os cabelos – podem inicialmente ter sido interpretados como crianças-exemplo de má conduta. Seja Paulinha, que desobedeceu a mãe, acendeu fósforos e acabou virando cinza; ou Gaspar, que não gostava de comer; ou o caçador de animais com espingarda em punho – para os

contemporâneos de Heinrich Hoffmann aqueles diabinhos podem ter servido para ensinar às crianças como não se comportar. Aqui comigo, tenho a forte desconfiança de que o autor de João Felpudo mais queria mostrar personagens absolutamente comuns, alguns com características (e por que não: patologias) hoje até bem presentes nas histórias que ouvimos e vivemos no dia a dia.

O livro é composto por uma série de histórias curtas e trágicas, cujo texto verbal em verso faz referência às ilustrações. Seu sucesso foi tão grande que, atualmente, está traduzido para mais de 40 línguas (CAVALCANTI, 2013). *João Felpudo* foi uma publicação atípica para o contexto europeu, seja por seu senso de humor, ironia e mal caráter dos personagens, seja pelos finais imprevisíveis, seja pela proposta de relação entre o texto verbal e as imagens sequenciais (LINDEN, 2011). A figura a seguir traz a narrativa “A História de Gaspar sem sopa”, uma das tantas do livro *João Felpudo*, na qual os versos acompanham as imagens sequenciais:

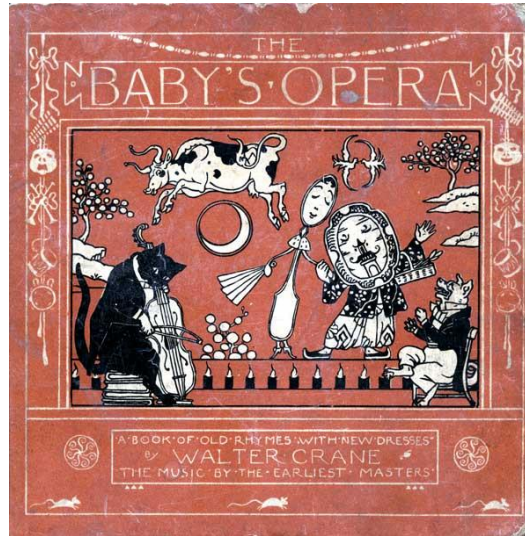
Figura 28: página simples de *João Felpudo*, de H. Hoffmann



Apesar do caráter cômico de *João Felpudo*, a obra não escapa de certa intenção educativa, que prevalecia nas publicações infantis na Inglaterra Vitoriana. Nessa perspectiva, uma geração de artistas da década de 1850 investiu em produções especiais para as crianças com outras características textuais e gráficas. O impressor Edmund Evans cumpriu um papel relevante na edição dos chamados “livros-brinquedo” (ou *toybooks*) ao lado de outros gravuristas. Sua atuação foi fundamental pelo fato de encontrar formas de reproduzir os livros coloridos em massa e de forma barata. Ao seu lado, Walter Crane (1845-1915) revolucionou o cenário inglês da ilustração ao introduzir influências advindas do *design* na concepção do projeto gráfico do livro (OLIVEIRA, 2008a). Evans e Crane, junto à artista Kate Greenaway (1846-1901), produziram uma série dos *toybooks* a partir dos quais se observava um “interesse expressivo pela materialidade e possibilidades plásticas do livro” (ABREU, 2013, p. 37). Esses livros eram produzidos especialmente *para* as crianças – para que elas pudessem manusear e brincar como quisessem. Sobre os *toybooks*, Tatar (2013, p. 416) comenta:

Esses livros finos, em formato grande, consistiam em oito páginas totalmente impressas em cores e projetados de tal maneira que cada centímetro do espaço era usado, desde a capa, inteiramente ilustrada, até a quarta capa, tomada por anúncios. As próprias ilustrações de Crane tinham forte qualidade arquitetônica, sendo preenchidas até a borda com ladrilhos, tapetes decorados, trajes suntuosos, vasos decorativos e paredes forradas de tapeçarias.

Na parte inferior da capa de *Baby's Opera*, figura a seguir, Crane insere alguns camundongos que aparecem em outras páginas do miolo. Algumas vezes, continuam o deslocamento da esquerda para a direita. Noutras, aparecem escondidos na cena, tal como na imagem do relógio:

Figura 29: capa do toybook *Baby's Opera*

Fonte: <http://lounge.obviousmag.org/>

Figura 30 e Figura 31: miolo do livro *Baby's Opera*

Fonte: <http://lounge.obviousmag.org/>

Nos chamados *toybooks*, as ilustrações passam a ganhar mais espaço nas páginas do miolo, muitas vezes, ocupando o espaço do texto verbal. De acordo com Oliveira (2008a, p. 42), à sua época, Walter Crane já entendia o livro “como uma arte sequencial. Uma linguagem temporal, um passar de páginas e manchas de texto, espaços em branco, um sucessor de imagens, traços e cores, o livro como um objeto de arte, em que todas as partes estão interligadas harmoniosamente”. A partir daí, essa produção começa a ganhar forma e passa a

ser um estilo singular de se fazer literatura para crianças. Crane ilustrou, também, diversos contos clássicos, muitas vezes, optando pela presença expressiva da imagem em relação ao texto verbal, como mostra a figura a seguir:

Figura 32: *Barba Azul*, Walter Crane (1875)



Fonte: <http://encantamentosdaliteratura.blogspot.com/>

Contemporâneo a Crane, o inglês Randolph Caldecott (1846-1886) também foi uma importante influência na arte de ilustrar livros infantis na Europa, que imprimiu suas obras com Edmund Evans. Seu trabalho ganhou audiência nacional inglesa, inicialmente, por meio dos jornais. Posteriormente, Caldecott foi convidado a ilustrar uma série de livros programados para serem lançados no Natal, um contrato que durou oito anos e rendeu a admiração de seu trabalho por Walter Crane. No entanto, a grande subversão de Caldecott foi passar a introduzir elementos nas ilustrações que não eram mencionados no texto verbal, a partir das publicações de *The diverting History of John Gilpin* (1872) e *The House that Jack Built* (1878)³⁶. Ainda, incluía em seus livros diversas experimentações de *layout* e *designers*, tornando-o, para alguns estudiosos da literatura, o pai do livro ilustrado moderno (MORAES, 2019; LINDEN, 2011; SENDACK, 1988 *apud* LINDEN, 2011). A importância do seu trabalho para a ilustração é tamanha que um notório prêmio estadunidense leva o seu nome. The *Caldecott*

³⁶ Tradução nossa: "A divertida história de John Gilpin" e "A Casa que Jack construiu", respectivamente.

*Medal*³⁷ é anualmente concedida, desde 1938, a um autor de livro ilustrado, cuja obra se destaque dentre os lançamentos daquele ano.

Figura 33 e Figura 34: capas de livros de Randolph Caldecott



Fonte: Marcus (2013)

A segunda metade do século XIX e o início do século XX é o período considerado por Salisbury e Styles (2012) a idade de ouro dos livros infantis na Europa, pois concilia avanços significativos nas tecnologias de impressão com o aparecimento de artistas brilhantes e, ainda, uma mudança considerável de atitudes frente à infância. John Tenniel, já mencionado anteriormente, é uma importante referência desse período, pois as ilustrações que fez para *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho* “desempenham um papel chave na experiência do livro e, portanto, passam a ser imprescindíveis para lê-lo”³⁸ (SALISBURY e STYLES, 2012, p. 18, tradução nossa).

Na década de 1930, Noel Carrington (1895-1989) exerceu um importante papel nos processos editoriais na Inglaterra. Ele introduziu no país um método novo de impressão, a autolitografia, que exigia a implicação direta do ilustrador, ao desenhar diretamente nas placas litográficas, criando um desenho independente para cada cor a ser impressa. Deste trabalho, resultou os chamados *Puffin Picture Books*, uma série de livros que, além de

³⁷ Tradução nossa: Medalha Caldecott.

³⁸ “desempeñaban un papel clave em la experiencia del libro y, por tanto, pasaban a ser imprescindibles para leerlo” (SALISBURY e STYLES, 2012, p. 18).

utilizarem a autolitografia, apresentavam corte e formato econômico, com 32 páginas (Salisbury e Styles, 2020, p. 23). Nesse período, muitas obras já traziam ilustrações que ocupam espaços significativos nas páginas do livro.

Figura 35: Alguns livros da Série *Puffin Picture Books*



Fonte: <https://pallantbookshop.com/>

Nos anos de 1950, a produção editorial europeia e, em especial, aquela voltada para as crianças, começa a receber mais influências significativas do pensamento visual do *designer* gráfico. Muitos profissionais da área começam a participar da produção de livros e serem, também, autores. De acordo com Salisbury e Styles (2012, p. 29), possivelmente, é nesse período que se passa a “reafirmar a natureza única do livro ilustrado como meio. O texto era cada vez menor, pois aumentou-se a consciência da página como fase visual multimodal” (tradução nossa)³⁹. Nesse contexto, Bruno Munari (1907-1998), artista e *designer* italiano, se destaca como uma importante referência para a literatura infantil europeia, pois, além de publicar livros que exploram bastante a dimensão material do objeto na articulação da narrativa, ele se empenha na publicação dos chamados *Pré-libres*⁴⁰, um conjunto com 12

³⁹ Tradução nossa: “reafirmarse la naturaliza única del libro ilustrado como medio. El texto era cada vez menor porque se aumentó la conciencia de la página como fase visual multimodal”

⁴⁰ Tradução nossa: “Pré-Livros”. De acordo com Camila Feltre (2015), cada um dos pré-livros é feito usando um tipo de material diferente, são doze livros de tamanho 10 x 10 cm, constituídos por diferentes materiais tais como papel-cartão, tecido, plástico, madeira feltro, dentre outros. Munari se dedicou a pensar uma publicação que pudesse aproximar as crianças pequenas, que ainda não liam convencionalmente, do objeto livro e do que ele representa em nossa cultura. De acordo com Feltre (2015, p. 79), “o tamanho 10 x 10 cm já fora pensado

livros, de tamanho 10 x 10 cm, destinados às crianças pequenas. Toda a coleção vislumbra a exploração dos objetos em si, sendo cada livro encadernado com um tipo de material diferente. Os *Pré-Libres* não têm palavras, a não ser na capa.

Figura 36 e Figura 37: *Pré-Libres*, de Bruno Munari



Fonte: <https://moonpicnic.com>

Outros nomes importantes de profissionais do *designer* para o campo da literatura infantil europeia desse período são Leo Lionni (1910-1999) e Andre François (1915-2005). Nos Estados Unidos, Paul Rand (1914-1996) foi um dos *designers* de influência na segunda metade do século XX. Desde então, as técnicas e conceitos do *designer* vêm sendo incorporados nas produções literárias europeias e estadunidenses.

Nos anos seguintes, os livros continuam passando por transformações relativas aos espaços ocupados das páginas, às diagramações e às técnicas de impressão. Nomes importantes como o do inglês John Burningham (1936-2019) e do estadunidense Ezra Jack Keats (1916-1983) publicam obras que incluem em suas narrativas temáticas delicadas e personagens negros, do mundo urbano, antes desconsiderados nessas publicações (SALISBURY e STYLES, 2012). Em 1963, Maurice Sendack (1928-2012) publica nos Estados Unidos sua obra *Onde Vivem os Monstros*, considerada um dos grandes marcos na literatura infantil mundial contemporânea. Nessa obra, Sendack utiliza diversos recursos visuais para

para que uma criança de três anos pudesse segurá-los facilmente. O fato de os livros não apresentarem nenhuma referência gráfica em suas páginas internas e somente a palavra 'livro' nas capas e contracapas de todos, possibilita que, independente da posição do livro nas mãos, este fique comunicável; não há uma sequência correta de leitura e abrem-se as possibilidades de exploração do livro”.

compor as múltiplas camadas de leitura e sentido. Segundo Salinbury e Styles (2012, p.38), *Onde Vivem os Monstros* exerceu um

[...] enorme impacto nas crianças e adultos por igual. Causou fúria quando publicou a obra e muitos críticos manifestaram suas inquietações diante a possibilidade de que fosse aterrorizante para todas as crianças. [...] O que converte este livro em uma obra de maestria é a maneira como o autor trabalha os diversos níveis para transmitir a profundidade dos sentimentos do jovem protagonista por meio das cores, da forma e da composição (tradução nossa) ⁴¹

Figura 38: Capa do livro *Onde Vivem os Monstros*



Fonte: Maurice Sendack (2009)

Sendack propõe uma brincadeira com o projeto gráfico do livro ao utilizar das margens e enquadres para dizer da raiva do menino Max, de seu mergulho no mundo da fantasia e, conseqüentemente, de seu distanciamento da realidade. À medida que passamos as páginas, as imagens se ampliam, gradativamente, o que se relaciona ao aumento e à intensidade de ação do imaginário de Max e de sua aventura no lugar onde vivem os monstros. No auge de sua brincadeira, quando não há elementos da realidade, as imagens tomam as páginas duplas e as palavras são suspensas. Ele está no espaço/tempo em que pode ser o quanto monstro desejar, ser dono da “bagunça geral”. Essa bagunça tem a duração de três páginas duplas, até

⁴¹“enorme impacto em niños y adultos por igual. Causó furor cuando se publicó, y muchos críticos manifestaron su inquietud ante la posibilidad de que fuese aterrorizador para los niños. [...] Lo que convierte a este libro em una obra maestra es la manera en que el autor trabaja a muchos niveles para transmitir la profundidad de los sentimientos del joven protagonista a través del color, la forma y la composición”

que o menino começa a sentir falta de alguém que goste dele de verdade. Nesse momento, a palavra retorna à narrativa e observamos a diminuição dos quadros das imagens, até o ápice da presença da realidade: a página final do livro, ausente de imagens ou fantasia e cheia do afeto da mãe, que deixou, “ainda quentinho”, o jantar para o filho. As imagens abaixo se referem a esse momento do retorno de Max à realidade.

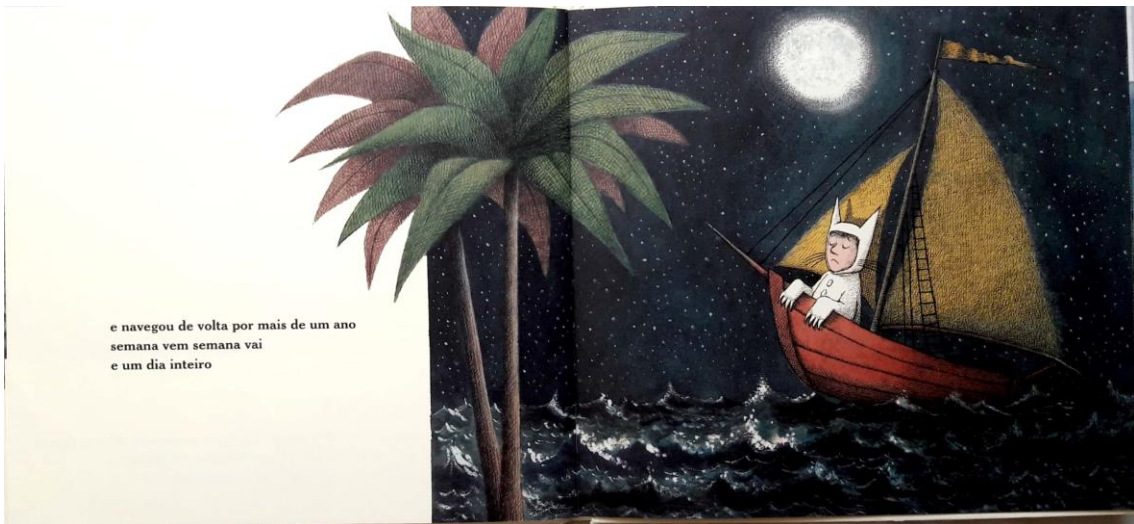
Figura 39: Sequência de páginas duplas - *Onde Vivem os Monstros*



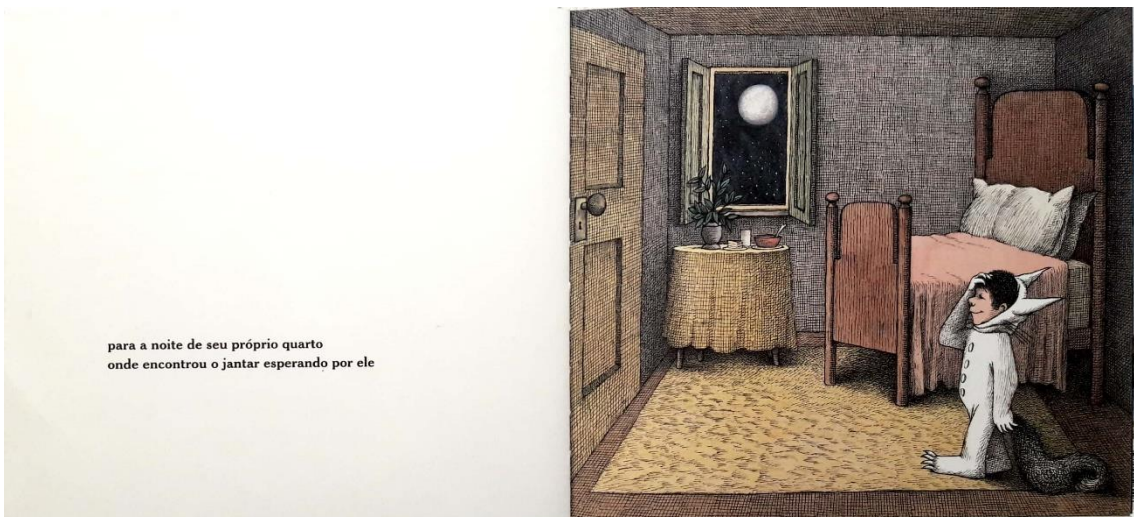


Mas os monstros gritaram: "Oh, por favor não vá embora... nós vamos comer você... gostamos tanto de você!". E Max disse: "Não!".

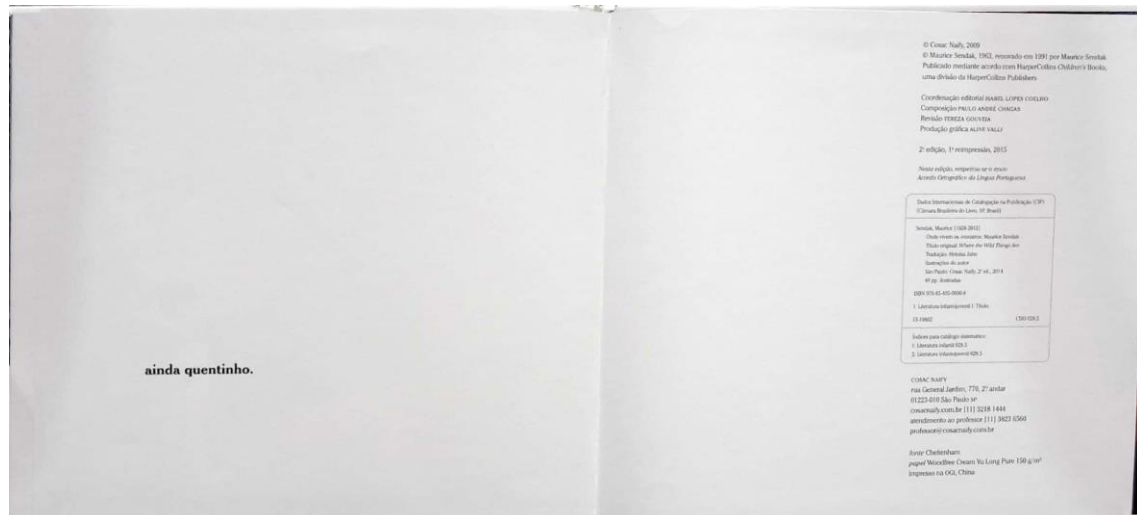
Os monstros rugiram seus terríveis rugidos e arreganharam seus terríveis dentes e reviraram seus terríveis olhos e mostraram suas terríveis garras mas Max entrou no barquinho que era só dele e deu adeus



e navegou de volta por mais de um ano
semana vem semana vai
e um dia inteiro



para a noite de seu próprio quarto
onde encontrou o jantar esperando por ele



Fonte: Maurice Sendack (2009)

Encerramos esse recorte histórico com a obra de Sendack, de grande relevância para a concepção do livro ilustrado contemporâneo. Com o avanço das tecnologias e facilidades de comunicação e informação, diminuíram-se as fronteiras entre os países, o que aumentou a facilidade de circulação de obras e técnicas usadas pelo mundo afora. Por fim, reafirmamos que temos consciência sobre a fragilidade do percurso histórico traçado até aqui, que privilegia os acontecimentos centralizados no continente europeu, mas destacamos que os limites desta pesquisa se devem ao fato de as fontes acessadas se restringirem àquelas disponíveis e traduzidas no Brasil.

Seguiremos agora pela trajetória nacional, cujo texto busca construir, simultaneamente, os percursos da dimensão verbal e visual dos livros destinados às crianças.

1.3 Pelo Brasil afora

Por quase todo o período colonial, o Brasil esteve proibido de fazer uso da imprensa tipográfica em função das “grandes restrições da coroa portuguesa relativa à difusão de ideias” (LIMA, 2000, p. 78). Foi com a vinda da corte portuguesa, em 1808, que Dom João

inaugura a Imprensa Régia⁴², dando início à produção oficial de material impresso⁴³. Nesse período, também foi inaugurada a Livraria Pública⁴⁴ (OLIVEIRA, 2013). Com esses movimentos, a atividade editorial brasileira passa a publicar alguns livros para crianças. A título de exemplo, em 1818, tem-se a publicação, pela Imprensa Régia, do livro *Leitura para Meninos*, cuja autoria possivelmente remete-se a José Saturnino da Costa Pereira. Zilberman (1997) recolhe alguns relatos da época que sugerem que o livro tenha sido dedicado a Dom Miguel, segundo filho do Rei português, por tratar de uma coleção de histórias com abordagens morais e que apresentava aspectos da história natural e da geografia de Portugal. Para a autora, o livro *Leitura para meninos* sintetiza o que se entende como característico da literatura infantil naquela época: “dirige-se a um público definido, que vai tomando forma e, à primeira vista, já impõe sua presença no mercado de livros, lida com matéria ficcional, mas essa tem intuito educativo; e convive com conteúdos científicos, característicos do currículo escolar” (ZILBERMAN, 2016, p. 25). Além disso, os primeiros livros para crianças contavam com algumas ilustrações em preto e branco, de matrizes vindas do exterior (LIMA, 2000).

No século XIX, Portugal passa por uma revalorização dos contos populares e tradicionais, compilados por Almeida Garrett (1799-1854) e que inspiraram obras portuguesas como *Contos Populares Portugueses* (1879), de Adolfo Coelho (1847-1919). Esse livro foi republicado mais duas vezes, sob diferentes títulos: *Contos Nacionais para Crianças* (1882) e *Contos da Carochinha* (1914). Ambas as obras fazem parte do início do cenário português de produção literária específica para crianças. Essa produção se orienta pela “pedagogia maternal da época, sintetizada na frase “o leite é o alimento do berço; o livro, o alimento da escola” (COELHO, 1991, p. 194). Assim, muitas produções se destinam à instrução da criança,

⁴² Localizada no Rio de Janeiro, a Imprensa Régia foi responsável pela edição do Gazeta do Rio de Janeiro, o primeiro jornal aqui editado. Nele eram veiculadas notícias restritas, cuja intencionalidade era promover a imagem da família Bragança. A imprensa Régia foi também um dos núcleos de imagens gravadas no Brasil, produzindo trabalhos em talho-doce e xilogravura (LIMA, 2000).

⁴³ De acordo com Graça Lima (2000, p. 78), antes de 1808, “há registro de um prelo clandestino em Recife, em 1747, assim como um alvará régio que permitia a impressão de cartas de baralho na Bahia, atividade mantida como monopólio da coroa até 1821”.

⁴⁴ A Livraria Pública, também chamada de Real Biblioteca, foi inaugurada para abrigar o acervo de livros, manuscritos e outros objetos trazidos pela corte de Portugal. Inicialmente, o acesso era restrito à corte, sendo aberto aos estudiosos em 1810 e ao público, para consultas, em 1814. Atualmente, tem o nome de Biblioteca Nacional do Brasil – Rio de Janeiro. (Fonte: <https://www.bn.gov.br>).

sendo bastante utilizadas nas escolas. De acordo com carta de Eça de Queiroz, *A literatura de Natal* (1881), publicada na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, em 1881, os livros “para crianças” não podiam ser manuseados nem “lidos” por elas (COELHO, 1991, p.196).

Nessa ocasião, a produção literária infantil e juvenil que chega ao Brasil era chancelada por Portugal e, por isso, continua sendo bastante influenciada pelas obras que circulavam na Europa. Ao mesmo tempo em que há um aumento nas traduções e adaptações, o período entre séculos marca a percepção da necessidade de produção literária nacional para as crianças, que começavam a ser consideradas como possíveis consumidores. Em sintonia com os princípios da educação e instrução, muito em voga na criação das crianças da elite, alguns títulos de livros típicos da época elucidam a tendência moralista e formadora do caráter da literatura em vigor: *Modelos para os meninos ou rasgos de humanidade, piedade filial e de amor fraterno. Obra divertida e moral*, de 1869; e *As manhãs da avó: leitura para a infância. Dedicada às mães de família*, publicada em 1877 com autoria de Victoria Colonna (DEL PRIORE, 2020).

Com a aceleração da urbanização, além da geração de consumidores de produtos industrializados, o papel da escola torna-se primordial na transformação da, até então, sociedade rural. As escolas eram destinadas às crianças de elite, contavam com poucas vagas e ficavam situadas nos grandes centros urbanos. Inicialmente concebidas como extensão do lar, não contavam com materiais didáticos adequados, como sinalizam os relatórios de Francisco Otaviano (1825-1884) e Gonçalves Dias (1823-1864), cujos trechos são transcritos por Zilberman (2016). Além disso, os livros eram estrangeiros e não dialogavam com o que acontecia no Brasil.

Visando formar as novas gerações, a literatura e a pedagogia se desenvolvem emaranhadas, promovendo a disseminação de livros de leitura, livros didáticos ou cartilhas que continham textos cujo objetivo se encerrava no aprendizado da leitura pelas crianças e eram dedicados àquelas que iam à escola. Apesar da intencionalidade não literária, os livros de leitura,

[...] escritos pelos pioneiros, [...] foram, no Brasil, [...] manifestação consciente da produção de leitura específica para crianças. Em última análise, tais livros foram também a primeira tentativa de realização de uma literatura infantil brasileira,

mostrando que os conceitos ‘literatura’ e ‘educação’ andaram sempre essencialmente ligados. (COELHO, 1991, p. 206).

Nesse período entre séculos, a busca pela consolidação do projeto de um Brasil moderno vislumbrava a necessidade de se investir em materiais de apelos nacionalistas e pedagógicos, direcionados especialmente às crianças – aqui concebidas como o futuro da nação. Como exemplos de livros brasileiros que tiveram repercussão escolar, tem-se *Contos Infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Adelina Lopes Vieira⁴⁵ (1850-1923), e a edição de *Contos Pátrios* (1907), por Olavo Bilac (1865-1918) e Coelho Neto (1864-1934) (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985). Esse contexto estimula a profissionalização de escritores infantis brasileiros.

Figura 40: Capa do livro *Contos Infantis*, Júlia Lopes de Almeida



Fonte: <https://www.goodreads.com/>

Figura 41: Capa do livro *Contos Pátrios*, Olavo Bilac e Coelho Netto



Fonte: <https://www.levyleiloeiro.com.br/>

Em meio ao projeto de nacionalização da literatura infantil, questionava-se o distanciamento das obras portuguesas, escritas no português de Portugal, da língua materna dos brasileiros, que assumia identidade e características próprias. As poucas traduções e

⁴⁵ De acordo com Zilberman (2016), as duas irmãs, Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, inauguram a participação das mulheres brasileiras na produção de livros para as crianças.

adaptações que havia eram de circulação precária. Vislumbrando o nicho, a Livraria Quaresma encomenda de Figueiredo Pimentel (1869-1914) um compilado que viria a resultar na obra *Contos da Carochinha* (1896). Essa coletânea brasileira de literatura infantil resultou em um compilado traduzido “em língua brasileira” dos contos que circulavam na tradição oral, além daqueles que repercutiam com sucesso na Europa, dentre eles contos de Perrault, Andersen e Grimm. Na perspectiva de Coelho (1991, p. 216), Figueiredo Pimentel destaca-se como “o primeiro intelectual a se preocupar em popularizar o livro, através de edições mais acessíveis de autores clássicos”.

Figura 42: Capa do livro *Contos da Carochinha* (1958)



Fonte: www.e-publicacoes.uerj.br

Além de acompanhar o movimento mais amplo de nacionalização da literatura infantil, o sucesso de *Contos da Carochinha* talvez decorra também

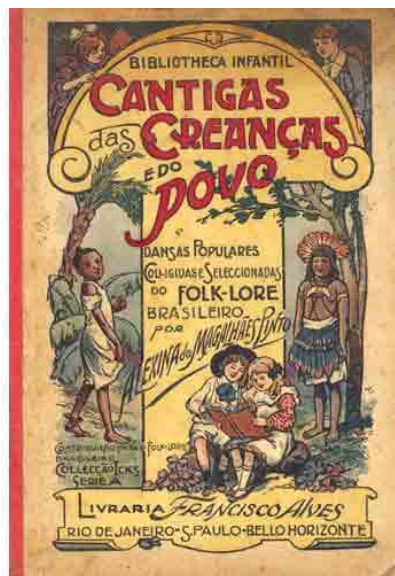
[...] do fato de que se reproduz, sob forma de livro, o modo como as crianças brasileiras tomavam conhecimentos de histórias fictícias, transmitidas pelos adultos, de preferência mulheres, mais provavelmente pretas, escravas e ex-escravas que assumiam a educação caseira da infância nacional (ZILBERMAN, 1997, p.139)⁴⁶.

⁴⁶ Zilberman (1997, p. 140) sinaliza a representação das pretas narradoras nos próprios livros da época, sob o nome de “pretas velhas”. Elas “são personagens assíduas na vida de sociedades escravocratas. Passada a época de sua produtividade no trabalho do peito, assumem a tarefa de cuidarem dos filhos e netos dos *patrõesinhos* (grifo da autora). A lembrança delas na memória nacional foi sempre positiva, migrando para a literatura, especialmente para a literatura infantil, onde constituíram um tipo assaz comum numa certa fase da produção de livros para a infância, os anos 30, quando apareceram as obras *Histórias da Velha Totonia*, de José Lins do Rego, *O Boi Aruá*, de Luiz Jardim, e *Contos da Mãe Preta e Histórias do Pai João*, de Osvaldo Orico. Emblemática

Ressalta-se a importância que essas mulheres tiveram na manutenção e circulação da tradição oral, ao compartilharem histórias de origens africanas que sinalizam a origem de personagens tão presentes no imaginário infantil brasileiro, como o Boitatá e a Cabra-Cabriola (DEL PRIORI, 2020).

Outra importante autora cujas obras se embasavam em pesquisas folclóricas foi Alexina de Magalhães Pinto (1870-1921). Professora primária, Alexina se empenhava em propostas pedagógicas alternativas à época, além de mobilizar ações para bibliotecas infantis e juvenis. Seus livros eram destinados a usos escolares e recreativos, contendo compilados de cantigas populares, cantigas de roda, provérbios, histórias, dentre outros materiais folclóricos. Algumas de suas publicações são: *Os Nossos Brinquedos* (1909) e *Cantigas das Crianças e do Povo* (1916) (COELHO, 2006).

Figura 43: Capa do livro de Alexina Magalhães Pinto, 1916



Fonte: www.periodicos.unicor.br

Apesar dos esforços de Alexina, a perspectiva que vigorava no país era a de que a literatura infantil deveria servir não apenas para divertir, mas, principalmente, como

é a 'Tia Nastácia', criação de Monteiro Lobato, que lhe conferiu o papel de narrador titular dos contos do folclore brasileiro em *Histórias de Tia Nastácia*".

instrumento de difusão do civismo, do patriotismo e para a formação moral das crianças. Estas, quando protagonistas nos livros, eram submetidas a uma construção estereotipada de personagem que servia para imbuir nos pequenos leitores os valores e comportamentos que eram considerados adequados à sociedade. (LAJOLO E ZILBERMAN, 1985).

Naquela época, valorizava-se a dimensão verbal dos livros infantis. Enquanto os escritores se profissionalizavam, conquistando espaço por meio de produções que veiculavam o projeto ideológico do país, o ofício de ilustrar era um trabalho adicional e complementar de profissionais de outras áreas (pintores, caricaturistas, chargistas etc.)⁴⁷, que também eram contratados para ilustrar os materiais didáticos destinados ao público infantil.

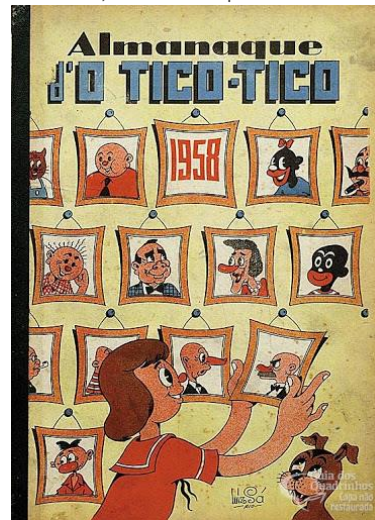
No início do século XX, a dimensão visual nas produções para crianças conquista espaço quando se inicia a edição e a circulação de uma publicação para crianças no Brasil, o *Tico-Tico*. Esse almanaque, ativo de 1905 à 1958, foi pioneiro na veiculação de histórias em quadrinhos no país, sendo surpreendido com significativa adesão do público. Além das histórias em quadrinhos, a publicação contava com outros textos para as crianças, convites para concursos, lições morais, moldes de papel, dentre outros. As ilustrações não se restringiam à capa e às histórias em quadrinhos, mas ornamentavam todo o jornal, indicando a presença constante de desenhistas da época. Alguns desenhistas, pintores e caricaturistas, dentre aqueles considerados pioneiros da ilustração brasileira pela FNLIJ em 2013 (SERRA, 2013), tiveram seus trabalhos publicados no *Tico-Tico* ao longo dos anos. São eles: Alfredo Storni (1881-1956), Luís de Sá (1907-1979), Max Yantok (1881-1964), Monteiro Filho (1909-1992) e Oswaldo Storni (1909-1972).

⁴⁷ De acordo com Rui de Oliveira (2013), a história da ilustração de livros não pode ser dissociada da história da gravura do século XIX. Naquela época, a gravura era usada com fins utilitários e não representava uma vertente artística ou possibilidade de autoexpressão. O autor rememora o papel da imagem na construção de um imaginário individual e do próprio país. A imagem de Dom Pedro II, por exemplo, na época do Império, foi massivamente veiculada e intencionalmente pensada para valorizar seu posicionamento e ações no país. É apenas em meados do século XX, com o ensino da gravura na Escola Nacional de Belas Artes, que essa técnica passa a assumir o nível de expressão artística.

Figura 44: História em quadrinhos do *Almanaque do Tico-Tico* de 1934, ilustrada por Max Yantok



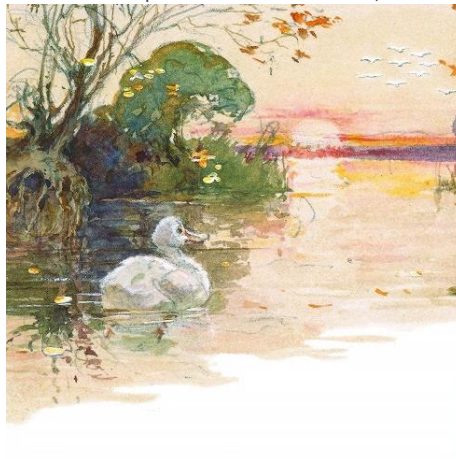
Figura 45: Capa do *Almanaque Tico-Tico*, de 1958, ilustrado por Luiz Sá



Fonte: <https://bndigital.bn.gov.br/>

Em 1915, Arnaldo de Oliveira Barreto, educador paulista, cria uma série de livros intitulada *Biblioteca Infantil*, lançada pela editora Melhoramentos, que, inicialmente, contou com 25 títulos, todos ilustrados pelos mais consagrados desenhistas brasileiros da época. O primeiro volume, *O Patinho Feio*, de Hans Christian Andersen, adaptado pelo próprio Arnaldo Barreto, com ilustrações de Franz Richter, foi o primeiro livro editado em quatro cores no país.

Figura 46: Imagem de Francisco Richter para *O Patinho Feio*, texto de Hans Christian Andersen⁴⁸



Fonte: www.amazon.com.br

⁴⁸ Esta e outras ilustrações de Franz Richter estão presentes em uma coleção atual dos contos de Andersen, recontados por Tatiana Belinky e publicados pela Editora Melhoramentos.

A partir de 1920, outros artistas também se destacam no cenário da ilustração brasileira ao produzirem trabalhos para os textos de Monteiro Lobato (1882-1948). De acordo com Graça Lima (2000, p. 113), “Lobato sempre demonstrou grande interesse pela qualidade e pela estética do suporte de seus textos, ou pela qualidade do *design* gráfico de seus livros. Seu trabalho como editor é de grande importância, inclusive quanto à valorização do ilustrador e da ilustração”. Há relatos de que o autor gostaria de ter cursado a Escola de Belas Artes, em função do seu interesse pela pintura. Por insistência de seu avô, responsável legal de Lobato, frequentou a faculdade de Direito e, apesar de não ter se formado oficialmente nas artes visuais, acabou se tornando um escritor e editor importante na história da literatura infantil brasileira. Mesmo seguindo esses caminhos profissionais, Lobato nunca deixou de se dedicar também à pintura.

Os livros de Lobato inauguram um novo cenário de produção literária e ficção para a infância. Na perspectiva de Eliette Aleixo (2014, p. 113), “a partir daí, a ficção começa a 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’”. As obras de Monteiro Lobato, reunidas em torno do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, consagram o autor como uma importante referência na busca pela valorização da brasilidade, em construção narrativa que dialoga, durante todo o tempo, com as crianças. Na obra de Lobato, percebe-se que os elementos da cultura nacional perpassam tanto a linguagem quanto a temática das obras, sem perder de vista a fusão do real e do maravilhoso. O autor criticava as referências prioritariamente estrangeiras e a baixa qualidade da literatura infantil da época.

Na primeira edição da obra *A menina do narizinho arrebitado* (lançada em 1920 e relançada posteriormente como *Narizinho Arrebitado*), as ilustrações, bastante presentes, ficaram a cargo do cartunista e desenhista Voltolino, pseudônimo de Lemmo Lemmi (1884-1926). Aleixo (2014) chama a atenção para o cuidado com a edição da obra, cuja capa é bem elaborada e cujas folhas de guarda têm elementos decorativos, “tornando-se um elemento diferenciador dessa publicação, se levarmos em conta o seu ano de publicação: 1920” (ALEIXO, 2014, p. 116). A capa do livro não contempla o nome de Voltolino. Essa informação

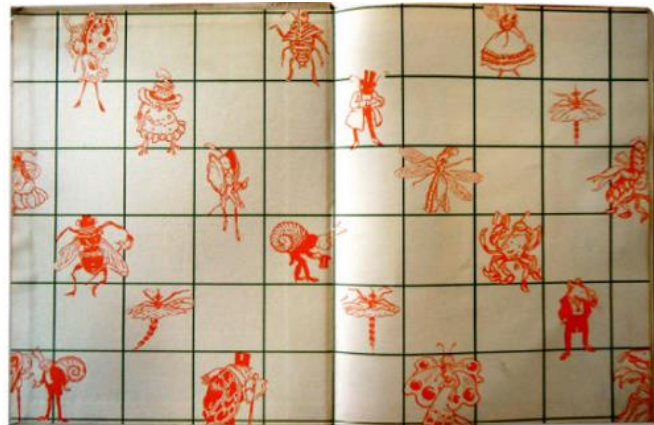
fica a cargo da folha de rosto, que reforça a ilustração como importante recurso do livro não só pela presença delas na moldura da página, bem como o texto verbal que aparece logo abaixo do título: “Livro de figuras por Monteiro Lobato com desenhos de Voltolino”. Aleixo (2014) comenta que apresentar essas informações dessa forma era bastante inusitado para a época.

Figura 47: Capa do livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920)



Fonte: Lima e Neves (2013)

Figura 48: Folhas de guarda do livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920)



Fonte: Lima e Neves (2013)

Figura 49: Folha de rosto do livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920)



Fonte: Lima e Neves (2013)

Figura 50: Páginas do miolo do livro *A Menina do Narizinho Arrebitado* (1920)



Fonte: Lima e Neves (2013)

Outros artistas como Jean Gabriel Villin (1906-1970), André Le Blanc (1921-1998), Jurandir Ubirajara Campos (1903-1972) e Odiléa Helena Setti Toscano (1935-2015) também participaram das obras de Lobato. As ilustrações criadas por eles e por outros tantos artistas brasileiros formaram o repertório de imagens dos personagens do *Sítio* e representaram importantes aprimoramentos quanto à técnica (ALEIXO, 2014). A exploração de elementos do desenho em preto e branco, as texturas, os contrastes, o uso da perspectiva, dos diferentes tons de cinza, o emprego de recursos gráficos que indicam movimento, dentre outros, são exemplos de elementos que enriquecem a composição gráfica e que foram explorados em diferentes momentos e pelos diferentes artistas que ilustraram as obras de Lobato (ALEIXO, 2014). Vale ressaltar que esses livros foram pioneiros na inclusão do nome dos ilustradores em capa. Antes disso, assim como na Europa, a autoria das imagens, quando presente, se restringia à assinatura dos artistas nos cantos das próprias imagens. Mesmo com o cuidado e a sensibilidade de Lobato⁴⁹ para com os ilustradores e ilustrações, muitos desses nomes caíram no esquecimento. Isso reforça a desvalorização do trabalho do ilustrador na história da literatura infantil brasileira, conforme já mencionado.

Figura 51: *Reinações de Narizinho*, ilustração de J.U. Campos



Fonte: Lobato (2014)

⁴⁹ É sabido da problemática em torno do racismo estruturado tanto nos textos verbais quanto nas imagens das obras de Monteiro Lobato. A representação das imagens de Dona Benta e do Saci Pererê, por exemplo, sofrem alterações significativas de acordo com cada época. Para mais elementos sobre essa discussão, sugerimos ver textos de Heloísa Pires Lima (2011; 2019).

As décadas que se seguiram foram marcadas por um cenário importante de reformas na educação, que, além de se tornar obrigatória para as crianças do ensino primário, recebe influências do movimento da Escola Nova. Todo esse contexto, atrelado ao fortalecimento dos ideais da classe média, promove um denso incentivo tanto à escola quanto à literatura para crianças. De acordo com Lajolo e Zilberman (1985, p. 76), para o grupo da classe média, “a educação é um meio de ascensão social, e a literatura, um instrumento de difusão de seus valores, tais como a importância da alfabetização, da leitura e do conhecimento”. Com isso, há uma expansão da produção de literatura para as crianças, mantendo mais forte o ideal dos livros como ferramentas pedagógicas e que enfatizavam comportamentos moralmente aceitáveis. Nesse contexto, escritores como Cecília Meireles (1901-1964), Érico Veríssimo (1905-1975) e Marques Rabelo (1907-1973) escrevem cartilhas, livros e outros materiais didáticos destinados à vida escolar das crianças.

Nos anos seguintes, o mercado editorial brasileiro segue publicando obras modeladoras de comportamentos, cujas temáticas recorrentes se resumiam ao Brasil rural, à valorização do lavrador e a enredos que colocassem a figura dos bandeirantes como heróis. Houve uma insistência no padrão narrativo, o que demonstrava a “tendência da literatura infantil à produção em série” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985, p. 11).

Enquanto a dimensão verbal dos livros infantis permanece em estabilidade, a década de 60 representa um importante período em que se constituiria a profissionalização da ilustração brasileira. Nessa década, são criadas escolas e cursos superiores ligados ao *designer* gráfico, como cursos de Desenho Industrial e de Artes Gráficas, encorpando as ações de pesquisa e formação na área. Segundo Rui de Oliveira (2013, p. 22),

[...] sendo o livro um dos mais espirituais e simbólicos objetos da cultura de um país e, para atender as suas propriedades artísticas e técnicas, uma geração de designers gráficos e ilustradores surge, oriundas dessas escolas. As suas referências estéticas são completamente diferentes. Eles se aproximam das novas linguagens da forma, como, por exemplo, o surrealismo, construtivismo russo, o expressionismo. [...] Em síntese, o design nos anos 60 muda a estética e o modo de pensar da ilustração brasileira de livros para crianças e jovens.

As influências do *design* sobre a forma de pensar o espaço das páginas, a concepção do objeto livro e sua materialidade, e até mesmo a simplificação dos traços das ilustrações

são características que as distanciam das técnicas e concepções da pintura, que foram a base de referência das ilustrações brasileiras no século XIX e na primeira metade do século XX. Essas referências se baseavam em padrões estéticos europeus, privilegiados no país desde 1808 devido à criação da Academia Real de Belas Artes quando da chegada da família real ao Brasil. Para Lima (2000, p. 104),

[...] o processo de ensino e divulgação da arte no Brasil passa por várias concepções que irão construir o olhar estético. A capacidade de elaboração artística estará condicionada a modelos sociais vigentes. As classes sociais detentoras do poder narrativo determinarão de certo modo a leitura visual que cada um fará de seus conteúdos imagéticos.

Na década de 1960, com as referências estéticas que dialogam com o construtivismo e expressionismo, vindas das discussões acadêmicas em torno das artes gráficas, são processadas importantes transformações também acerca da criança. De acordo com Oliveira (2013), as concepções sobre livros e infância, naquele momento, permitiram compreender a imagem dos livros como “ato de cultura e educação, [e como] o primeiro contato das crianças com as artes plásticas, logo ela não poderia ficar excluída de qualquer entidade preocupada em promovê-la e estudá-la”. Nesse cenário, e em acordo com a perspectiva de fomentar a produção e a pesquisa nacionais sobre livros infantis, além do apoio e da valorização de escritores e ilustradores, em 1968, é criada a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ).

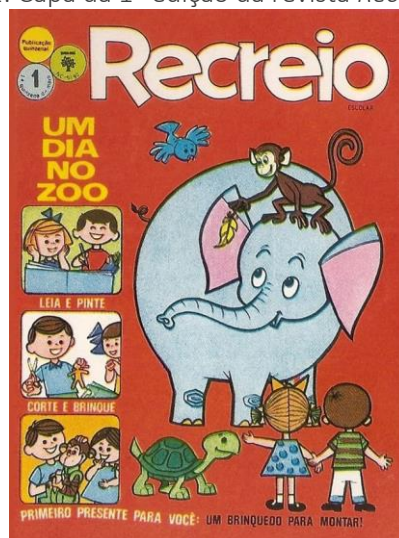
A FNLIJ, instituição privada e de utilidade pública federal e estadual, que representa a seção brasileira da IBBY (*International Board of Books for Young People*), foi fundada por Maria Luiza Barbosa de Oliveira, Laura Sandroni e Ruth Villela de Souza. Desde então, tem exercido importante papel no cenário da literatura para crianças e jovens, na missão de “promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, defendendo o direito dessa leitura para todos, por meio de bibliotecas escolares, públicas e comunitárias” (FNLIJ, 2020). Também vem desenvolvendo projetos, seminários e encontros relacionados a livros literários e informativos que beneficiam esses sujeitos. Além disso, a FNLIJ promove concursos e premiações, importantes ações que interferem diretamente na promoção de livros de qualidade lançados pelas editoras. Essas ações perduram ainda hoje, em defesa da literatura

como expressão artística, valorizando as dimensões textual, visual, gráfica e temática em igual valor nas obras.

As ações da FNLIJ contribuem para a mobilização da produção editorial nacional. Uma de suas ações contínuas é a indicação de livros Altamente Recomendáveis, selo que abre portas diversas (compras pelas escolas, compras avulsas, referência para compras governamentais etc.) para os livros que recebem essa distinção. O processo prevê, além da lista que confirma a qualidade de livros anualmente publicados, indicações dos melhores em diferentes categorias. Esse processo será descrito com mais detalhes no capítulo 3 deste trabalho.

Ao longo dos anos, outros acontecimentos nacionais simultâneos também foram importantes na constituição da literatura infantil nacional. No ano seguinte à fundação da FNLIJ, em 1969, começa a ser publicada no Brasil a revista *Recreio* (Editora Abril), publicação com passatempos e entretenimentos voltada especialmente para as crianças. A revista tinha o compromisso de publicar um conto literário inédito por número, lançando ao mercado importantes nomes, como Ruth Rocha, Ana Maria Machado e Joel Rufino. Inicialmente, a revista era publicada mensalmente. Com o sucesso das vendas, essa publicação passa a ser quinzenal até chegar a uma frequência semanal, tornando-se importante marco na valorização da literatura infantil brasileira.

Figura 52: Capa da 1ª edição da revista *Recreio* - 1969



Fonte: www.blogdaletrinhas.com.br

Além das ações do setor privado de fomento à literatura para crianças, a concepção da literatura infantil continua sendo influenciada pela sua relação com a escola. A partir da vigência da LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional), votada inicialmente em 1961 e reeditada em 1971, a literatura, como as demais linguagens artísticas, aparecem como componentes curriculares e passam a assumir novo lugar nas escolas. Além de ser vista como ponto de partida para os estudos da gramática, as novas orientações previam a leitura como habilidade formadora básica e enriquecedora de experiências. Todas as novas orientações vão promover um aumento significativo na demanda por livros literários para as crianças, que passam a ocupar mais lugares na sociedade e, conseqüentemente, a participar ainda mais do mercado de consumo nacional. Esse movimento culmina, nos anos 1970, no chamado primeiro “boom da Literatura Infantil Brasileira”, que se refere a um aumento na produção de livros e no investimento em escritores e editores de livros para a infância (COELHO, 1991). A Editora Melhoramentos, que, desde o lançamento da Biblioteca Infantil, em 1915, vinha se destacando no mercado editorial infantil, contribuiu com o impulso dos anos 70. Junto a ela, a editora Ática também foi uma forte propulsora, “lançando em curto espaço de tempo uma quantidade inédita de obras com propostas gráficas modernas” (LIMA, 2000, p. 109).

Nesse período, o aumento das publicações para crianças também esteve acompanhado de uma intensificação nas obras que priorizavam os processos imaginativos e criativos das crianças, em detrimento do caráter utilitário e moralista tão vigente na trajetória da literatura infantil nacional. O didatismo, a formação cívica e o apreço a uma visão idealizada de criança, marcas profundas das publicações das décadas anteriores, passam a dividir espaço com textos que se aproximavam mais do universo infantil. De acordo com Coelho (1991), surgiram

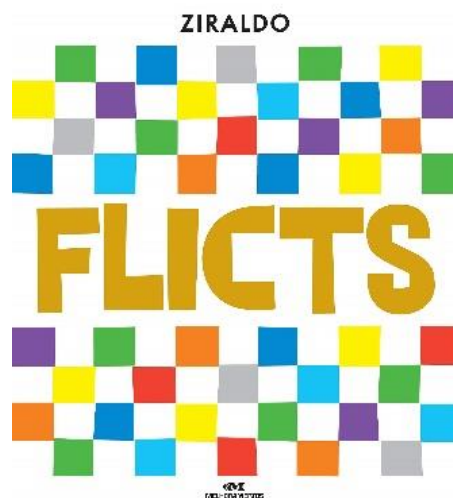
[...] dezenas de escritores e escritoras, obedecendo a uma nova palavra de ordem: experimentalismo com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto; substituição da literatura confiante/segura por uma literatura inquieta/questionadora, que põe em causa as relações convencionais, existentes entre a criança e o mundo em que ela vive, questionando também os valores sobre os quais nossa sociedade está assentada. (COELHO, 1991, p. 259).

Dentre esses escritores, destacam-se Ana Maria Machado, Bartolomeu Campos de Queirós, Elias José, Lygia Bojunga, Ruth Rocha e Ziraldo.

Mesmo com essas importantes alterações na concepção de obras infantis, a profissão do ilustrador, nesse período, ainda não se oficializara. Segundo Roger Mello (2012, p. 204), “na década de 1950, no Brasil, era comum artistas plásticos ilustrarem narrativas, poemas. Depois é que teve uma ruptura, ilustrador e artista plástico passaram a ser pessoas diferentes”. No final da década de 1960, O livro *Flicts*, de Ziraldo (1969), foi publicado e se constituiu como uma importante virada conceitual no campo da ilustração e do *design*. O autor propõe um deslocamento de uma ilustração figurativa para a construção de um personagem abstrato, um personagem que é uma cor. Certa revolução também se expressa quanto ao espaço ocupado pelas imagens no livro, como comenta Ramos (2013, p. 30): “com *Flicts* começamos a compreender a imagem como um elemento em relação de diálogo com o texto verbal, tão importante como ele, o que deu também novo status ao papel do ilustrador”. O depoimento de Roger Mello (2012, p. 205-206) também contribui para o entendimento da relevância dessa obra:

O Ziraldo atingiu todas as dimensões narrativas do abstrato quando fez *Flicts*! Um livro infantil revolucionário e mostra que o artista pode conseguir ser tão experimental como a criança! O Ziraldo é um divisor de águas aqui e no mundo todo. Quando o vermelho propõe: ‘É a bandeira do Japão ou é o Sol?’, sensação, narrativa, forma, ideia, tudo tudo fica vermelho.

Figura 53: Capa de *Flicts*



Fonte: Ziraldo (2019)

Figura 54: Página dupla, *Flicts* (Ziraldo)

Fonte: Ziraldo (2019)

A partir do ano de 1969, com o incentivo das ações da FNLIJ, “as ilustrações de artistas brasileiros começam a ser selecionadas para concorrer a prêmios internacionais” (DALCIN, 2020, p. 5), sendo premiadas apenas em 1975. Eliardo França foi o primeiro brasileiro a ser premiado por suas ilustrações no livro *O Rei de quase-tudo*. Ele recebeu *A Menção Honrosa Maçã de Ouro* na Bienal de Ilustração de Bratislava, na Eslováquia, de 1975. A obra, lançada em 1971 pela Editora Orientação Cultural, lhe rendeu diversos outros prêmios e tem grande relevância nacional. *O Rei de quase-tudo* marca a estreia de Eliardo França “no campo da autoria palavra & imagem, após alguns anos unicamente como ilustrador de cores vibrantes e traços de sincera comunicação com as crianças” (SAGAE, 2012, s/p, *apud* DALCIN, 2020, p. 5). De acordo com Moraes, Hanning e Paraguassu (2012, p. 22),

[...] as cores vibrantes da aquarela líquida, muito comum nos trabalhos gráficos dos anos 1970, ajudam neste livro a transportar o tema do autoritarismo para o universo da literatura infantil, um assunto que, apesar de atemporal, estava muito presente na época devido ao contexto político do país⁵⁰.

⁵⁰ Muitas das obras lançadas em pleno regime ditatorial traziam críticas ao modelo político vigente. No entanto, por serem destinadas às crianças, a censura não se dedicava a uma minuciosa análise delas, que acabavam sendo publicadas normalmente.

O livro *O Rei de quase tudo* será retomado mais adiante.

Figura 55 – imagem de Eliardo França, *O Rei de quase-tudo*, 1971



Fonte: França (2011)

A profissionalização dos ilustradores no país passa a acontecer nesse período, entre os anos de 1970 e 1980, quando diversas ações culminam em um importante marco de como se concebe a ilustração e o livro de literatura infantil no Brasil. Em 1972, a FNLIJ coordena uma exposição no Rio de Janeiro, intitulada *Retrospectiva da ilustração na Literatura Brasileira para Crianças*, organizada por Regina Yolanda Werneck⁵¹. Em 1974, a FNLIJ cria o Prêmio FNLIJ (categoria criança), uma homenagem a novas publicações brasileiras de qualidade. A cada ano, um livro é escolhido nessa categoria. O primeiro livro a receber o prêmio FNLIJ na história foi, o já mencionado, *O Rei de quase-tudo*, de Eliardo França (premiado na categoria criança no ano de 1975). Ao longo dos anos, outras categorias foram criadas, resultando, atualmente, em um total de 18 premiações anuais, que representam a valorização dos diversos agentes envolvidos na produção dos livros para crianças e jovens. O quadro a seguir indica todas as 18 categorias e os anos em que foram criadas e passaram a ser contempladas nas premiações:

⁵¹ Em 1977, Regina Werneck tem seu trabalho de pesquisa intitulado *O livro infantil e juvenil brasileiro: Bibliografia de ilustradores* publicado pela editora Melhoramentos. Esse trabalho foi uma importante referência da ilustração como objeto de pesquisa acadêmica.

Tabela 1: Categorias do Prêmio FNLIJ e ano da primeira premiação

Categoria Prêmio anual FNLIJ	Ano do primeiro prêmio na categoria ⁵²
Criança	1975
Jovem	1979
Imagem	1982
Tradução Criança	1989
Tradução Jovem	1989
Informativo	1991
Escritor Revelação	1993
Poesia	1993
Ilustrador revelação	1994
Projeto Editorial	1994
Melhor ilustração	1995
Tradução Informativo	1995
Livro-brinquedo	1998
Teatro	1998
Teórico	2000
Literatura em língua portuguesa	2006
Tradução/adaptação reconto	2006
Melhor Projeto Editorial	2008

Fonte: Elaboração da autora, a partir de dados da FNLIJ

A década de 1970 é um marco na literatura infantil, pois, como dito anteriormente, nesse período, a criança brasileira passa a ser vista como consumidora potencial (ROSSI, 2007). O livro infantil se torna, assim, um objeto de consumo, que necessita ter uma embalagem diferenciada. Essa nova perspectiva mercadológica abre portas para o investimento das editoras nos projetos gráficos, de maneira que o livro infantil se apresente como um objeto cultural atrativo aos olhos infantis.

Em 1978, a editora Ática encomenda a Eliardo França e sua esposa, Mary França, a coleção *Gato e Rato*, especialmente pensada para as crianças. O casal passa a publicar diversas obras que compõem uma coleção com identidade específica. Os livros se caracterizam pela presença de textos verbais curtos e ilustrações grandes, que ocupam a página dupla, algo

⁵² Os prêmios são relativos à produção editorial do ano anterior.

inovador para a produção nacional da época e que constituiu um importante passo na produção editorial. Além disso, a fonte tipográfica foi pensada para ser confortável para as crianças leitoras. De acordo com o autor, “a criança não lê somente a palavra escrita; a imagem tem o mesmo peso da palavra. São duas escritas, duas leituras que a criança identifica perfeitamente” (FRANÇA, 2012, p. 22). A coleção Gato e Rato recebeu o prêmio FNLIJ em 1979.

Outra obra de grande relevância nacional, principalmente referente à ilustração, é *Ida e Volta*, do artista plástico brasileiro Juarez Machado, lançada em 1976. Esse foi o primeiro livro de imagem⁵³ nacional de que se tem notícia lançado no país, ou seja, primeira obra narrada inteiramente por imagens. Importante ressaltar que *Ida e Volta* foi lançado primeiramente na Itália. No ano seguinte ao seu lançamento no Brasil, foi contemplado com o Prêmio FNLIJ, que acabava de inaugurar a categoria “Livro de Imagem” em sua seleção.

Figura 56 - Capa do livro *Ida e Volta*, de Juarez Machado 1976



Fonte: Juarez Machado (2014)

De uma forma muito natural, a partir dos anos 1980, escritores, ilustradores e demais profissionais passaram a produzir com mais intensidade obras que ousavam criar uma interdependência do texto verbal em relação à imagem, ou até mesmo um sobressalto dessa última em relação ao primeiro.

⁵³ No Brasil, existe uma multiplicidade de termos para designar livros infantis quanto à função exercida pela imagem. Essas características serão exploradas com mais profundidade no próximo capítulo. No contexto desta dissertação, adotaremos o termo Livro de Imagem para designar as obras que contemplam narrativas construídas integralmente por imagens, sem a presença do texto verbal.

Assim como a década de 1970 foi marcada pela ascensão dos escritores de livros para a infância, nos anos 1980 ocorreu um segundo *boom* referente, agora, ao trabalho dos ilustradores. Para Moraes (2017), nessa época se iniciam as produções dos livros ilustrados brasileiros, porém, ainda não se tinha consciência disso. Grandes nomes do cenário da ilustração brasileira começam a publicar obras literárias para a infância, dentre eles Eva Furnari, Angela Lago, Rui de Oliveira, Roger Mello e Nelson Cruz. É interessante observar que muitos desses artistas iniciaram suas carreiras como ilustradores de revistas, suplementos e jornais, o que destaca a importância desses veículos de comunicação na divulgação dos trabalhos e no processo de ascensão da imagem. A literatura infantil recebeu, por exemplo, vários cartunistas. Essa nova era da ilustração reverberava, por sua vez, uma nova concepção, a de que a imagem pode ser mais do que acessório da narrativa verbal, concebendo-se como uma linguagem potente de expressão, significação e transformação. Ricardo Azevedo (2012) ressalta o quão importante é que as ilustrações fujam do óbvio e tentem ampliar os sentidos do texto verbal, por mais que seja um grande desafio. Nesse sentido, Graça Lima (2000, p. 109) comenta sobre o grande desenvolvimento da concepção visual do livro infantil nessa época, o que levou, segundo a autora e pesquisadora da ilustração

Ao aparecimento de artistas gráficos que não se limitavam a ilustrar a história, atentando para a importância dessa outra forma de comunicação. [...] A imagem trava ricos diálogos com o texto. Surgem novos suportes em volumes dobráveis, desmontáveis, transparentes ou impermeáveis. Eva Furnari e Angela Lago são exemplos de ilustradoras que inauguraram um novo produto, o livro de imagens, gerando o aparecimento de várias coleções, como as da Ática e as da Melhoramentos.

No cenário internacional, acontecem diversos eventos e premiações relativos ao livro infantil. Um deles, de grande notoriedade, é a *Feira do Livro Infantil e Juvenil de Bolonha*, que acontece anualmente, desde 1964, na Itália. A feira é conhecida por ser um espaço de trocas e circulação internacional do que se produz em literatura infantil e juvenil. É uma oportunidade para que editoras estrangeiras conheçam os trabalhos nacionais e para que as editoras nacionais conheçam as produções estrangeiras. A feira reúne grandes escritores, ilustradores, *designers*, editores e demais profissionais relacionados ao livro infantil e juvenil, além de contemplar a cerimônia de anúncio do vencedor do prêmio Hans Christian

Andersen⁵⁴. Em 1994, a FNLIJ organizou, dentro da programação da feira de Bolonha, a exposição *Brazil! A Bright Blend of Colors*⁵⁵, com trabalhos selecionados de ilustradores nacionais que estavam ativos e dentro do catálogo da FNLIJ.

No que se refere à história da ilustração e do livro ilustrado brasileiros, esse foi um importante marco provocador de mudanças na forma de se pensar a ilustração no país. Grandes ilustradores que estiveram em Bolonha em 1994 relatam o impacto que viveram ao contrastarem as obras brasileiras e internacionais (CASTANHA, 2012; CRUZ, 2012). Essas últimas, eram fortemente marcadas por elementos autorais e traços culturais, constituindo narrativas intensas e de grande qualidade estética. Segundo esses ilustradores, a presença deles no evento revelou um abismo entre as produções estrangeiras e as nacionais, o que provocou reflexões intensas sobre a estética das obras de literatura infantil brasileira. Percebeu-se, por exemplo, que o trabalho nacional se pautava em um olhar colonizado, que valorizava uma estética europeia, o que resultava em um enfraquecimento das ilustrações brasileiras. Os relatos de Marilda Castanha e Graça Lima explicitam esse sentimento:

Os ilustradores [estrangeiros] falavam do seu jeito e do seu lugar com muito compromisso e competência. [...] Isso foi fundamental para me sinalizar o que eu queria fazer. E que eu devia ser o que eu já era: uma ilustradora brasileira. Eu ainda não tinha visto ou percebido isto de dentro do Brasil. Sair e voltar. O olhar da gente quando retorna para cá é outro. Isso foi imprescindível. Você volta com um olhar que não é o do estrangeiro, mas daquele que retorna, com a possibilidade de ver melhor o próprio trabalho. (CASTANHA, 2012, p. 161).

Quando chegamos na feira, ficamos muito surpresos com tudo o que vimos, o gabarito de trabalho europeu. Eles nascem dentro dos museus, têm acesso ao melhor material desde cedo, têm uma cultura completamente diferente da nossa. O grupo de ilustradores brasileiros ficou meio triste. A feira tinha o Brasil como país homenageado e a diferença do nível de desenho exposto pelo Brasil para o desenho dos europeus era muito grande. Algumas pessoas ficaram impactadas e falavam que a gente nunca iria chegar ao mesmo resultado. E eu e o Roger chegamos à conclusão de que o impacto do trabalho deles se devia ao respeito à própria cultura que eles têm. Eles traduzem no trabalho a própria cultura. Começamos a ver que o que não

⁵⁴ O Prêmio Hans Christian Andersen, concedido pela IBBY (*International Board on Book for Young People*), é considerado o mais importante prêmio da literatura infantil e juvenil do mundo. Ele é concedido, a cada dois anos, àquelas obras consideradas de relevância no cenário da literatura infantil e juvenil. O prêmio é dividido em duas categorias: melhor escritor (desde 1956) e melhor ilustrador (desde 1966), o que indica a não contemplação de um autor que exerça os dois papéis (muito frequente nos livros ilustrados contemporâneos). Na categoria de escritores, o Brasil foi contemplado com a premiação de Lygia Bojunga, em 1982, e de Ana Maria Machado, em 2000. Na categoria Ilustração, Roger Mello recebeu o prêmio em 2014.

⁵⁵ Tradução nossa: "Brasil! Uma brilhante mistura de cores".

tinha no nosso desenho era uma reflexão da cultura que a gente vivia. Pode ver, é nítido, daquele ano para cá, eu, a Marilda, o Roger, todo mundo faz uma reflexão sobre a estética do trabalho, tem uma mudança grande, uma modificação na palheta de cores, nas formas com temas mais regionais etc. (LIMA, 2012, p. 172).

Figura 57- imagem de *Pindorama: a terra das palmeiras*



Fonte: Marilda Castanha (2008)

A imagem acima, de Marilda Castanha, é um exemplo de trabalho que marca sua guinada “em direção à busca de uma plasticidade mais atenta à iconografia da cultura brasileira. A ilustradora deixa a aquarela, técnica utilizada no início de sua carreira, para se aventurar na pintura em acrílico” (MORAES, HANNING e PARAGUASSU, 2012, p. 158). Como afirmam os relatos de Marilda e Graça Lima, a partir da experiência em Bolonha e das reflexões suscitadas, houve uma mudança significativa na compreensão sobre a ilustração nacional por parte dos próprios ilustradores. Há uma maior preocupação em dialogar com as raízes da cultura nacional, utilizando cores, traçados e elementos que compõem a identidade brasileira.

Também nas décadas de 1980 e 1990, começam a aparecer “pessoas interessadas na edição ou no estudo do livro infantil como uma forma artística” (ALEXANDRINO, 2012, p. 116). Antes disso, o trabalho editorial nos livros infantis era bastante simples e já chegava aos ilustradores pré-determinados. Ou seja, os ilustradores não tinham muita liberdade para explorar para além do que estava previsto e solicitado pelas editoras. Mais especialmente nos

anos 1990, as obras começam a receber influências significativas do *designer* na produção gráfica dos livros, ampliando as possibilidades de criação e inovação, inclusive, no uso dos paratextos⁵⁶. Muitos ilustradores eram também *designers*, o que os possibilitava pensar o livro como um todo. O avanço nas tecnologias de produção e impressão da imagem também contribuíram para a sofisticação e a qualidade final do livro (DALCIN, 2020).

Uma representante do grupo de artistas que começa a pensar o livro como objeto é Angela Lago, cuja boa parte da obra é pensada levando em consideração o uso da dobra, o ritmo e o ato de passar as páginas como possibilidades narrativas. Ela inclui em suas ilustrações diversas intervenções digitais, que não descaracterizam a autoria de seu trabalho. Seu livro *Cena de Rua*, de 1994, é um exemplo da articulação entre ilustrações e o objeto livro. As imagens são, intencionalmente, produzidas para serem vistas pelos leitores usando-se da abertura natural do livro no momento da leitura. Se o livro estiver aberto em 180°, as ilustrações não causam o mesmo impacto do que se estiver aberto em ângulo menor. Assim como em *Cena de Rua*, a autora utiliza-se do ângulo de abertura do objeto em diversas outras obras, como em *O Cântico dos Cânticos* e *Festa no Céu* (texto de Ana Maria Machado).

Figura 58: *Cena de Rua*, Angela Lago, 1994



Fonte: www.pinterest.com.

⁵⁶ De acordo com Almeida e Belmiro (2016, p. 3), “Os paratextos – título, subtítulo, prefácio, epígrafe, dedicatória, frontispício, guarda, capa e quarta capa, entre outros – apresentam o texto, orientam um modo de leitura e atuam como uma porta de entrada propiciando sua recepção e consumo”.

Ainda nos anos 1990, algumas editoras começam a traduzir livros contemporâneos de referência, como as obras de Don Wood e Audrey Wood (traduzidos pela editora Ática) e de Stephen Michael King (traduzidos pela Brinque-Book). Esse movimento traz para o mercado brasileiro alguns livros estrangeiros que exploravam a interdependência do texto verbal, da imagem e do suporte. Em 2009, chegam ao Brasil duas grandes referências estrangeiras do livro ilustrado: *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendack (1963), e *O livro inclinado*, de Peter Newell (1910). Ambos foram publicados pela Cosac Naify. Essa editora foi uma importante referência no mercado brasileiro, principalmente por seu cuidado gráfico e estético, levando às livrarias edições primorosas de diversos livros.

A editora Cosac Naify, fundada em 1996, manteve-se em atividade até novembro de 2015. Inicialmente, a editora dedicava-se aos livros de arte e, aos poucos, começou a introduzir os livros literários em seu catálogo. A editora desenvolveu um importante papel na importação de grandes títulos internacionais de livros ilustrados. Por ter um catálogo de obras cujo principal eixo era o caráter artístico, para além de *Onde Vivem os Monstros*, a Cosac trouxe para o Brasil outros títulos de relevância internacional, também em edições primorosas, como: *Na noite escura*, de Bruno Munari, e *O Livro com um Buraco*, de Herve Tullet. Além de diversas obras de Suzy Lee e Jutta Bauer, a editora também foi responsável pela tradução de obras teóricas que ajudaram a consolidar o campo de estudo sobre o livro ilustrado no Brasil. São elas: *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden (2011), *Era uma vez uma capa*, de Alan Powers (2008), *Trilogia da Margem*, de Suzy Lee (2012), e *Livro Ilustrado: Palavra e Imagem*, de Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011).

No que se refere à produção brasileira dos livros ilustrados, a Cosac Naify desempenhou um papel importante ao apostar em autores nacionais. Ela se destacava por convocá-los a participarem diretamente do processo de fabricação dos livros, em articulação constante com a equipe do *design*. Além disso, valorizava-se a materialidade do livro como um todo, na relação com o conteúdo (DALCIN, 2013). Como exemplo, temos as obras *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), *Cânticos dos cânticos*, de Angela Lago (2013), e *Ops*, de Marilda Castanha (2011). Ainda em 2012, foi responsável pela publicação do livro *Traço e*

Prosa, de Odilon Moraes, Rona Hanning e Mauricio Paraguassu, obra nacional de referência para o conhecimento da trajetória contemporânea da ilustração no país.

Para além dos incentivos e interesses das editoras e instituições privadas na venda comercial, a produção editorial brasileira foi, e continua sendo, bastante influenciada pelas políticas públicas nacionais de leitura implementadas no país ao longo das últimas décadas. Isso porque, desde 1980, a leitura ganhou mais destaque nas pautas públicas. De acordo com Oliveira (2013, p. 21),

É inegável [...] que as gigantescas compras governamentais, no âmbito federal, estadual e municipal, tornam o livro brasileiro, didático ou não, paradidático ou não, uma realidade, um produto industrial. Temos consciência de que a palavra *produto* causa pudor e constrangimento em muitos. Mas, a transformação e a qualidade física que esta realidade e viabilidade econômica trouxeram ao objeto livro é um fato totalmente irrefutável.

Nesse contexto, o maior comprador de livros é o governo, que dita as regras, via editais de compra, do que será produzido pelas editoras.

Dentre todos os programas, o de maior impacto e abrangência foi o PNBE (Programa Nacional Biblioteca na Escola), iniciado em 1997, cuja última edição ocorreu em 2013. Conforme consta na página do Ministério da Educação, o PNBE realizava a seleção, a compra e a distribuição de obras de literatura, de pesquisa e de referência para escolas públicas de Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Médio, tanto para o ensino regular quanto para a educação de jovens e adultos. Outras edições contemplavam a seleção de acervos temáticos, destinados às comunidades indígenas e do campo, além de livros para professores e para o acervo pessoal das crianças.

O processo de seleção das obras do PNBE era realizado de forma bastante criteriosa, envolvendo pesquisadores de universidades de referência nos estudos literários. Nos últimos anos, a UFMG esteve à frente dos processos de avaliação, por meio do CEALE (Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita) da Faculdade de Educação. A proposta de avaliação e seleção dos livros a serem distribuídos pelo PNBE contava com a contribuição de pesquisadores de todo o Brasil. Os critérios rigorosos de seleção, que envolviam aspectos da qualidade textual, gráfica e temática, operaram como propulsores dos investimentos das editoras em novas

publicações, que estivessem de acordo com esses critérios e aptas a concorrerem aos editais. Por envolver uma grande quantidade de verba, os programas de compra e distribuição de livros do governo, que visam democratizar o acesso à literatura, são importantes agentes na movimentação do mercado editorial.

Junto à fomentação do mercado editorial pelas ações de compra e distribuição de livros literários para as crianças, autores contemporâneos têm marcado profundamente a produção nacional, com trabalhos artisticamente expressivos e comprometidos com as crianças leitoras. Alguns nomes importantes do cenário contemporâneo, ainda não citados neste texto, são: Eva Furnari, Odilon Moraes, Rui de Oliveira, Roger Mello, Nelson Cruz, Renato Moriconi, Alexandre Rampazo, Mariana Massarani, dentre outros. Além de constituírem uma geração primorosa de artistas, muitos deles são pesquisadores e têm se destacado como importantes referências teóricas nos estudos sobre o livro ilustrado contemporâneo.

Mais recentemente, em 2014, a Feira de Bolonha homenageou novamente o Brasil, que vivia outro processo no campo da ilustração. Nessa edição, foi montada uma nova exposição com ilustrações brasileiras, intitulada *Incontáveis linhas, incontáveis histórias*, sob curadoria da FNLIJ e da Biblioteca Nacional, com consultoria de importantes referências brasileiras, como Odilon Moraes, Fernando Vilela, Mariana Massarani, Graça Lima e Roger Mello. A exposição foi marcada pela diversidade presente nos trabalhos – a pluralidade era justamente a identidade do país em 2014. Sobre isso, Fernando Vilela comentou, em entrevista ao blog *Esconderijos do Tempo* (ROGÉRIO, 2014): “É muito difícil falar da arte brasileira por apenas um ponto de vista. Cada um pode fazer um recorte diferente, cada um de nós tem uma leitura própria”. Na mesma reportagem, Odilon Moraes comenta: “Esta característica da diversidade poderia ser um problema para criar uma identidade única. Ao invés disso, fizemos o inverso e vimos que a pluralidade poderia ser o caminho e buscamos grupos que se unificassem nessa diversidade”. Nesse mesmo ano, o Brasil foi novamente homenageado: Roger Mello recebeu o prêmio *Hans Christian Andersen* na categoria Ilustração, o que representou um importante reconhecimento de seu trabalho, contemplando, conseqüentemente, toda a velha e nova guarda da ilustração brasileira. Essa foi a primeira vez que um artista da América Latina recebeu o prêmio nessa categoria.

Figura 59: Capa do Catálogo da exposição *Brasil: Incontáveis linhas, incontáveis histórias*, na Feira de Bolonha de 2014.



Fonte: sib.org.br

Todo esse percurso demonstra como os estudos e as produções sobre e de livros ilustrados vêm deslançando no país desde os anos 1980 até os dias de hoje. A partir da década de 1990, as produções têm ganhado cada vez mais influência dos recursos digitais e tecnologias gráficas, que ampliaram significativamente as possibilidades de criação e sua articulação com a materialidade da obra. Além disso, junto ao movimento crescente do mercado, as editoras têm recriado seus espaços e aberto os olhos e investimentos na literatura para a infância. As grandes editoras procuram renovar seus catálogos e algumas chegam a criar uma subdivisão especialmente para a literatura infantil, como a Companhia das Letrinhas, da Cia das Letras, e a Pequena Zahar, da editora Zahar. Novas pequenas editoras, voltadas especialmente para esse segmento, aparecem no mercado e demonstram uma preocupação com aspectos éticos e estéticos das obras para a infância, ganhando força com as compras públicas (como as editoras Jujuba, inaugurada em 2010, e a Pulo do Gato, atuando desde 2011).

Apesar da persistente oferta mercadológica de livros de qualidade duvidosa, aqueles produzidos para serem meros objetos de consumo, boa parte da produção nacional tem se comprometido com a qualidade das obras infantis. Pensar as crianças como leitoras potentes, capazes de construir sentidos diversos diante das obras literárias, é fruto de uma concepção de infância e de criança pautada pela Sociologia da Infância⁵⁷. Conceber a literatura como arte é um dos princípios que a constitui como um direito fundamental a qualquer sujeito.

O livro ilustrado contemporâneo, especialmente aquele dedicado às crianças, tem sido objeto de estudo e investigação em diversas áreas, seja no campo das artes visuais, do *design*, das letras ou da própria pedagogia. Suas especificidades exigem outras chaves de leitura, como visto na análise do livro *Se eu abrir esta porta agora...*, de Alexandre Rampazo, o que exprime ainda mais a complexidade da formação das crianças como leitoras de literatura. Sendo a escola o espaço privilegiado para essa formação, cabe a nós, professoras, o compromisso de suscitar leituras, hipóteses, deslocamentos, ampliações em nossas mediações literárias.

A trajetória deste capítulo demonstra as transformações que se processaram ao longo do tempo na concepção de literatura infantil, na valorização dela como arte e do livro como objeto cultural integrado por palavras, imagens e suporte. O próximo capítulo será dedicado justamente às especificidades que arquitetam o livro ilustrado contemporâneo.

⁵⁷ A Sociologia da Infância, na tentativa de contrapor a invisibilidade da criança na sociedade e nos discursos, começa a se estruturar no século XX e ganha uma nova perspectiva a partir de 1980, estabelecendo importantes conceitos e perspectivas (SARMENTO, 2008). Em busca da valorização desse sujeito em sua condição de ser, considerando-a em sua integridade, propõe-se pensar a criança como “ator social”. Isso implica considerá-la parte ativa no tecido social, como produtora de cultura e não apenas reprodutora. A Sociologia da Infância se volta para a criança no interior das relações sociais, seja nas famílias, escolas ou outros espaços, e se pauta pelas estratégias que elas usam para se relacionarem com o mundo e para significá-lo.

CAPÍTULO II - O Livro ilustrado contemporâneo

Dentre os diferentes modos de narrar presentes nos livros para crianças, o livro ilustrado tem sido objeto de estudo e apreciação de teóricos e leitores. Essa concepção do objeto como experiência literária, apesar de nascer na literatura infantil, extrapola esses limites e, atualmente, não se equivale necessariamente a ela. Esta pesquisa focaliza o livro ilustrado na literatura infantil e visa discutir as transformações que ocorreram nas obras que se destinam, principalmente, às crianças, no que se refere à relação entre texto, imagem e suporte, próximo ao que já afirmavam Salisbury e Styles (2012, p. 89):

Na maioria dos contextos, a ilustração proporciona um acompanhamento visual das palavras, um guia ou uma ajuda à imaginação, cujo fim é enriquecer a experiência global do livro. No caso dos livros ilustrados, as palavras e as imagens se combinam para transmitir o significado global do livro, trabalham em uníssono, não separadamente. (tradução nossa)⁵⁸.

Este capítulo se dedica à caracterização do livro ilustrado contemporâneo. Para iniciar, é importante ressaltar que o uso do termo livro ilustrado para designar tais obras não é consenso no Brasil. Lago (2012) e Moraes (2019) atribuem esse fato às diferentes traduções

⁵⁸ Texto original: “En la mayoría de los contextos, la ilustración proporciona un acompañamiento visual a las palabras, una guía o una ayuda a la imaginación, cuyo fin es enriquecer la experiencia global del libro. En el caso de los libros ilustrados, las palabras del libro funcionan al unísono, no por separado”.

que apareceram do termo inglês *picturebook*⁵⁹. A título de exemplo, há os que utilizam os termos livro álbum, álbum ilustrado ou livro ilustrado⁶⁰. De acordo com Moraes (2019, p. 31),

De qualquer maneira, seja qual for o nome atribuído a esse objeto, é possível identificar algo que se passa no modo diferente como a narrativa é construída a partir de **fragmentos de texto** e **fragmentos de imagens**. Quando essas imagens são feitas de modo a adquirir um novo sentido frente às palavras, e quando essas palavras, propositalmente inacabadas, isto é, fragmentadas, se ressignificam frente às imagens, estaremos diante de um livro ilustrado. (Grifos nossos).

Os livros ilustrados, como objetos artísticos, circulam entre as fronteiras da literatura e das artes visuais. Neste capítulo, tentaremos delinear uma identidade para os chamados livros ilustrados. Iniciaremos trazendo algumas contribuições de Michel Melot (2015) acerca da natureza da imagem. Elencaremos algumas características do que consideramos “livros com ilustrações”, partindo da ideia de que, nesses casos, a ilustração se caracteriza como elemento de interpretação do texto verbal. Na sequência, discutiremos sobre a fragmentação da imagem como recurso para adquirir noção de temporalidade e a relação desse processo com a concepção de livro ilustrado. Abordaremos, brevemente, os livros de imagem compreendidos como livros ilustrados sem palavras escritas (MORAES, 2019) e, em seguida, daremos ênfase à articulação entre texto, imagem e suporte. Por fim, dedicaremos uma seção às crianças leitoras e ao compromisso da escola com sua formação como leitoras de literatura. Para isso, nos pautaremos, principalmente, na concepção e nas elaborações teóricas de Odilon Moraes (2019), a partir de sua pesquisa que resultou no trabalho “Quando a imagem escreve: reflexões sobre o livro ilustrado”. Às suas construções, acrescentaremos os aportes de Sophie Van der Linden (2011), Martin Salisbury e Morag Styles (2012), Aline Abreu (2013), Rui de Oliveira (2008b), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011).

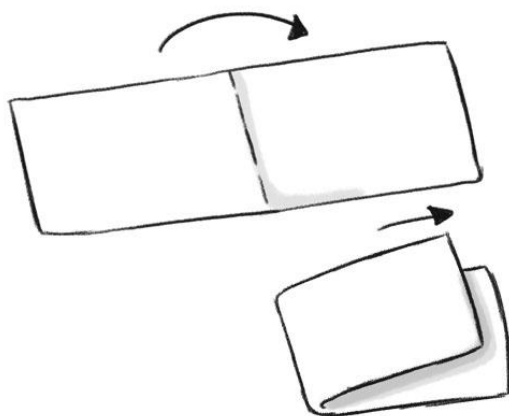
⁵⁹ De acordo com Moraes (2019, p. 51), “a língua inglesa contém uma singularidade a respeito da palavra *picture*, que compõe o termo *picturebook* traduzido aqui como *livro ilustrado*. *Picturing* significaria construir uma ideia pictoricamente (MELOT, 1984, p. 7). Isto é, o ato de *picturing*, embora diferente de escrever (*writing*) estaria mais próximo deste do que de desenhar (*drawing*) ou pintar (*painting*). [...] Daí a palavra *Picture*, do termo *picturebook* ter que ser entendida não simplesmente como imagem, e sim como uma escrita, construída com imagens. Em um livro ilustrado haveria, portanto, uma dupla escrita, a da palavra e a da imagem”.

⁶⁰ Ana Margarida Ramos (2020) sinaliza que a diferença nos termos no Brasil e Portugal acontece em função da tradução adotada. Enquanto Portugal adotou a tradução a partir da designação francesa, álbum, no Brasil a tradução foi do termo em inglês – livro ilustrado –, de *Picturebook*.

2.1 A natureza da imagem e os livros com ilustrações

O livro, como objeto, é considerado uma das maiores invenções humanas. Apesar de suas dimensões físicas e, portanto, de qualidades espaciais, o livro é feito para conter o tempo, aspecto que será explorado mais adiante. De acordo com Melot (2015), o nascimento desse objeto vem da dobra. Uma folha de papel dobrada ao meio estabelece quatro espaços distintos, que passam a representar uma continuidade temporal. Um livro em códice⁶¹, no qual as folhas dobradas ordenam os acontecimentos, se inicia com a ação de abertura da capa e se encerra com o fechamento da quarta capa.

Figura 60 - Dobra da folha



Fonte: www.poeira.com.br

Enquanto o livro se caracteriza por sua dimensão espaço-temporal, a natureza da imagem, segundo Melot (2015), é essencialmente espacial e, por isso, ela é imóvel. A fotografia, por exemplo, representa um congelamento de um instante fugaz da realidade. Aquele instante, disposto em superfície espacial, enquadrado pela imagem fotográfica, se torna permanente. O livro *Raul Taburin*, de Sempé (2010), é um exemplo interessante sobre a captura de um instante. Na narrativa, o fotógrafo Figure e o mecânico de bicicletas, Taburin,

⁶¹ No contexto desta dissertação, ao falarmos em códice, estamos fazendo referência ao conjunto de folhas dobradas, organizadas e unidas por grampo ou costura. Esse formato de livro, diferente dos livros em rolo de antigamente, é o que permite a ideia de sequência no passar das páginas (MORAES, 2019).

ficam famosos por uma fotografia “trapaceira”. Enquanto Taburin, por uma sequência de acasos, se desloca em uma bicicleta por cima de um penhasco, Figure consegue fotografar o instante apenas em decorrência de outra sequência de acasos. O drama do fotógrafo era que, para além da acidental fotografia de Taburin, nunca conseguira captar o instante do fato original – estava sempre adiantado ou atrasado.

Figura 61 - *Raul Taburin*, de Sompé



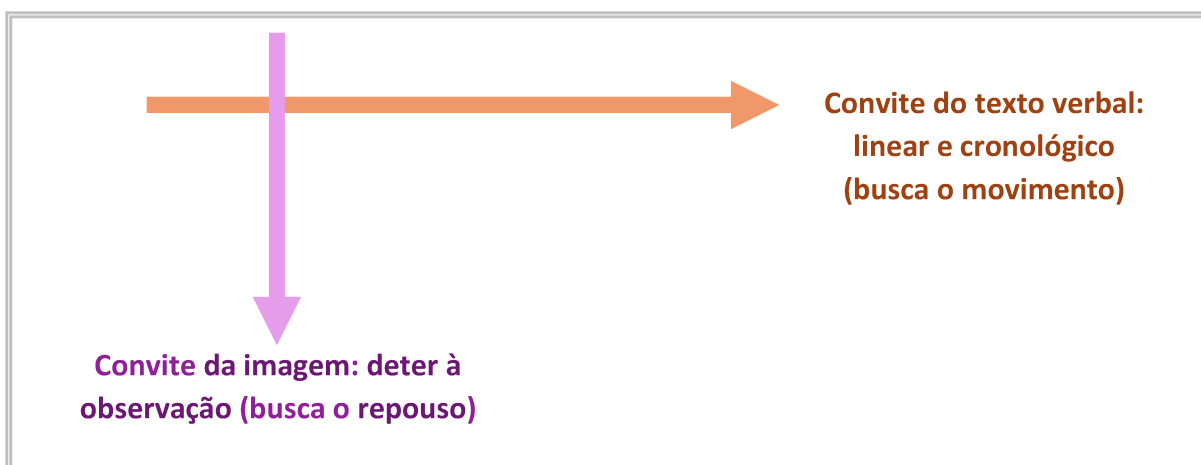
Fonte: Sompé (2010)

Segundo Melot (2015), a impressão da imagem no Ocidente tem vestígios no final do século XIV, de acordo com relatos de impressão em tecidos e dos fabricantes de cartas de baralho. No entanto, “a invenção do livro impresso com caracteres móveis arrastou a imagem com as bagagens da escrita” (MELOT, 2015, p. 51). Para o autor, os livros impressos foram pensados para abrigar palavras – são lineares e seguem um discurso. A imagem é uma convidada para entrar nessa casa em que vigora o tempo. Como convidada do livro, ela pode congelar o tempo da narrativa verbal e propor uma pausa na leitura, uma pausa para apreciação, enquanto as palavras convidam os leitores a seguirem no curso da fala, no curso do tempo.

Pelo fato de o livro se estruturar também na dimensão temporal da sequência de páginas, e pelo fato de o texto verbal ser adaptável a essa proposta, ao entrar em um livro, a

imagem é obrigada a ganhar duração. Ela se submete ao tempo e ritmo da narrativa, impostos a cada virada de página. No entanto, de acordo com Melot (2015), a natureza da imagem é espacial, e não temporal. A leitura de uma imagem fora do livro não se submete ao tempo cronológico. Mas, se o leitor não passa a página ao ler um livro, a narrativa não continua. Para o autor, “a imagem sofre no livro. Fica constrangida na página e submetida ao ritmo ininterrupto da leitura, que não é o seu” (MELOT, 2015, p. 52). Ou seja, a imagem dentro de um livro passa a ter um tempo de leitura que ela antes não tinha. Ela interrompe a narrativa para mostrar um instante e logo o leitor já se movimenta para seguir com a leitura, seguir o curso da palavra.

Esquema 1 – Dinâmicas de leitura da palavra e da imagem, nos livros em que as leituras se orientam da esquerda para a direita



Fonte: esquema elaborado pela autora, a partir das contribuições de Moraes (2019, p. 105)

Apesar da natureza espacial da imagem, sua característica fixa e de suspensão do tempo, nos livros ilustrados contemporâneos, muitos destinados às crianças, as ilustrações e a composição gráfica das páginas podem assumir diferentes características. Suas especificidades não são atreladas a critérios valorativos, mas são importantes de serem analisadas e estudadas para que possamos nos debruçar com profundidade nas complexas leituras propostas pelos artistas e, conseqüentemente, planejarmos mediações de leitura literária mais provocativas.

Nesta pesquisa, concebemos o trabalho dos ilustradores como ações de autoria das obras literárias. No entanto, como visto no primeiro capítulo, os fragmentos históricos nos dizem de um longo processo até que esses artistas pudessem ser valorizados também como autores. Uma breve consulta ao dicionário nos revela sobre as perspectivas da ação de ilustrar. De acordo com o dicionário eletrônico Houaiss (2007), dentre as cinco definições para a palavra “ilustrar”, encontramos: “3. Tornar compreensível; esclarecer, elucidar, comentar, explicar” e “4. enfeitar (texto) com figura ou estampa”. No mesmo dicionário, a palavra “ilustração” quer dizer, dentre os sete significados: “3. Ato de esclarecer, de ilustrar por meio de explicações; esclarecimento, comentário. 4. Adorno ou elucidação de texto por meio de estampa, figura etc. (...) 6. Desenho, gravura, imagem que acompanha um texto”.

Essas definições presentes no dicionário indicam o caráter histórico das ilustrações como facilitadoras de acesso ao texto verbal. Essa perspectiva foi e continua sendo muito adotada, por exemplo, em livros informativos, no intuito de “ilustrar conceitos”, e também nas cartilhas de alfabetização, para designar, por meio de outra linguagem, o que se expressa nas palavras. As definições também reforçam um lugar da ilustração como enfeite ou acessório de um texto verbal.

Para além dessas definições, Moraes (2019), Salisbury e Styles (2012) chamam a atenção para a perspectiva da ilustração como *interpretação*. Isto é, para esses autores, ilustrar significa trazer para um texto uma interpretação original do artista, fazendo uso da linguagem visual. Neste trabalho, partilhamos dessa perspectiva para nos referir à ilustração de alguns livros de literatura infantil. Destacamos que a ilustração como interpretação é aquela que nasce do texto verbal, isto é, que existe em função do que está escrito. Ainda que acrescente à narrativa novos elementos, possibilitando a ampliação estética e criativa, a ilustração, nesse caso, é tributária da palavra escrita. Quando essa relação acontece, usamos aqui a expressão *livros com ilustrações* para designá-los, destacando aspectos específicos que os distinguem do que consideramos livros ilustrados. Essa perspectiva da ilustração como interpretação do texto verbal de um livro será exemplificada logo mais.

Nos *livros com ilustrações* há uma predominância do texto verbal. A história é construída nas e pelas palavras, sendo elas a fonte primeira da constituição narrativa. Ou seja,

na ausência das imagens, a história tecida pela palavra se sustenta. Nesses livros, os artistas ilustradores trabalham a partir das palavras, interpretando-as pela linguagem visual, por uma perspectiva autoral. Isso não significa uma diminuição do trabalho visual e muito menos uma tradução do texto verbal para uma linguagem visual, pois uma boa ilustração pode caracterizar personagens e ambientes, além de alterar a intensidade expressiva de uma história. De acordo com Oliveira (2008b, p. 31), a ilustração é legítima em sua própria linguagem e “pode assumir um caráter de transcendência do texto, o que não significa transgressão”. Essa sua característica se liga à liberdade do ilustrador para interpretar o texto verbal à sua maneira, entendendo que nem tudo pode ser contemplado pelo universo da imagem, tampouco pela palavra, pois cada linguagem tem suas especificidades.

Para Oliveira (2008b), interpretar textos diversos é o que caracteriza a profissão do ilustrador. Nesse processo, um de seus objetivos básicos 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 o não-visto é a área preferencial de atuação do ilustrador ante a sua inexorável referência a um texto literário” (p. 37). Ou seja, seu material para trabalho está alocado justamente nos espaços entre as palavras, mantendo o equilíbrio com a intenção literária do escritor.

Com o objetivo de esclarecer os gêneros fundamentais da ilustração, Oliveira (2008b) os separa em três grandes grupos. O primeiro grupo refere-se às ilustrações informativas, aquelas que apresentam um objetivo específico e fiel aos conceitos e conteúdos que veiculam. Estão presentes nos livros didáticos, manuais de instrução, dentre outros e atendem às definições encontradas no dicionário. O segundo grupo contempla as ilustrações persuasivas, ou publicitárias, destinadas aos meios de publicidade e propaganda. No terceiro grupo estão as ilustrações narrativas, ou seja, aquelas que estão sempre associadas a um texto (literário ou musical). Esse gênero é caracterizado em sua essência pelo “narrar e o descrever histórias por meio de imagens, o que não significa em hipótese alguma uma tradução visual do texto. A ilustração começa no ponto em que o alcance literário do texto termina, e vice-versa” (OLIVEIRA, 2008b, p. 44). O autor elenca algumas características específicas da ilustração, das

quais destacamos a sua vinculação à temporalidade dos fatos e sua disposição ao longo de um livro (OLIVEIRA, 2008b). Para ele, o ilustrador

[...] elabora conceitual e tecnicamente seu trabalho para ser reproduzido. Assim, a apreciação correta de uma ilustração se realiza plenamente no contexto do livro, ou seja, no passar sequencial das páginas, no espaço físico que ocupam e, acima de tudo, em sua adequação ao estilo e à proposta literária (OLIVEIRA, 2008b, p. 46).

Nessa perspectiva, seguem alguns exemplos de ilustrações primorosas que representam diferentes interpretações para o mesmo texto verbal, do conto *Chapeuzinho Vermelho*, na versão de Jacob e Wilhelm Grimm.

Figura 62 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Gustav Doré, 1861



Fonte: <http://www.dialogarts.uerj.br/>

Figura 63 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo, por Walter Crayne, 1875



Fonte: <http://www.dialogarts.uerj.br/>

Figura 64 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo,
por Jessie Willcox Smith, 1919



Fonte: Tatar (2004)

Figura 65 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo,
por Margaret Evans Prince, 1921



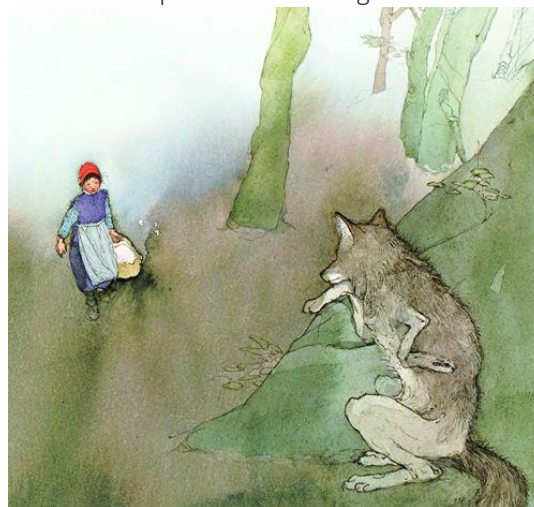
Fonte: Tatar (2004)

Figura 66 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo,
por Anastassija Archipowa



Fonte: Maria Heloísa Pentead e Anastassija Archipowa (1992)

Figura 67 - Chapeuzinho Vermelho e Lobo,
por Lisbeth Zwerger



Fonte: Moraes (2019)

Figura 68 - Chapeuzinho Vermelho por Suzanne Jansen



Fonte: Suzanne Jansen (2004)

Figura 69- Chapeuzinho Vermelho, por Rui de Oliveira



Fonte: Oliveira (2002)

Os exemplos anteriores demonstram como cada um dos artistas interpretou os personagens da história *Chapeuzinho Vermelho*, imprimindo características específicas e possibilitando diferentes experiências estéticas aos leitores. Nesse sentido, as imagens trazem subversões do texto verbal e contribuem com a caracterização dos personagens e com a amplificação dos nossos sentimentos. Mesmo assim, o texto verbal é o responsável pela condução da narrativa e as ilustrações aparecem interpretando instantes específicos. Esses são exemplos do que classificamos como sendo livros com ilustrações.

Os *livros com ilustrações* proporcionam ao leitor um texto verbal contendo os elementos necessários para que a história aconteça. Segundo Linden (2011, p. 24), são “obras

que apresentam um texto acompanhado de ilustrações. O texto [verbal] é espacialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido. O leitor penetra na história por meio do texto [verbal], o qual sustenta a narrativa”. Essa perspectiva não desqualifica as ilustrações, pelo contrário, valoriza as especificidades de cada autor no trabalho de interpretação.

Moraes (2019) comenta sobre os dois caminhos tomados pela imagem dentro de um livro, ao longo da história da ilustração. Esses caminhos dizem respeito ao papel que a ilustração exerce em uma obra, na sua relação com o texto verbal. O primeiro deles já foi descrito – a ilustração como interpretação. Nesses casos, usamos a expressão *livros com ilustrações* para designá-los, já que a imagem detém, no sentido de fazer parar, o tempo da palavra. O segundo é o caminho pelo qual “as ilustrações deixam de interpretar a literatura e passam a compor o corpo de uma obra literária” (MORAES, 2019, p. 40). Nesse segundo caso, nos referimos aos *livros ilustrados*, quando a imagem passa a acontecer na mesma temporalidade que a palavra. Para o autor

Não é o desenho, o estilo do ilustrador, que se modifica em um livro ilustrado mas o papel que esses desenhos ocuparão na construção e sustentação de uma história. Portanto o fato de conter ilustrações não torna qualquer livro um livro ilustrado, mas sim a maneira com que o conjunto delas funciona e se articula dentro dele e em relação ao todo. É preciso reconhecer quando as imagens de um livro nascem como possibilidades de interpretação de uma história ou quando tomam parte de uma escrita híbrida, diferente, articulada por imagens e palavras conjuntamente (MORAES, 2019, p. 40).

Estes últimos serão abordados detalhadamente mais adiante.

2.2. A dimensão temporal e a fragmentação da imagem

Apesar da dimensão espacial e estática da imagem (MELOT, 2015), muitos artistas têm se dedicado à exploração de elementos que conferem a uma imagem isolada certa noção de temporalidade. De acordo com Linden (2011, p. 102),

Nada predispõe uma imagem fixa a expressar o tempo. Ela deverá criar soluções próprias, já que carece, *a priori*, da sucessividade e linearidade que caracterizam a expressão temporal. Uma das respostas mais óbvias para essa problemática reside

na capacidade que a imagem tem de criar a ilusão de duração. Embora uma imagem fixa não possa representar o tempo, como faz a imagem animada, ela pode, em contrapartida, sugerir uma evolução temporal para além dos próprios limites. Se ela extrapolar, mesmo que bem pouco, seu âmbito temporal estrito, torna possível a apreensão de um instante. Por menor que ele seja, trata-se de uma duração.

Abaixo seguem alguns exemplos de recursos plásticos ou códigos gráficos que funcionam como disparadores da noção temporal em uma imagem isolada. Muitas vezes, essa noção está atrelada ao movimento e deslocamento de personagens e objetos.

Um código gráfico bastante utilizado são os “tracinhos” que indicam movimentos. No entanto, esses sinais não são iconográficos⁶², mas sim uma convenção gráfica. Portanto, carecem de ser aprendidos pelos leitores. Em *Cacoete*, Eva Furnari utiliza bastante esses sinais. No detalhe de imagem ao lado, os tracinhos como os apontados pelas setas amarelas, indicam o movimento de correr do personagem.

Figura 70 - *Cacoete* (recorte)⁶³



Fonte: Eva Furnari (2005)

⁶² De acordo com Nikolajeva e Scott (2011), uma imagem iconográfica é aquela que faz referência direta ao que ela representa. Por exemplo, o ícone “impressora”, na tela do nosso computador, faz referência direta à função de imprimir arquivos. Por outro lado, as convenções gráficas são sinais e símbolos coletivamente acordados, que constituem uma linguagem específica das artes visuais. É preciso conhecer o que essas convenções gráficas representam para que se possa realizar a leitura delas.

⁶³ Setas colocadas pela autora. Não fazem parte da imagem original, de Eva Furnari (2005).

Figura 71 - *Cacoete* (página simples)



Fonte: Eva Furnari (2005)

A escolha do instante representado na imagem também pode contribuir para a sensação de movimento. É o instante que representa a essência do movimento. Na imagem ao lado, do livro *Os Pássaros*, Germano Zullo e Albertine representam essa essência, construindo uma imagem que joga com a perspectiva e disposição dos pássaros no espaço da página, que indica a direção e o movimento.

Outro sinal gráfico bastante utilizado é a linha que indica o trajeto de movimento dos objetos. Na imagem ao lado, também de *Cacoete*, Eva Furnari faz uso desse recurso para indicar o lançamento da maçã pelo personagem.

Figura 72 - *Os Pássaros* (página dupla)



Fonte: Germano Zullo e Albertine (2013)

Figura 73 – *Os Pássaros* (página simples)



Fonte: Germano Zullo e Albertine (2013)

O desmembramento da imagem, tal como acontece com os braços do personagem ao lado, também de Germano Zullo e Albertine, em *Os Pássaros*, nos dá a ilusão de movimento. Aqui o personagem nos passa a sensação de estar balançando os braços como se estivesse voando. Trata-se, também, de um código gráfico a ser aprendido, para que não se confunda com um personagem de seis braços.

Repetir um personagem em uma mesma imagem, em um mesmo espaço, é um recurso utilizado para indicar o movimento. Nas imagens ao lado, também de *Os Pássaros*, o conjunto de representação dos personagens (pássaro e homem) expressa o deslocamento em suas diferentes etapas.

Figura 74 (a) e (b) - *Os Pássaros* (páginas duplas)



Fonte: Germano Zullo e Albertine (2013)

Figura 75 - *O Túnel* (página dupla)

Fonte: Anthony Browne (2014)

O autor também emprega outro recurso, para o qual gostaríamos de chamar atenção especial: imagens sequenciais. Na mesma obra, ele propõe uma página dupla em que quatro imagens se relacionam, expressando uma progressão do tempo. As imagens se ligam umas às outras, constituindo uma continuidade e, logo, simulando a passagem do tempo. Com o abraço da garota, o menino, aos poucos, deixa de ser pedra para retornar à sua forma humana original.

Anthony Browne, em seu livro *O Túnel*, utiliza o recurso da vaporização da imagem para simular o deslocamento e velocidade da personagem pelo espaço.

Figura 76 - *O Túnel* (página dupla)

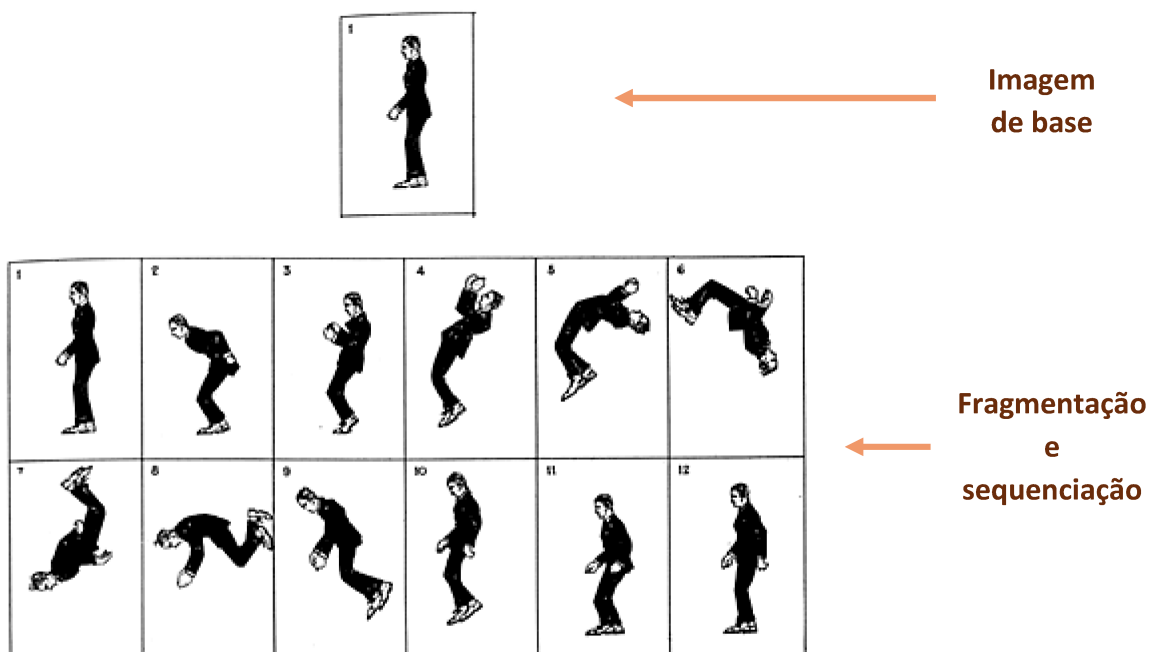
Fonte: Anthony Browne (2014)

Retomemos aqui as contribuições de Melot (2015), quando anuncia o sofrimento da imagem, fixa e de natureza espacial, que é obrigada a se inserir na dimensão temporal de um livro, que segue seu discurso. A alternativa da imagem, para seguir tal discurso e fazer-se narrativa, é “se tornar banda desenhada⁶⁴ ou cinema. A imagem fixa bloqueia a narrativa, contém o tempo no seu espaço e não na sua duração” (MELOT, 2015, p. 52). Para o autor, as artes sequenciais, como as histórias em quadrinhos e o cinema, se valem da fragmentação e

⁶⁴ Em Portugal, o termo “banda desenhada” é usado para designar o que, aqui no Brasil, nomeamos de histórias em quadrinhos.

sequenciação das imagens para a construção do tempo. Dizemos que uma imagem se fragmenta quando ela se divide e contempla outros instantes, tal como na figura a seguir:

Figura 77 - Fragmentação e sequenciação da imagem



Fonte: esquema montado pela autora, com imagem retirada de www.awn.com

Além do cinema e das HQ's, incluímos aqui os folioscópios, ou *flipbooks*, em inglês, outro importante mecanismo para se pensar a fragmentação da imagem em busca de ser tempo. Esses livros são conhecidos por apresentarem “uma sequência de imagens que, quando vistas com velocidade, cria a percepção de movimento” (FRANCCO e MORICONI, 2020, s/p). Normalmente são imagens alocadas em folhas separadas, que, juntas, são passadas com velocidade, com o auxílio das mãos dos leitores.

Figura 78 - Exemplo de Flipbook



Fonte: <https://mariaeusebio12av1.wordpress.com/>

O foliscópio tem o mesmo princípio do cinema. Neste, um rolo de filme se organiza em um conjunto numeroso de imagens em sequência, que representam instantes diferentes. Quando vistas em ligação, inscrevem-se na dimensão do tempo. Enquanto a imagem fixa suspende o tempo, no cinema, ela passa a ser animada, representando a união entre as narrativas, ligadas à temporalidade, com as artes gráficas, ligadas à espacialidade. Animar a imagem nada mais é do que fragmentá-la em instantes, é torná-la “prisioneira dum tempo que não lhe pertence” (MELOT, 2015, p. 84).

As histórias em quadrinhos se comunicam por uma linguagem específica, que se vale da experiência visual para se constituir como arte sequencial (EISNER, 2010). O conceito de leitura se materializa para além da leitura de palavras, inserindo a dimensão imagética como importante eixo narrativo.

Figura 79- Tirinha de Mafalda (Quino)



Fonte: www.pinterest.com

Assim como na tirinha da Mafalda, do artista Quino, todas as histórias em quadrinhos organizam uma sequência de imagens, construindo, assim, uma lógica discursiva. O tempo é uma dimensão essencial dessa arte. Segundo Eisner (2010, p. 24), “a capacidade de expressar a passagem do tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual”. Essa expressão acontece não só nos elementos inseridos na cena, mas também no número, no tamanho e na forma com que se organizam os quadrinhos, importantes recursos que contribuem com o ritmo e cadência da narrativa. Para o autor, a arte sequencial

[...] opera sob método empírico que define a imagem ou como ‘visual’ ou como ‘ilustração’. Defino visual como uma série ou sequência de imagens que substitui uma passagem que seria descrita apenas por palavras. A ilustração reforça (ou ornamenta) uma passagem descritiva. Simplesmente repete o texto escrito. É o ‘visual’ que funciona como a mais pura forma de arte sequencial, porque, ao lidar com a questão da narração, procura empregar como linguagem uma mistura de letras e imagens. (EISNER, 2010, p.132).

A composição e mistura de letras e imagens como linguagem e a dimensão visual empregada pelo autor serão explorados mais adiante. Diferente de Eisner, consideramos, neste trabalho, que o termo ilustração se refere a toda imagem inserida em livros. No entanto, sua definição aponta para duas funções distintas: aquela imagem que substitui uma passagem descrita apenas por palavras, que aqui denotamos como ilustrações interpretativas; e aquela que tem caráter híbrido, de interação entre palavras e imagens como linguagem narrativa característica das artes sequenciais.

A partir da premissa de Melot (2015), sobre o sofrimento da imagem nos livros, e das propostas do cinema e dos quadrinhos para que as imagens pudessem aderir à dimensão temporal em outros suportes, Moraes (2019) sugere que o livro ilustrado é uma terceira possibilidade de arte sequencial. Para o autor, a experiência do leitor com o objeto livro tem um tempo. Para responder a isso, a imagem se fragmenta e seu conjunto adquire duração. Nesse processo, a ilustração deixa de interpretar apenas o instante em que parou e passa a compor um conjunto de instantes, que ganham o movimento e a temporalidade presentes na arte da palavra.

Ao se desmembrar em vários segmentos, uma imagem deixa de ter unidade apenas em uma das partes isoladamente. Nenhuma delas contém o todo e a unidade de sentido passa a acontecer no conjunto delas, um conjunto que se torna narrativo e nos proporciona a sensação de uma ação contínua.

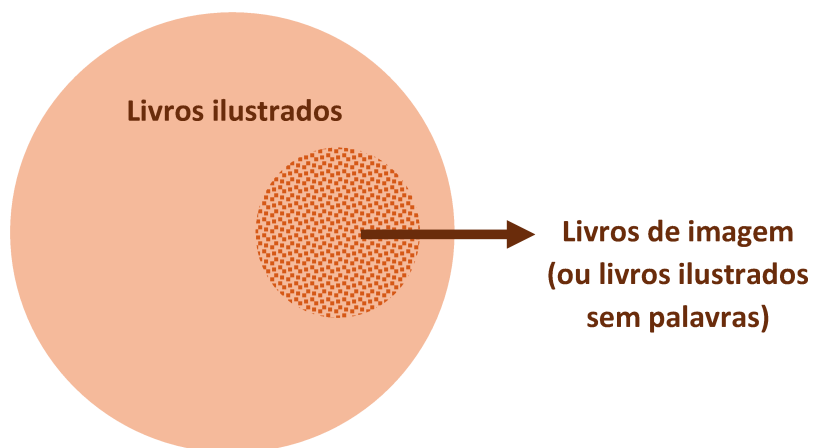
O conceito de montagem da linguagem cinematográfica nos ajuda a compreender esse processo. De acordo com Gonçalves e Renó (2009, p. 5), a montagem é um dos procedimentos específicos do cinema, “onde cenas fragmentadas são reorganizadas, dando um sentido mais definido ou um novo sentido à sequência narrativa”. Ou seja, cada imagem que compõe um filme não tem um valor absoluto, mas sim um valor relativo, pois ela se relaciona com a imagem que vem antes e com a que vem depois. Dependendo de como a sequência é organizada, uma única imagem pode alterar o sentido daquela cena. Assim como no cinema, a organização dos fragmentos de imagens, costurados aos fragmentos de palavras e dispostos nas páginas e sequências, é o que cria o fio condutor narrativo em um livro ilustrado. A forma como a montagem é realizada pode possibilitar diferentes sentidos àquela história. Logo, uma imagem é parte de um conjunto maior que permite sua significação. Para Moraes (2019), foi o sofrimento da imagem, anunciado por Melot (2015), que possibilitou a invenção do livro ilustrado, pois é justamente a sequência das páginas de um livro que permite que as imagens se inscrevam no tempo.

2.3. Livros de imagem

Assim como nas HQ'S, o livro ilustrado se caracteriza pela fragmentação da imagem. No entanto, enquanto as HQ's se organizam nos enquadres e tiras, a especificidade do livro ilustrado está na organização dos segmentos visuais no espaço do objeto livro, atendendo ao ritmo e cortes das viradas de página. Seus autores organizam não só as palavras e imagens, mas também o fluxo entre elas. Justamente por esse caráter de arte sequencial, articulado ao objeto livro, Moraes (2019) considera os livros de imagem (aqueles constituídos exclusivamente por imagens, sem narrativa verbal) como parte do conjunto que estamos

concebendo como livros ilustrados. O autor também os denomina como *livros ilustrados sem palavras*. No contexto deste trabalho, quando nos referirmos a tais obras em especial, utilizaremos o termo *livro de imagem*.

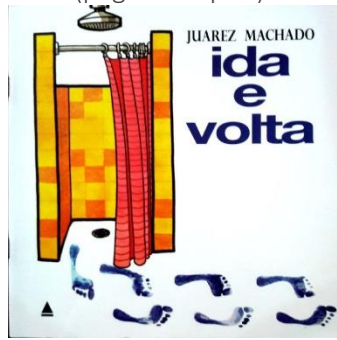
Esquema 2 - Livros ilustrados e livros de imagem



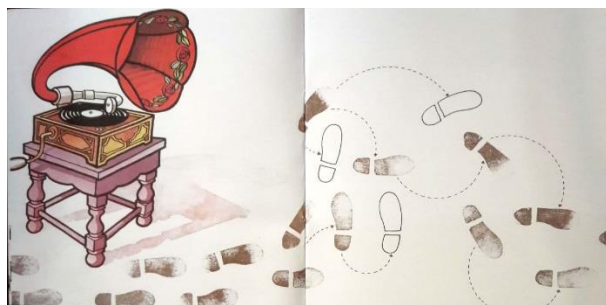
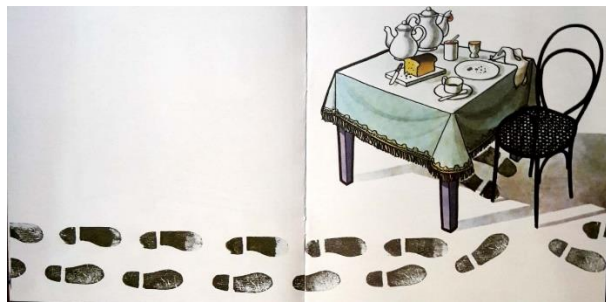
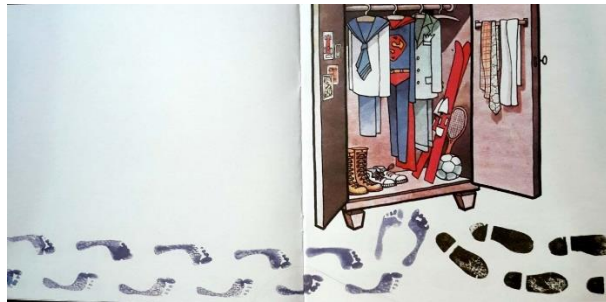
Fonte: Esquema elaborado pela autora

O livro *Ida e Volta*, de Juarez Machado (2014), é um exemplo interessante para analisarmos o caráter de arte sequencial articulada ao objeto livro. A obra conta uma história no passado: o leitor está sempre em um instante anterior ao do personagem, que deixa as marcas de sua presença naquela cena pelas pegadas, rastros de bicicleta ou por meio de outros objetos. A cada virada de página esperamos encontrá-lo no presente, mas estamos sempre atrasados. No entanto, quando fechamos a quarta capa, nos damos conta de que o personagem está atrás da cortina do chuveiro, de volta ao ponto de partida. Na capa do livro, ele já partiu novamente à nossa frente. Nessa narrativa cíclica, o tempo se expressa no conjunto das imagens, que representam fragmentos e instantes do dia do personagem, cronologicamente organizadas pelas páginas do livro. Nós leitores quase não encontramos o presente.

Figura 80 - *Ida e Volta* (páginas duplas)



(...)



(...)



Fonte: Juez Machado (2014)

O conjunto de imagens da obra *Ida e Volta* exemplifica uma organização sequencial, intencionalmente pensada pelo autor, que confere narratividade às imagens e expressão do tempo. Essa obra será retomada no Capítulo 3 desta dissertação.

2.4. Livros ilustrados: a relação da palavra com a imagem

Vamos agora nos debruçar no grupo mais abrangente de livros ilustrados, daqueles que articulam, além das imagens e do ritmo do suporte, também as palavras. Essa articulação resulta do conjunto de dois elementos da estrutura do livro. Primeiro, o arranjo de palavras e imagens, que proporciona uma relação de interdependência entre ambos, fazendo com que dialoguem e criem o conteúdo em forma de narrativa. Segundo, há um ritmo que essas palavras e imagens adquirem juntas, quando se expressam no objeto livro. Isso implica uma articulação profunda entre o texto, a imagem e o suporte – o responsável pela simulação do tempo e pelo encadeamento narrativo. A este, dedicaremos atenção especial mais adiante. De acordo com Moraes (2019, p. 27),

No termo livro ilustrado o adjetivo não denota apenas uma qualidade do substantivo – a de conter ilustrações. Ele o transforma em outra coisa. Num livro ilustrado é preciso muita atenção às imagens e à maneira como elas se entrelaçam, não só com as palavras (se as houver), mas também com as outras imagens com as quais ela se relaciona, pois a unidade narrativa se dá com a contribuição de múltiplos elementos.

Palavras e imagens apresentam naturezas distintas, o que as possibilitam modos de narrar distintos. O livro ilustrado é uma maneira singular de ordenar ambas as linguagens – verbal e imagética –, de relacioná-las a ponto de constituírem uma narrativa híbrida. Sendo híbrida, a experiência de leitura dessas obras é mais do que a soma das partes verbais e imagéticas. A experiência é com o todo do livro, com a obra, que produz uma terceira dimensão narrativa possível apenas na interrelação profunda das linguagens.

Aline Abreu (2013, p. 89) comenta que

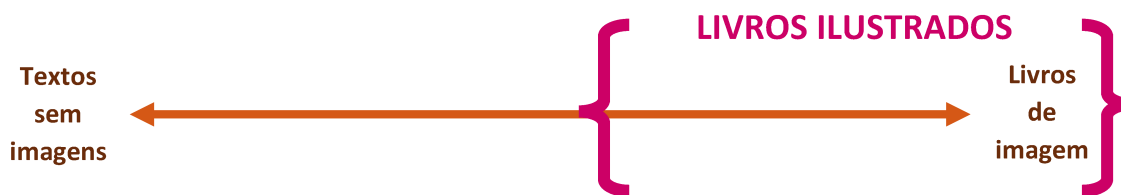
Tradicionalmente, desde o seu nascimento, a imagem coloca-se, na literatura, a serviço do código verbal, seja para embelezar, exemplificar ou facilitar a leitura das palavras. Neste ponto da história da literatura infantil, o texto verbal possui maior valor hierárquico e ocupa maior espaço nas páginas dos livros com ilustrações. A imagem leva tempo para conquistar o status de linguagem e sua autonomia em relação ao texto verbal passa a ser reiteradamente valorizada no estudo de obras-chave para a promoção desta mudança de paradigma. Nota-se, em obras concebidas a partir do séc. XIX, um processo de introdução da imagem como linguagem narrativa no espaço do livro e ocorre, gradativamente, uma expansão da imagem no suporte até configurar-se, em grande parte dos livros ilustrados infantis contemporâneos, uma inversão de proporções: a imagem ocupa mais espaço do que a palavra.

No entanto, a autora alerta para o perigo de considerar esse movimento como uma inversão hierárquica. Na verdade, a imagem predomina, pois, sua natureza é espacial⁶⁵.

Como nos sugere Abreu (2013), a predominância espacial das imagens nos livros ilustrados não é a especificidade em si desses livros, mas sim a forma com que essas imagens se relacionam ao texto verbal e ao objeto livro. A noção de iconotexto é usada por Nikolajeva e Scott (2011) nas discussões acerca dos livros ilustrados. O termo diz da indissociabilidade entre palavra e imagem na transmissão de uma mensagem. Para as autoras, existe uma diversidade de dinâmicas entre palavras e imagens, que se expressam em um *continuum* cujos extremos são, de um lado, os textos sem imagens, e, do outro, os livros de imagem. Nossa compreensão é que os livros ilustrados contemplam parte dessa régua:

⁶⁵ Tendo isso em vista, Abreu (2013) sugere que essa predominância fique em segundo plano nos momentos das análises.

Esquema 3 - Espectro da relação texto/imagem



Fonte: Esquema elaborado pela autora, a partir das contribuições de Nikolajeva e Scott (2011)

As autoras se debruçam nas relações possíveis entre palavra e imagem e ressaltam que

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

Nesse sentido, Salisbury e Styles (2012) destacam que, ao se estabelecer uma relação entre as palavras e imagens, os seus significados são alterados. É o ritmo das duas funcionando juntas que marca a diferença de um livro ilustrado, uma vez que uma interfere constantemente na força narrativa da outra. Diante disso, podemos dizer que o livro ilustrado apresenta uma dupla orientação: uma narrativa construída pela imagem e uma outra construída pela palavra. A história acontece no encontro das duas.

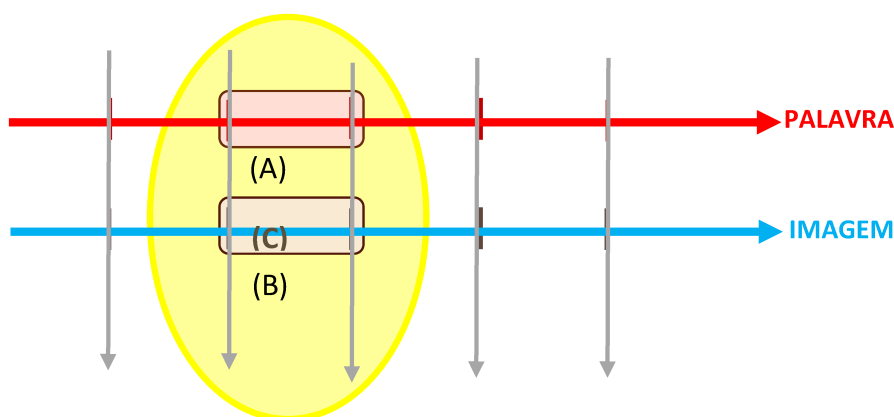
Esquema 4 - a dupla orientação dos livros ilustrados



Fonte: Esquema elaborado pela autora

Nos livros ilustrados, quando a palavra está presente, ela e a imagem, os dois constituintes da história, são inseparáveis. Por isso, dizemos que o texto acontece nessa interrelação: ele só se torna possível pelo desdobramento da imagem e pela fragmentação da palavra. Vale ressaltar que, nos livros ilustrados, o texto verbal também se fragmenta intencionalmente, a fim de se organizar pelas páginas. Sua fragmentação, quase sempre em frases curtas, é pensada pelos autores, bem como o desdobramento da imagem. Para compreender melhor esse processo, vamos trazer emprestado um esquema elaborado por Odilon Moraes⁶⁶. Em vermelho, temos a linha narrativa construída pela palavra, texto verbal. Essa linha narrativa está segmentada em partes menores, que representam o texto verbal fragmentado ao longo de todo o livro. Em azul, temos a linha narrativa constituída pela imagem, também fragmentada, tal como os fotogramas⁶⁷ de um vídeo. Ambas as linhas (vermelha e azul) dizem de um movimento linear de leitura ao longo do livro. Os livros ilustrados contam com um terceiro movimento de leitura, agora vertical, representado pelas linhas cinzas, que se orienta pelo encontro da palavra com a imagem. Nesses casos, o sentido da história não está apenas no fragmento da palavra (A) nem apenas no fragmento da imagem (B), mas sim no encontro dessas partes (C). É o conjunto de todas essas partes que produz a história.

Esquema 5 – O livro ilustrado



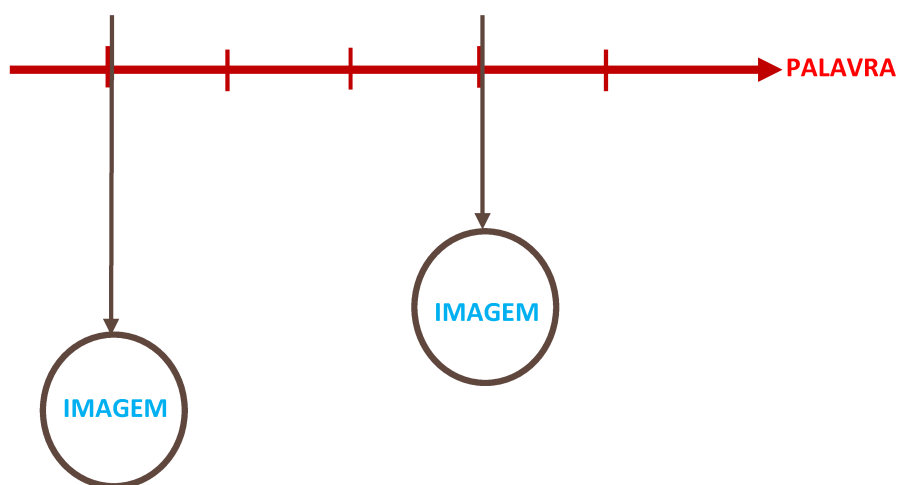
Fonte: Odilon Moraes (2020)

⁶⁶ Esse esquema foi compartilhado pelo autor em um curso sobre Livros Ilustrados, ministrado no ano de 2020, pela A'Casa Tombada (São Paulo).

⁶⁷ Fotograma é o nome dado a “cada impressão fotográfica ou quadro unitário de um filme cinematográfico” (HOUAISS, 2007).

Quando uma imagem se desdobra, isso é, quando ela se fragmenta e se organiza sequencialmente, temos a possibilidade do cruzamento de seus fragmentos com os fragmentos do texto verbal. É o encontro dessas fragmentações que faz o livro ilustrado. Portanto, para Moraes (2019), o embrião do livro ilustrado não está na relação da palavra e da imagem, mas sim na fragmentação da imagem que torna possível esse encontro. A diferença entre os livros ilustrados e os livros com ilustrações, mencionados no tópico 2.1, está no papel que a imagem ocupa. Nesses últimos, ao não se organizar sequencialmente, a imagem cumpre a função de interpretar fragmentos específicos do texto verbal, como mostra o esquema abaixo:

Esquema 6 - O Livro com ilustrações



Fonte: Esquema Livro com ilustrações, Odilon Moraes (2020)

Alguns autores se dedicam a identificar e a classificar as diferentes relações entre texto e imagem em um livro. Nikolajeva e Scott (2011), por exemplo, descrevem diversas possibilidades de contraponto nos livros ilustrados. Imagem e palavra podem dizer coisas distintas, que nem sempre estarão em harmonia. Não é nossa intenção nos debruçar sobre a minuciosidade das classificações propostas pelas autoras, uma vez que partilhamos das ideias de Aline Abreu (2013), ao considerar os livros ilustrados como obras complexas e muito variadas nas suas relações. Na nossa compreensão, essa categorização se torna difícil, já que

entendemos que uma mesma obra pode conter diversas formas de relações entre texto e imagem. De acordo com Abreu (2013, p. 62), pensar “as relações entre os códigos que compõem um texto híbrido como o livro ilustrado infantil – tendo em mente as inúmeras mutações possíveis ao longo de sua duração – parece-nos evidenciar a impossibilidade de classificá-lo em categorias pré-estabelecidas”. A autora se baseia nas contribuições de David Lewis (2001, *apud* ABREU, 2013, p.65)⁶⁸ para tecer suas considerações e completa dizendo:

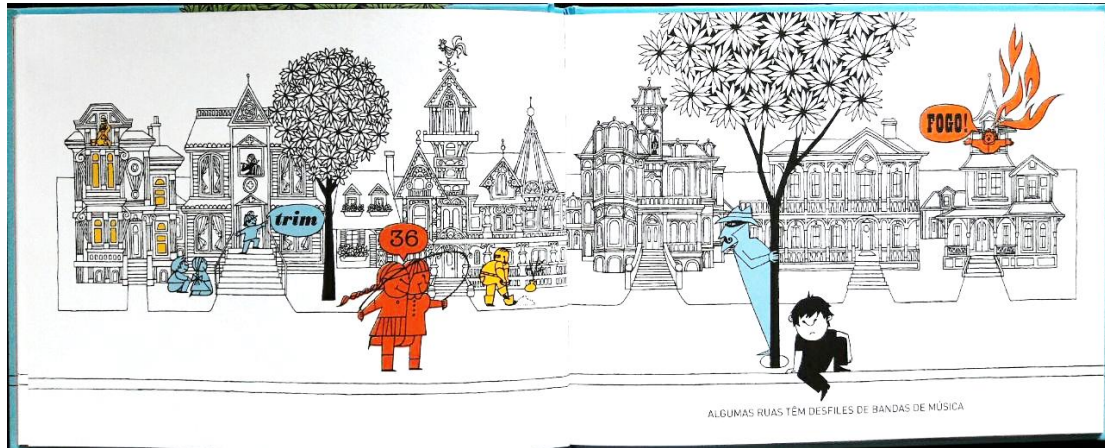
Entende-se, com David Lewis, que as categorias propostas por pesquisadores do livro ilustrado são extremamente úteis para o estudo de unidades internas do livro (as páginas duplas), partes de um todo maior que se articula de forma extremamente flexível e que, portanto, não pode caber em nenhuma categoria pré-determinada. David Lewis não nega que existam livros ilustrados que podem ajustar-se perfeitamente às categorias propostas. Mas muitos livros são inclassificáveis e, portanto, fica evidente a impossibilidade de se considerar as categorias como um rótulo para todo e qualquer livro ilustrado infantil.

Tendo em vista as considerações acima, pensamos ser importante situar brevemente algumas categorias apontadas por Nikolajeva e Scott (2011) e, em um segundo momento, por Linden (2011), para exemplificar a amplitude das relações, aspecto que reforça a complexidade dos livros ilustrados contemporâneos. Seleccionamos duas categorias para sinalizar as possibilidades dessa leitura.

De acordo com a perspectiva das autoras, podemos dizer que o livro *Nunca acontece nada na minha rua*, de Elen Raskin (2018), é um exemplo do que consideram “contraponto na perspectiva”. Nessa obra, enquanto o texto verbal narra a perspectiva do personagem Luis Rodolfo, uma eterna lamentação sobre o tédio de viver naquela rua onde não acontece nada, as imagens narram uma sequência de eventos inusitados que se passam no mesmo espaço e não são percebidos pelo menino.

⁶⁸ Não conseguimos acesso ao livro de David Lewis (2001), “Reading contemporary picturebooks: picturing text”. Por esse motivo, baseamo-nos no que Aline Abreu (2013) construiu referenciando-se em Lewis.

Figura 81, 82 e 83 - *Nunca acontece nada na minha rua* (páginas duplas)

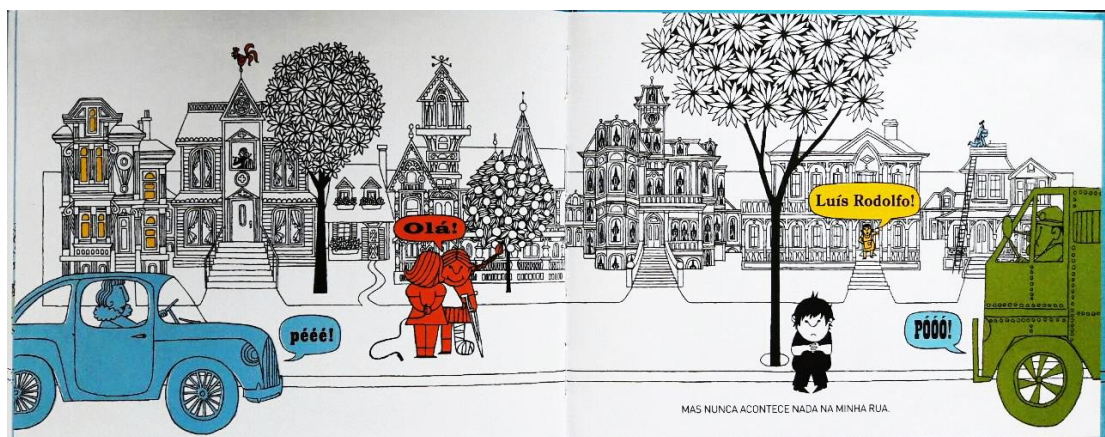


— Algumas ruas têm desfiles de bandas de música



— Ou casas mal-assombradas

(...)



— Mas nunca acontece nada na minha rua.

Fonte: Elen Raskin (2018)

Outra possibilidade de contraponto levantado pelas autoras é o *contraponto na caracterização*, referente às contradições possíveis entre palavra e imagem na caracterização dos personagens. Também entram nessa categoria os livros em que as narrativas introduzem personagens apenas pela via verbal ou imagética. Esse é o caso do livro *O Coração e a garrafa*, de Oliver Jeffers (2012), que narra sobre uma menina muito curiosa que um dia precisa lidar com a morte de um ente querido. Esse elemento não está dito no texto verbal, mas as imagens iniciais mostram a menina sempre na companhia carinhosa de um adulto que, a partir de determinado ponto da história, não aparece mais, deixando sua cadeira vazia. Esse personagem não é mencionado em nenhum momento no texto verbal, mas está presente nas guardas iniciais, na folha de rosto e nas cinco primeiras duplas do livro.

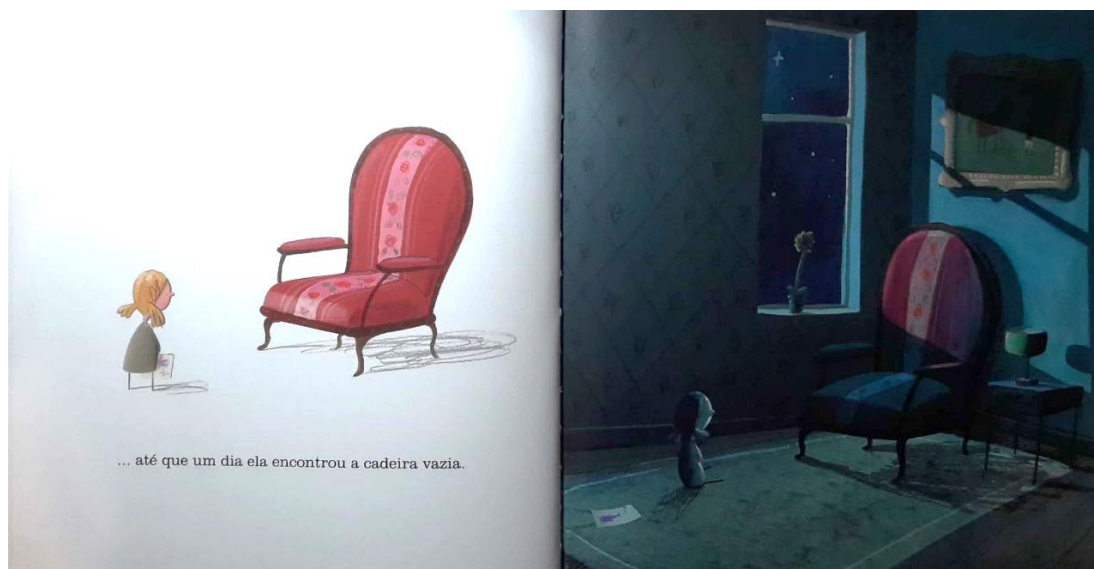
Figura 84, 85 e 86 - *O Coração e a Garrafa* (páginas duplas)



*Era uma vez uma
menina bem
parecida com as
outras.*



(...)



Fonte: Oliver Jeffers (2012)

*...até que um dia ela
encontrou a cadeira vazia.*

Outras contribuições sobre essa relação são desenvolvidas por Linden (2011). Retomamos aqui o desafio de se classificar uma obra em uma dessas categorias, uma vez que duas ou mais possibilidades de relação entre texto e imagem podem ser exploradas em um único livro. A autora descreve separadamente as possibilidades da relação entre o texto verbal

e a imagem, bem como as respectivas funções de ambos. As relações são condensadas em três grupos, de acordo com o quadro abaixo, retirado de seu livro (p. 121):

Quadro 1- Relações entre texto verbal e imagem

REDUNDÂNCIA	COLABORAÇÃO	DISJUNÇÃO
<p>Sobreposição total dos conteúdos: Nada no texto ou na imagem vai além do outro. Isotopia narrativa.</p> <p>Sobreposição parcial: Congruência do discurso, mas um deles diz mais que o outro.</p>	<p>Cada um, alternadamente, conduz, a narrativa, ou cada um preenche as lacunas do outro. Interação de duas mensagens distintas para uma realização comum do sentido.</p> <p>Divergências construtivas</p>	<p>Textos e imagens seguem vias narrativas paralelas.</p> <p>Textos e imagens entram em contradição.</p>

Fonte: Linden (2011)

O que a autora entende por relação de redundância nos parece se aproximar do que estamos considerando neste trabalho como *livros com ilustrações*. Para Linden (2011, p. 120), a categoria *Redundância* se refere às obras em que o encontro da palavra com a imagem não produz nenhuma relação suplementar. Isso significa que a redundância remete à congruência de discurso entre as duas linguagens e não à construção de conteúdos idênticos, uma vez que texto verbal e imagens são linguagens distintas, ainda que haja coerência entre elas. As relações de colaboração e disjunção contemplam os livros ilustrados, por sinalizarem certa autonomia narrativa de cada linguagem, no processo de significação da história. A relação de disjunção nos parece aproximar do que Nikolajeva e Scott (2011) concebem como “contraponto na perspectiva”.

Sobre as respectivas funções que o texto verbal e a imagem podem cumprir um em face do outro, Linden (2011, p. 122) elenca algumas categorias, dentre as quais destacaremos, pela perspectiva da imagem⁶⁹: repetição, completiva, contraponto e amplificação. A função de repetição acontece quando a mensagem veiculada pela ilustração pode apenas repetir, em outra linguagem, o que está dito nas palavras. Essa função induz à relação de redundância do

⁶⁹ Linden (2011) sugere que as funções sejam pensadas a partir da perspectiva da instância – palavra ou imagem – prioritária naquela obra, e considera que, nos livros ilustrados, muitas vezes, essa definição é bastante complexa. Neste trabalho, optamos por descrever as funções pela perspectiva da imagem. Isso não descarta a possibilidade de pensarmos, também, pela perspectiva do texto verbal.

discurso, descrita anteriormente, e, por isso, se aproxima do que concebemos como livros com ilustrações.

Na função completiva, imagem e texto verbal se completam, fornecendo informações que preenchem possíveis lacunas deixadas pela outra linguagem. De acordo com Linden (2011, p. 125), “para não cair em contradição, a função completiva deve intervir com uma expressão que demonstre alguma abertura, ou até uma interrogação, posicionando-se numa expectativa em relação ao outro”. Em *Chapeuzinho Vermelho*, de Bethan Woollvin (2018), a autora propõe uma adaptação do conto, com um final inesperado. Em várias passagens, ao longo da obra, a imagem completa o sentido estabelecido na palavra. Na página dupla reproduzida abaixo, os leitores só acessam o plano do lobo – anunciado no texto verbal – pela imagem, que entrega o que se passa na cabeça do personagem.

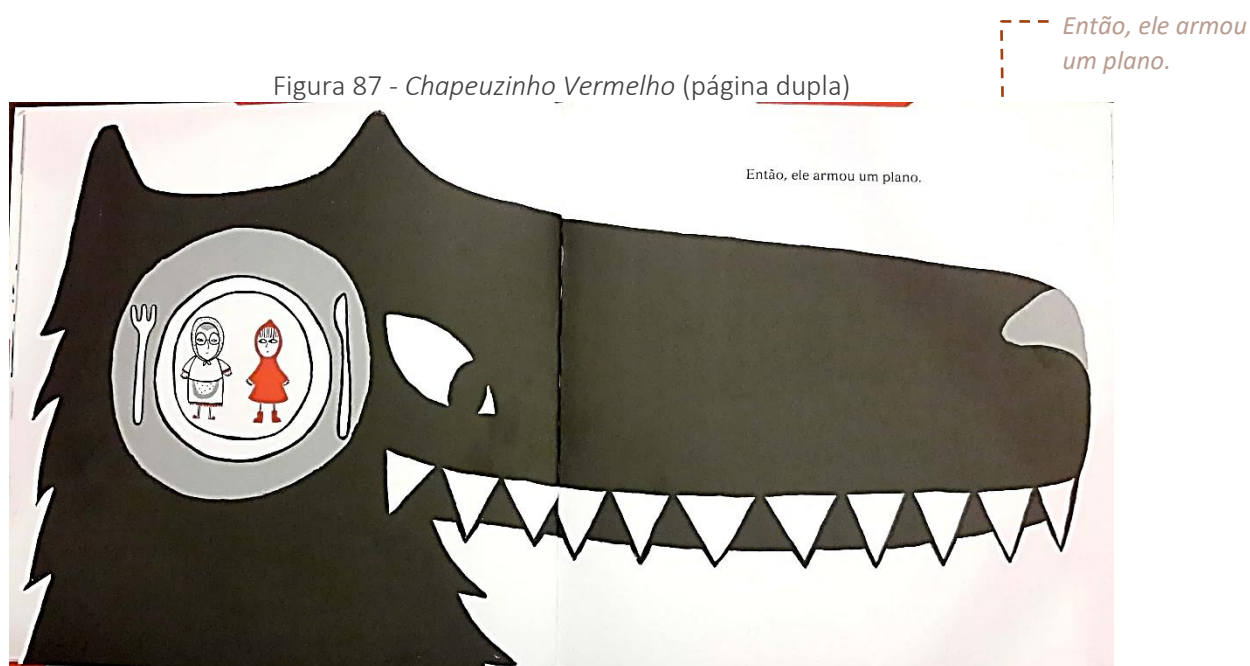


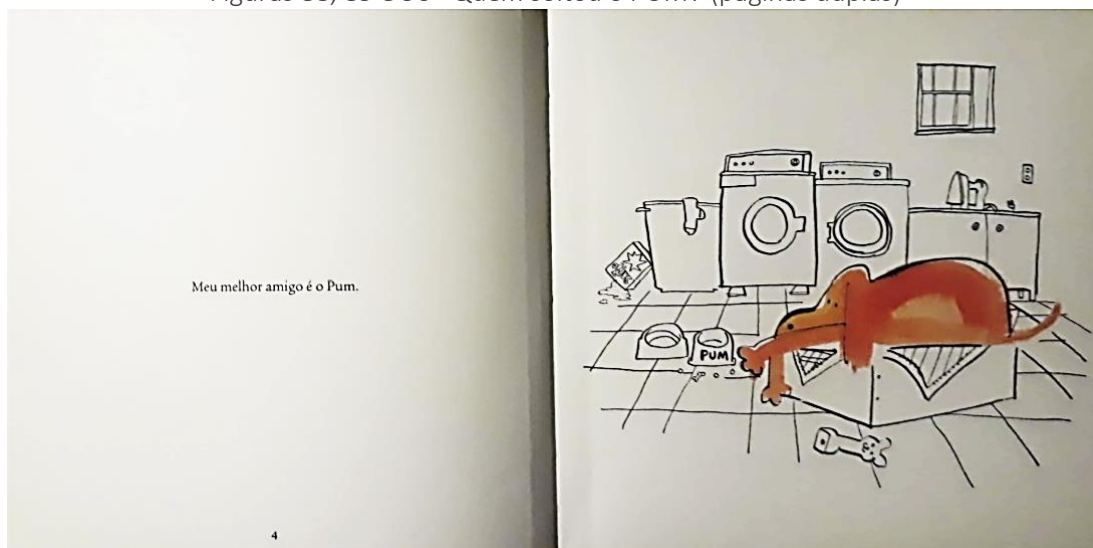
Figura 87 - *Chapeuzinho Vermelho* (página dupla)

Fonte: Bethan Woollvin (2018)

A função de contraponto também é descrita por Linden (2011), porém, com um recorte diferente do proposto por Nikolajeva e Scott (2011). Para a primeira, a função de contraponto acontece quando nos deparamos com uma quebra de expectativas gerada por uma das instâncias (verbal ou visual), de algo que não havia sido mencionado anteriormente. A autora

sugere que, de acordo com suas investigações, parece ser sempre a imagem aquela que fala “a verdade”. Essa ideia é bastante explícita na obra *Quem soltou o Pum*, de Blandina Franco e José Carlos Lollo (2010). O texto verbal nos conduz por uma narrativa bem-humorada, que nos instiga a pensar o pum enquanto flatulência. No entanto, as imagens nos revelam que, na verdade, Pum é o nome de um cachorro.

Figuras 88, 89 e 90 - *Quem soltou o PUM?* (páginas duplas)



--- Meu melhor amigo é o Pum.



--- Nada me deixa mais feliz do que soltar o Pum.



Fonte: Blandina Franco e José Carlos Lollo (2010)

Mas às vezes as pessoas olham feio pra mim porque o Pum faz barulho e atrapalha a conversa dos adultos.

Meus pais dizem que isso acontece porque tem hora certa pra soltar o Pum. Quando eu solto na hora errada, ele incomoda os outros e eu acabo levando um monte de bronca à toa.

Linden (2011, p. 125) também descreve a função de amplificação, que se refere à palavra ou imagem dizendo mais que a outra, sem contradizê-la ou repeti-la: “estende o alcance de sua fala trazendo um discurso suplementar ou sugerindo uma interpretação. Essa função de amplificação pode ser realizada com muita sutileza, mediante, por exemplo, um tratamento plástico particular ou detalhes das ilustrações”. A obra *Eloísa e os bichos*, de Jairo Buitrago e Rafael Yockteng (2013), conta a história de uma menina que, quando pequena, enfrentou o desafio de mudar de cidade, experimentando a angústia de ser diferente. As ilustrações mostram a pequena Eloísa cercada por insetos asquerosos, uma metáfora que, além de contribuir para a ampliação do sentimento da menina de se sentir uma estranha naquela cidade, provoca nos leitores o mesmo estranhamento.

Figura 91 - *Eloísa e os bichos* (página dupla)

Fonte: Jairo Buitrago e Rafael Yockteng (2013)

*Chegamos numa tarde, quando
eu era bem pequena.*

Todos esses exemplos explicitam jogos possíveis entre palavras e imagens e ressaltam as potencialidades do livro ilustrado. Nesse sentido, Moraes (2019) afirma que, ao entrar na literatura, a imagem aceita o convite para participar na dança da palavra, mas também inclui na cena a sua melodia, ao transformar sua “própria natureza espacial, tornando-se, assim como a palavra, um instrumento de narrativa literária” (p. 221). Nos livros ilustrados, como descrito, palavra e imagem têm dois caminhos diferentes que, em determinados momentos, se cruzam. O livro ilustrado pode ser pensado, então, como um modo de escrever literatura. Nele, o objeto livro é o palco de encontro das duas linguagens – verbal e visual – que, juntas, formam a coreografia. É na página do livro que a costura da palavra com a imagem acontece. É no suporte que a história se inscreve (MORAES, 2019).

2.5. Texto, imagem e suporte

Para além da articulação entre texto e imagem, o livro ilustrado tem como especificidade a articulação dessas duas linguagens também com o suporte. De acordo com Moraes (2019, p. 112),

A obra literária inclui também o livro como objeto pois seus aspectos físicos também são parte do corpo dessa obra (...) as imagens se juntam às palavras e ambas ao objeto, inventando maneiras diferentes de construir o tecido narrativo. A história é contada por linhas diferentes que se cruzam dentro de um caminho estabelecido pelo objeto.

Nesse sentido, é possível dizer que a história que se passa em um livro ilustrado depende do próprio objeto: o fato de o suporte ser um livro interfere diretamente na narrativa. O livro como códice, o uso das páginas simples ou duplas, os cortes e ritmos impostos pela virada das páginas são elementos importantes a serem considerados. Como abordado no Capítulo 1 desta dissertação, os *designers* têm potencializado suas participações autorais nos livros ilustrados, principalmente na concepção dos projetos gráficos, constituindo-se como peças fundamentais articuladoras dos sentidos e significados de uma obra.

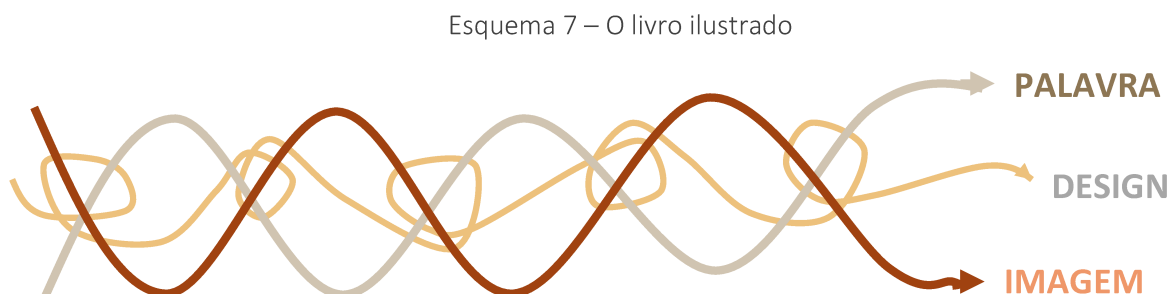
Aline Abreu (2013, p. 85) propõe o termo *escritura palavra-imagem-design* para dizer da complexidade dos livros ilustrados e explica:

A escritura não se inscreve propriamente na imagem ou na palavra, nem mesmo no projeto gráfico. Está, antes, evidenciada na forma como tece essas linguagens, de modo a prever leituras possíveis e abrir espaços para outras tantas imprevistas. Se configura, deste modo, o ambiente propício ao texto potencial⁷⁰. [...] A inscrição do corpo, das origens da palavra, da oralidade, da imaginação, e dos aspectos sensoriais da percepção entram em jogo à medida em que as relações palavra-imagem-design são montadas como um quebra-cabeças que se desfaz e se refaz, renovado a cada virada de página.

O *design* (ou o projeto gráfico), portanto, é o terceiro elemento que entra como articulador da narrativa e composição do livro ilustrado, junto com a imagem e a palavra.

⁷⁰ A autora se baseia em Plaza (1982) para empregar o termo *texto potencial*, ou seja, aquele “texto que não se pode transferir para outra forma sem a perda de ‘informação estética’” (ABREU, 2013, p. 86).

Sugerimos o suporte como o lugar de expressão da interrelação dessas três esferas. É no suporte que essa dança, essa costura, essa coreografia se materializam.



De acordo com Michella Pivetti (2019, p.162), o projeto gráfico

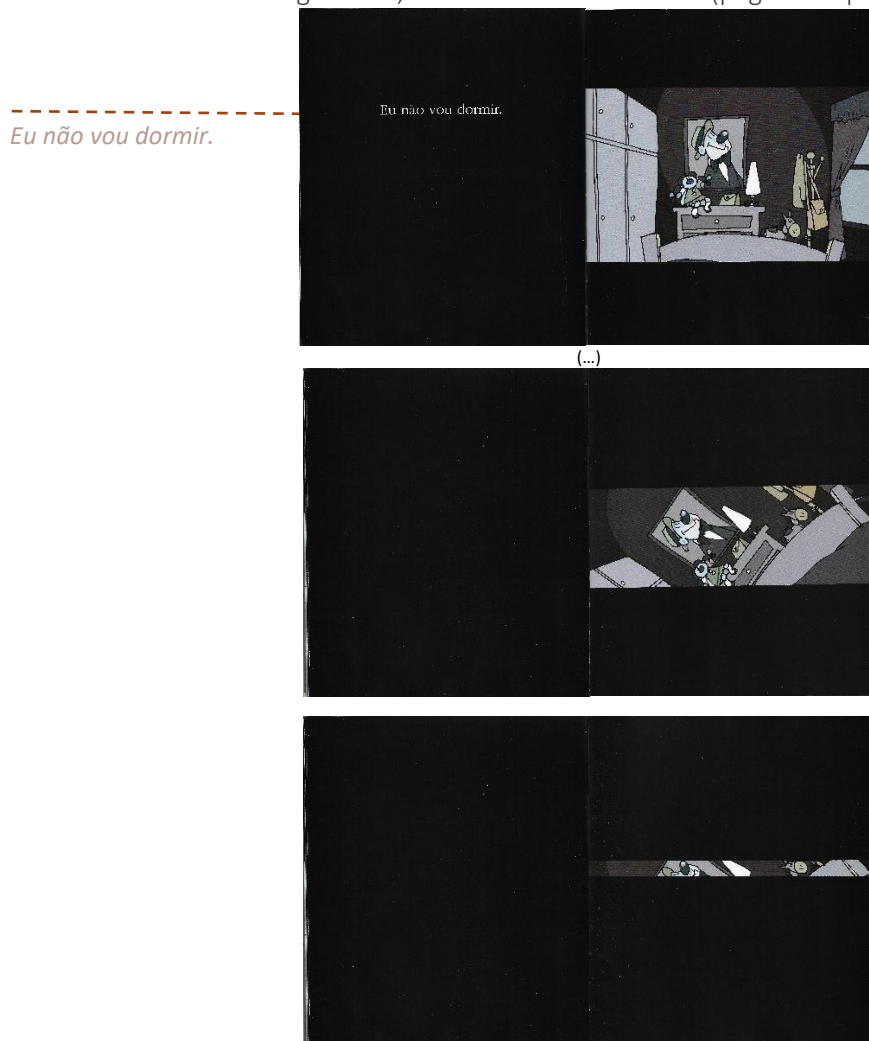
[...] pode investir o livro de um valor de linguagem específico, quando a intencionalidade do autor, e/ou do designer, é apresentar o livro caracteristicamente como objeto gráfico, em que o manejo da linguagem gráfica se torne elemento explícito no resultado final da obra. Tal manejo pode resultar em um valor em si, ou no valor estético da obra como um todo, ou seja, na sua qualidade narrativa. O planejamento gráfico não se mede, portanto, por uma visibilidade patente dos recursos gráficos, mas pelo resultado global do projeto narrativo na materialização do livro, para cuja realização esses recursos são de qualquer maneira fundamentais.

O processo de criação do livro ilustrado leva em conta diversos aspectos do *design*, como o uso das cores, o enquadramento, a composição de cada página, a montagem, a sucessão das páginas, o encadeamento entre elas e o efeito que podem suscitar. Os fragmentos de texto verbal e das imagens são pensados e distribuídos ao longo das páginas em sintonia com os cortes impostos pela natureza do próprio objeto livro. Além disso, grande parte do que acontece na história se passa no intervalo entre as páginas, no espaço/tempo que o leitor não vê, mas pode supor ou imaginar. A ele, cabe decidir o tempo despendido a cada dupla e o momento de virar a página.

Ao mesmo tempo em que o leitor põe o objeto em movimento, existe um modo com que esse objeto é movimentado. O ritmo da história pode ser ajustado, de acordo com a

organização interna das páginas. O livro *Não vou dormir*, de Christiane Gribel e Orlando (2007), conta a história de uma menina insatisfeita diante do fato de a mãe tê-la mandado ir para a cama dormir. O texto verbal, narrado em primeira pessoa, afirma e reafirma a todo tempo a posição da menina: “não vou dormir”. Inicialmente, as imagens retratam a personagem e sua expressão desgostosa. Em seguida, elas mudam de perspectiva e passamos a enxergar o ponto de vista da própria menina que agora está deitada em sua cama. Com o passar das páginas, o enquadre diminui e a cena tomba sutilmente, sugerindo, exclusivamente pelas imagens, o movimento pesado das pálpebras e a luta da menina para se manter acordada. Esse jogo se encerra com uma página dupla completamente preta, sugerindo que a personagem finalmente adormeceu.

Figuras 92, 93 e 94 - *Não vou dormir* (páginas duplas)



Fonte: Christiane Gribel e Orlando (2007)

A organização das imagens sequenciais, distribuídas nas páginas do livro, e o jogo proposto por meio do enquadre, criam a sensação do peso das pálpebras da personagem e da sua luta para se manter acordada com o passar do tempo. São os leitores que ditam esse ritmo, podendo acelerar ou retardar as viradas, mas há uma desaceleração proposta na própria quantidade de imagens inseridas.

Pensar no movimento das páginas como interferência narrativa é uma importante característica do livro ilustrado. O tempo entre imagens pode ser organizado no livro aberto, considerando a página da esquerda e a página da direita como espaços e tempos específicos, ou seja, duas páginas simples. Outra possibilidade é a exploração destes dois espaços como um só, desconsiderando-se (ou não, como veremos a seguir) o ponto de encadernação das folhas. A página dupla é o espaço composto pela continuidade da página da esquerda com a página da direita, ocupado livremente pela imagem e pelo texto. Para Linden (2011, p. 78),

O livro ilustrado pode tirar um partido extraordinário de sua organização material. Por conta da disposição dos enunciados no suporte, o espaço da página dupla se acha plenamente investido em uma organização que, na maioria das vezes, não é tabular. Os encadeamentos de uma página para outra se tornam assim fluidos. Com isso, a sequência de páginas pode se inscrever num conjunto coerente. A relação com o espaço da página cria uma relação particular do livro. Se a história em quadrinhos narra de quadrinho para quadrinho, pode-se dizer que o livro ilustrado, por sua vez, narra de página em página, muito embora elas comportem várias vinhetas. Os princípios de diagramação devem ser entendidos em função dessa forte relação com a página dupla e da capacidade de se basear na sucessão das páginas.

O uso da página dupla é bastante frequente nas produções contemporâneas. Alguns autores têm explorado esse espaço de formas criativas, como em *Vizinho, vizinha*, de Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello (2002). Os autores aproveitam o espaço panorâmico da página dupla para contemplar a visão de dois apartamentos de um mesmo andar, em um mesmo edifício. Do lado esquerdo, o apartamento 101 do vizinho, ilustrado por Mariana Massarani, e do lado direito, o apartamento 102 da vizinha, ilustrado por Graça Lima. Entre os apartamentos, Roger Mello ilustra o *hall* do primeiro andar do edifício, aproveitando a dobra do livro como um divisor quase concreto entre os dois apartamentos. Por outro lado, podemos considerar que é justamente o *hall* – a dobra – que integra os dois ambientes. A página dupla é usada para dizer de espaços distintos e revela a simultaneidade dos acontecimentos nos três

espaços. A sequência das imagens, em sintonia com os trechos verbais, marca a continuidade dos acontecimentos.

Figura 95, 96 e 97 - *Vizinho, vizinha* (páginas duplas)

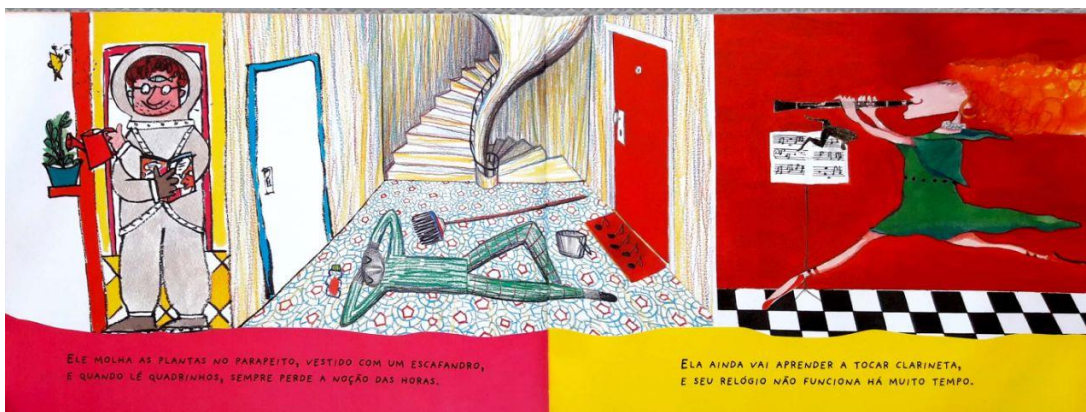


ELE JÁ VIAJOU O MUNDO INTEIRO.

ELA TEM UMA ESTANTE DE LIVROS DO TAMANHO DO MUNDO.

Ele já viajou o mundo inteiro.

Ela tem uma estante de livros do tamanho do mundo.

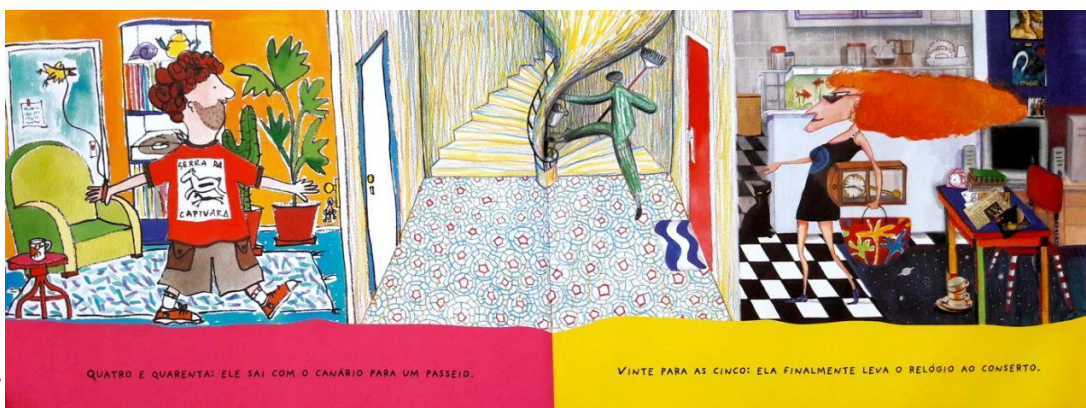


ELE MOLHA AS PLANTAS NO PARAPEITO, VESTIDO COM UM ESCAFANDRO, E QUANDO LÊ QUADRINHOS, SEMPRE PERDE A NOÇÃO DAS HORAS.

ELA AINDA VAI APRENDER A TOCAR CLARINETA, E SEU RELÓGIO NÃO FUNCIONA HÁ MUITO TEMPO.

Ele molha as plantas no parapeito, vestido com um escafandro, e quando lê quadrinhos, sempre perde a noção das horas.

Ela ainda vai aprender a tocar clarineta, e seu relógio não funciona há muito tempo.



QUATRO E QUARENTA: ELE SAI COM O CANÁRIO PARA UM PASSEIO.

VINTE PARA AS CINCO: ELA FINALMENTE LEVA O RELÓGIO AO CONCERTO.

Quatro e quarenta: ele sai com o canário para um passeio.

Vinte para as cinco: ela finalmente leva o relógio ao concerto.

Fonte: Graça Lima, Mariana Massarani e Roger Mello (2002)

Assim como em *Vizinho, Vizinha*, outros artistas têm explorado a dobra do livro como recurso participante da história. A dobra, também chamada de medianiz ou espinha, “[...] é um eixo físico que divide o espaço do livro aberto em duas partes iguais. A página dupla inclui assim uma divisão obrigatória” (LINDEN, 2011, p. 66). Essa margem central pode ser ignorada, mas alguns livros ilustrados atribuem uma dimensão narrativa a ela, convocando-a como um importante recurso a ser considerado na leitura. Nessa perspectiva, o eixo material da dobra torna-se também um recurso simbólico.

A obra *Céumar Marcéu*, de Renato Moriconi (2020), propõe que a leitura seja feita na vertical, ou seja, passando as páginas de baixo para cima. Esse recurso dialoga com a função narrativa atribuída à medianiz, que incorpora em si a linha do horizonte e representa a fronteira entre o céu e o mar, ambos cenários desta obra. As folhas de guarda no início e no final do livro são azuis, uma escolha intencional, que indica uma característica comum entre os cenários representados. As primeiras páginas do livro, situadas entre a dedicatória e a folha de rosto, trazem elementos importantes à narrativa. Elas nos apresentam dois personagens em movimento, um astronauta e um escafandrista, e o passar das páginas nos indica seus trajetos de deslocamento, do centro do livro para as bordas. Ambos partem do horizonte, da dobra, mas cada um tem um destino diferente. Enquanto o astronauta Céumar circula pelo espaço superior do livro e encontra elementos que pertencem ao céu, o escafandrista Marcéu nada pelo mar da página inferior e registra o que ele vê por lá. Ao final, quando as jornadas pelo céu e pelo mar parecem se encerrar, os personagens retornam para a dobra, para o horizonte, para a terra.

Figura 98, 99 e 100 - Céumar Marcéu (páginas duplas)

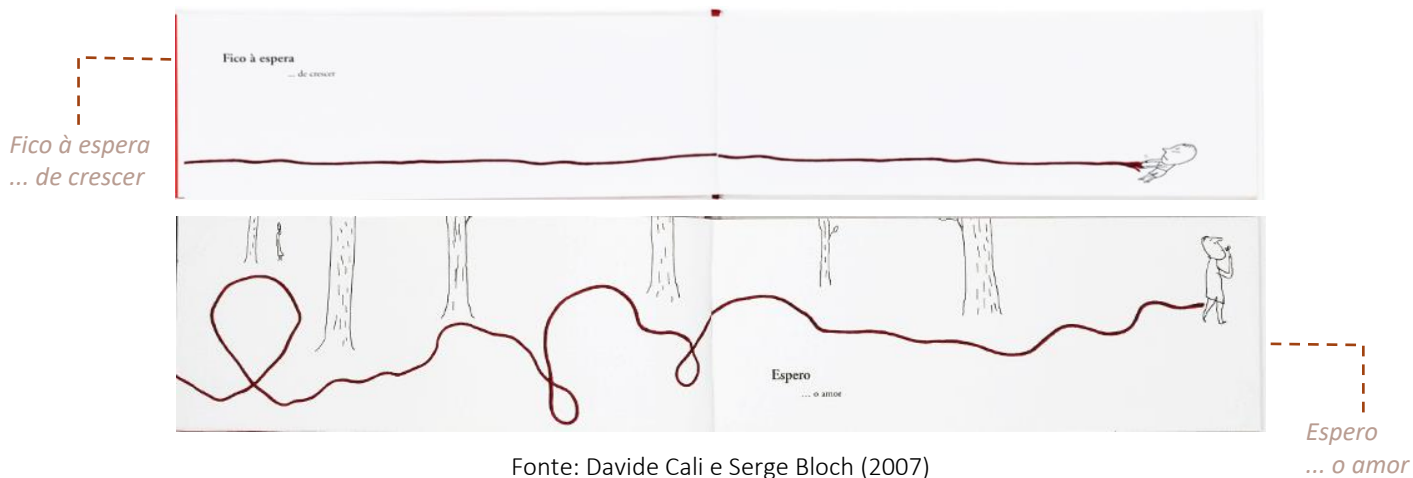


Fonte: Renato Moriconi (2020)

Os diferentes tamanhos e formatos assumidos pelos livros ilustrados têm revelado a potencialidade de se explorarem as dimensões e desdobramentos do objeto livro. Algumas obras exploram as dobras e sanfonas, tal como em *Se eu abrir esta porta agora...*, de Alexandre Rampazo, mencionada na apresentação deste trabalho. Quanto ao formato de corte, normalmente encontramos livros infantis quadrados ou retangulares, de orientação vertical ou horizontal. Formato e dimensões podem dialogar com a proposta narrativa, compondo mais um elemento auxiliar na construção de sentido, como é o caso de *Bárbaro*, também de Renato Moriconi, e de *Fico à Espera*, de Davide Cali e Serge Bloch. No primeiro caso, o formato vertical alongado é fundamental para imprimir o ritmo e o deslocamento do personagem, pois favorece o jogo de subir e descer, simulando o movimento do carrossel, a cada virada de página. Enquanto isso, no livro *Fico à Espera*, o formato horizontal comprido oferece um espaço panorâmico que comporta o fio condutor da vida.

Figura 101, 102, 103 e 104 - *Bárbaro* (capa e páginas duplas)

Fonte: Renato Moriconi (2014)

Figura 105, 106 e 107 - *Fico à espera* (capa e páginas duplas)

Fonte: Davide Cali e Serge Bloch (2007)

São inúmeros os aspectos e relações que podem ser explorados nos livros ilustrados. Nos exemplos citados, todas as escolhas relativas à materialidade são intencionalmente pensadas para estabelecerem diálogo com a proposta narrativa. De acordo com Ana Margarida Ramos (2020, p. 180), as principais tendências da criação dos livros ilustrados contemporâneos incluem, muitas vezes,

[...] a introdução de elementos que promovem a surpresa, o humor, além de desafios interpretativos, mas também que suscitem a reflexão e o questionamento; o crescimento da ilustração dentro do espaço livro, ocupando páginas inteiras, bem como o seu deslocamento/amplificação para outras partes do livro (contracapa, folha de rosto, guardas...); o investimento na dimensão lúdica do artefacto, por meio da introdução de jogos visuais, da promoção de leituras intertextuais e da paródia, além da construção de narrativas visuais e paralelas, por exemplo, partilhando o espaço disponível; a criação de um estilo pessoal, original e facilmente identificável (uma espécie de assinatura visual); e a relevância do design gráfico, criando objetos artísticos singulares que são os livros.

A composição de um livro ilustrado pressupõe escolhas cuidadosamente pensadas pelos diversos autores e profissionais envolvidos, como escritores, ilustradores, *designers*, editores. Muitos elementos podem ser considerados como importantes recursos para serem explorados, como o tamanho e o formato do livro, se terá algum corte especial, o tipo de papel, a capa e quarta capa, as folhas de guarda, as folhas de rosto, a tipografia, a paleta de cores, dentre outros⁷¹. Todos esses elementos podem ser considerados na criação de um livro ilustrado e a interação entre eles é uma oportunidade para multiplicar as possibilidades de leitura (RAMOS, 2020). Há uma infinidade de elementos e recursos que não visamos esgotar neste trabalho, até porque, como nos sinaliza Ramos (2020), o hibridismo e a experimentação caracterizam a edição dos livros ilustrados contemporâneos, obras complexas que têm desafiado as possibilidades narrativas do próprio objeto.

2.6. A Escola e as crianças leitoras do livro ilustrado

É importante retomar que todo livro é um objeto cultural, portanto, parte da nossa cultura. É justamente na cultura que o livro se constitui como tal. Trata-se de um objeto que guarda representações da realidade, contém elementos planejados, imagens estáticas, se constitui como uma dimensão espacial, associada à temporal, possui um ritmo que se expressa no passar das páginas. Como todo objeto cultural, são os adultos ou crianças mais experientes que medeiam a relação das crianças menores com os livros. É fundamental,

⁷¹ Esses elementos estão exemplificados no recurso pedagógico que acompanha esta pesquisa.

portanto, que as crianças possam experimentar esse objeto livro para se apropriarem do que ele representa e de suas potencialidades.

Diante da complexidade, a leitura dos livros ilustrados, com suas narrativas híbridas, construídas pela confluência de palavras, imagens e *design*, só se realiza diante de um leitor. São os leitores os que podem viver a sua experiência estética com os livros. É justamente pelo potencial de fruição estética da literatura que é importante considerarmos a formação das crianças como leitoras de literatura, processo que envolve o desenvolvimento de diversas habilidades leitoras e que não coincide com a apropriação do sistema de escrita alfabética⁷². Sabemos que ler é muito mais do que decifrar palavras. E sabemos, ainda, que ler literatura requer conhecimentos e habilidades específicas. Retomemos aqui as palavras de Graça Paulino, sobre o que significa a formação do leitor de literatura:

Significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres. Esse leitor tem de saber usar estratégias de leitura adequadas aos textos literários, aceitando o pacto ficcional proposto, com reconhecimento de marcas linguísticas de subjetividade, intertextualidade, interdiscursividade, recuperando a criação de linguagem realizada, em aspectos fonológicos, sintáticos, semânticos e situando adequadamente o texto em seu momento histórico de produção (PAULINO, 2004, p.86)

Os livros ilustrados nos convidam a ampliar os elementos elencados por Graça Paulino, e considerar também os aspectos relativos ao eixo da visualidade. Para além dos códigos específicos da linguagem imagética, como os elencados neste capítulo, pensar a formação leitora implica considerar o desenvolvimento da experiência sensível do olhar.

José Lopes (2021) faz importantes reflexões acerca do compromisso das escolas com a formação do olhar das crianças para com a linguagem cinematográfica. Apesar de focalizar o trabalho com o cinema, grande parte das suas considerações podem ser transpostas para se pensar a relação das crianças com o livro ilustrado. Para o autor, os deslocamentos poéticos das imagens são possibilidades “de acessar outros níveis e dimensões da realidade,

⁷² Não nos ateremos aqui aos processos de leitura vivenciados pelas crianças desde o nascimento, por não ser o foco desta pesquisa. No entanto, essa é uma discussão interessante e relevante para o trabalho das professoras da Educação Infantil. Para mais informações, sugerimos a leitura do “Caderno 4: Bebês como Leitores e Autores”, da Coleção Leitura e Escrita na Educação Infantil, disponível em www.projetoleituraescrita.com.br. Acesso em: 10 de outubro de 2021.

fundamentais na construção do conhecimento de nós mesmos e do mundo” (LOPES, 2021, s/p).

Figura 108 – Desenho do artista Troche



Fonte: *Bagagem*, Troche (2016)

Formar crianças leitoras de literatura pressupõe ter como princípio que a formação artística acontece na própria experiência com a arte. Além de o acesso à literatura se constituir como um direito de todas as crianças, a escola pode ser o espaço principal para que esse encontro se torne possível. Assim, cabe à escola ampliar as experiências ainda pouco comuns

às crianças, instigar um olhar curioso para o texto literário, mobilizá-las para mais indagações e menos certezas diante das imagens e dos textos verbais. De acordo com Lopes (2021), adquirir uma postura de desconfiança em relação à imagem é uma ação importante, uma vez que ela nos ilude ao sugerir, com seu enquadre, que vemos a totalidade das coisas.

Para exemplificar o que Lopes (2021) considera como ilusão da imagem, vamos pegar emprestado mais um conceito do cinema. Nos livros ilustrados, muitas vezes, os acontecimentos se dão *fora de campo*. Esse conceito faz referência ao que está justamente fora do enquadre da imagem, mas que, ao mesmo tempo, constitui possibilidades de sentido sobre ela (GRILO, 2007). Muitas vezes, nas leituras dos livros ilustrados, deparamo-nos com algo que não vemos de fato, algo que transborda da imagem, mas que é possível de ser imaginado.

O livro *O Lobinho bom*, de Nádia Shireen (2013), é um exemplo em que o que se passa fora de campo provoca o humor da história. Nesse livro, o personagem principal, Rolf, o lobinho bom, vive um dilema entre ser lobo bom ou ser lobo mau para ser considerado um lobo de verdade. Ao final, o Grande Lobo Mau parece repensar suas condutas malvadas, mas os leitores são surpreendidos com uma imagem que sugere que ele devorou Rolf e Dona Julieta sem pensar duas vezes. Cabe ao leitor imaginar o que aconteceu no intervalo entre páginas.

Figura 109 e 110 - *O Lobinho Bom* (páginas duplas)



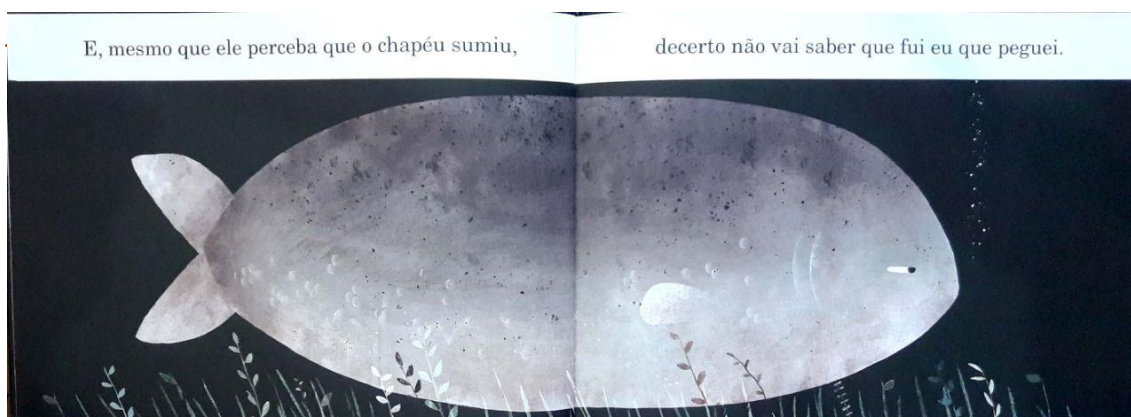
Isso merece uma comemoração! – falou dona Julieta. E todos se sentaram para lanche.
- Você vai parar de comer gente, Grande Lobo Mau? – perguntou Rolf.
- É... acho que sim... – respondeu o Grande Lobo Mau.



Fonte: Shireen (2013)

O conceito de *fora de campo* também pode ser considerado quando as imagens não são representadas integralmente, por terem transbordado o limite da página. No livro *Este chapéu não é meu*, o autor Jon Klassen (2013) utiliza esse recurso, sugerindo o deslocamento do peixe, grande, que dormia há algumas páginas, para a direita. Esse movimento é reforçado pela direção ocidental de leitura, da esquerda para a direita, quando viramos a página.

Figura 111 e 112 - *Este chapéu não é meu* (páginas duplas)



E, mesmo que ele perceba que o chapéu sumiu,

decerto não vai saber que fui eu que peguei.



Fonte: Klassen (2013)

E, mesmo que ele fique sabendo que fui eu,

não vai saber para onde eu fui.

Certa vez, durante a mediação desse livro, uma criança de três anos perguntou por que o peixe grande estava cortado. Outra criança, da mesma idade, respondeu: “é porque o peixe é bem grande, e não cabe aí”.

Ler um livro junto a um grupo de crianças, como acontece muitas vezes no contexto escolar, é uma oportunidade para que os sentidos e significados possam ser compartilhados e construídos coletivamente. As crianças leitoras criam suas hipóteses a partir das leituras que fazem, hipóteses provisórias, que lhes são possíveis naquele momento. Cada leitor usa seu repertório de vida como fonte para os elementos necessários àquela construção narrativa. Nem sempre os sentidos construídos são os mesmos que nós adultos significamos, o que não retira a legitimidade do que se elabora pelos pequenos. Os livros ilustrados são permeados por diversas camadas de leitura e cada pessoa pode mergulhar na camada que lhe é pertinente naquele momento e com aquele repertório. Aos mediadores cabe o acolhimento das hipóteses das crianças e, ao mesmo tempo, a colocação de provocações que possam contribuir com o processo de desestabilização e proposição de outros sentidos possíveis.

De acordo com Abreu (2013, p. 88), a escritura dos livros ilustrados, “que tece o texto nas relações entre imagens, palavras e projeto gráfico indica também a previsão de um leitor

ativo que possa ler as interferências mútuas dessas linguagens como parte da trama tecida”. Ou seja, são textos instigantes, provocativos, convidativos, que, ao invés de dar todas as respostas, deixam brechas para que seus leitores participem ativamente com suas próprias construções. São textos e mediações que apostam nas crianças leitoras e na competência delas para assumirem papel ativo na tecitura narrativa. Para Ana Margarida Ramos (2020, p. 175),

A valorização de propostas cada vez mais complexas, do ponto de vista da estrutura narrativa, da interação com o leitor, plenas de referências intertextuais eruditas, por exemplo, não é obstáculo à exploração da dimensão lúdica das mesmas, muitas vezes destinadas a públicos heterogêneos e variados, quer em termos de faixas etárias, quer em termos de formação.

Levando em conta essa especificidade, a formação das crianças leitoras também envolve estimulá-las a compreenderem os sentidos das imagens criadas e a perceberem as estratégias de linguagens empregadas. Como assinala Moraes (2019, p. 23), o livro ilustrado não é simplesmente um objeto que contém palavras e imagens, “mas uma maneira de ordená-las obtendo efeitos próprios de uma narrativa híbrida. Uma narrativa assentada em dois códigos diferentes. Forma híbrida que, além de constituir um território específico da linguagem, necessitaria também de uma postura diferente do leitor/espectador”.

A experiência da leitura perpassa também pela compreensão integral do objeto, conhecer as partes que compõem um livro, o que elas representam, quem são os autores, de onde eles vêm, quais são as características principais de suas produções. As crianças podem construir seus próprios repertórios de elementos que as auxiliem nas suas escolhas literárias, de acordo com suas preferências. Mas para fazer escolhas, é importante que elas tenham acesso à uma ampla variedade de livros, principalmente livros diversificados e de qualidade. O acesso a esses acervos, muitas vezes, está restrito ao espaço da escola.

Para Lopes (2021), a liberdade das crianças para consumir o que desejam depende da leitura e da compreensão das linguagens artísticas direcionadas à consciência crítica dos pequenos para a autonomia e a identidade: “Trata-se da natureza da arte, da necessidade de discussão estética sistemática consigo mesmo e com os outros, coletivamente, que

constituem experiências e ações que facilitam ao educando tornar-se sujeito crítico desse processo” (LOPES, 2021, s/p).

A formação do olhar, de que nos fala Lopes (2021), envolve estar disponível para a pergunta sobre o que aquela imagem nos provoca, estar disponível para o encontro com a alteridade e para olhar a imagem em sua parcela enigmática. Não é possível trazer para o verbal a completude da experiência com o visual, afinal, como anunciado por Foucault (1998, p. 65 *apud* LOPES, 2021, s/p), “por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz”. Tornar-se sensível à imagem, à arte, ao mundo, estar disponível para afetar-se, para viver a experiência pessoal de emocionar-se. Além disso, a arte proporciona o encontro com sentimentos e emoções que, muitas vezes, só são possíveis na expressão híbrida das linguagens dos livros ilustrados. Nessa direção, Vinícius Lírio (2015, p. 41) nos convida a pensar nas poéticas da sala de aula, consideradas como

[...] processos criativos e de aprendizagem entrecruzados; abordagens pedagógicas na sala de aula que gere interação, ação, reflexão e construção de conhecimentos, saberes e fazeres; a percepção dos sujeitos desse ambiente de aprendizagem em suas múltiplas dimensões (cognitiva, emocional, sensorial, sócio-histórico-política e cultural); e, ainda, o entendimento desse lugar como espaço-tempo dialógico do fazer e do refletir.

Lírio (2015) e Abreu (2013) propõem considerarmos as crianças como *Performers*, isto é, compreender que existe um lugar de ação desses sujeitos envolvidos nos processos aos quais eles se integram – aqui, no caso, no que acontece na dimensão escolar e, mais especificamente, nas propostas de leitura literária. Para Abreu, considerar a criança leitora ativa está diretamente relacionado com a *performance*, com a noção de empenho do corpo nas leituras literárias:

[...] o leitor ativo, inquieto, curioso, coloca seu corpo em funcionamento (no plano físico ou mental), coloca-se em situação de performance e, desta forma, [...] torna-se presente. É o corpo que sente a vivência estética; o corpo que vive a experiência estética por meio da interanimação⁷³/performance” (ABREU, 2013, p. 90).

⁷³ De acordo com Abreu (2013, p. 87), David Lewis chama de *interanimação* a articulação das linguagens do livro ilustrado que “ganha corpo durante a experiência real da leitura”.

Como podemos ver, formar crianças leitoras de literatura e, especialmente, dos livros ilustrados, é um processo complexo. No entanto, apostamos no trabalho docente e nas mediações literárias bem planejadas, cujos princípios se orientem pela concepção da literatura como arte e da criança como sujeito ativo na produção dos sentidos e significados.

CAPÍTULO III – A FNLIJ e o livro ilustrado brasileiro

Como anunciado na introdução deste trabalho, a FNLIJ tem sido uma importante referência para a literatura infantil nacional. Em busca de compreender o que a trajetória de premiações da FNLIJ nos revela acerca das transformações da ilustração e da caracterização do livro ilustrado brasileiro, neste capítulo nos dedicaremos a descrever o processo de premiação da Fundação, apresentar o *corpus* de pesquisa e analisá-lo. Para tanto, abordaremos sete categorias, construídas a partir das nossas análises. Por fim, dedicaremos um tópico para uma breve síntese sobre o panorama atual, abordando os últimos cinco anos de premiações.

3.1 A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ): premiações e escolha do corpus de pesquisa

A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) tem um papel importante no desenvolvimento da literatura infantil e juvenil nacional de qualidade. Desde sua criação, tem impulsionado projetos que buscam fomentar a pesquisa e o estudo em torno da literatura para esse público, além de promover eventos importantes em torno da temática. Abaixo, algumas informações acerca da fundação, retiradas do seu *website*:

Quadro 2 - O que é a FNLIJ?

O QUE É A FNLIJ?

Criada em 23 de Maio de 1968, é a seção brasileira do *International Board on Books for Young People - IBBY*, e constitui-se como uma instituição de direito privado, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural, sem fins lucrativos, estabelecida na cidade do Rio de Janeiro.

Missão

Promover a leitura e divulgar o livro de qualidade para crianças e jovens, defendendo o direito dessa leitura para todos, por meio de bibliotecas escolares, públicas e comunitárias.

Visão

Contribuir para a melhoria da educação e da qualidade de vida de crianças e jovens, como valor básico para a educação e cidadania.

Valores

Valorizar a leitura e o livro de qualidade; - Divulgar a produção brasileira de livros de qualidade para crianças e jovens e, em particular, os livros de literatura e informativos; - Contribuir para a formação leitora dos educadores, sejam professores, bibliotecários ou pais, quanto ao conhecimento das teorias e experiências sobre temas afins, tais como leitura, literatura e formação de bibliotecas; - Promover a tolerância, a solidariedade e a paz por meio da leitura compartilhada; - Valorizar a biblioteca da escola e a pública como o lócus para o processo democrático à cultura escrita e mantenedora da prática da leitura.

Fonte: www.fnlij.org.br

Dentre os projetos regularmente desenvolvidos pela FNLIJ estão o evento Salão do Livro para Crianças e Jovens, o Seminário FNLIJ de Literatura Infantil e Juvenil e o Prêmio FNLIJ, abordado no Capítulo 1 deste trabalho. À nossa pesquisa, interessa analisar o acervo contemplado com o Prêmio FNLIJ, uma vez que ele pode nos dar elementos importantes devido à sua trajetória de 45 anos.

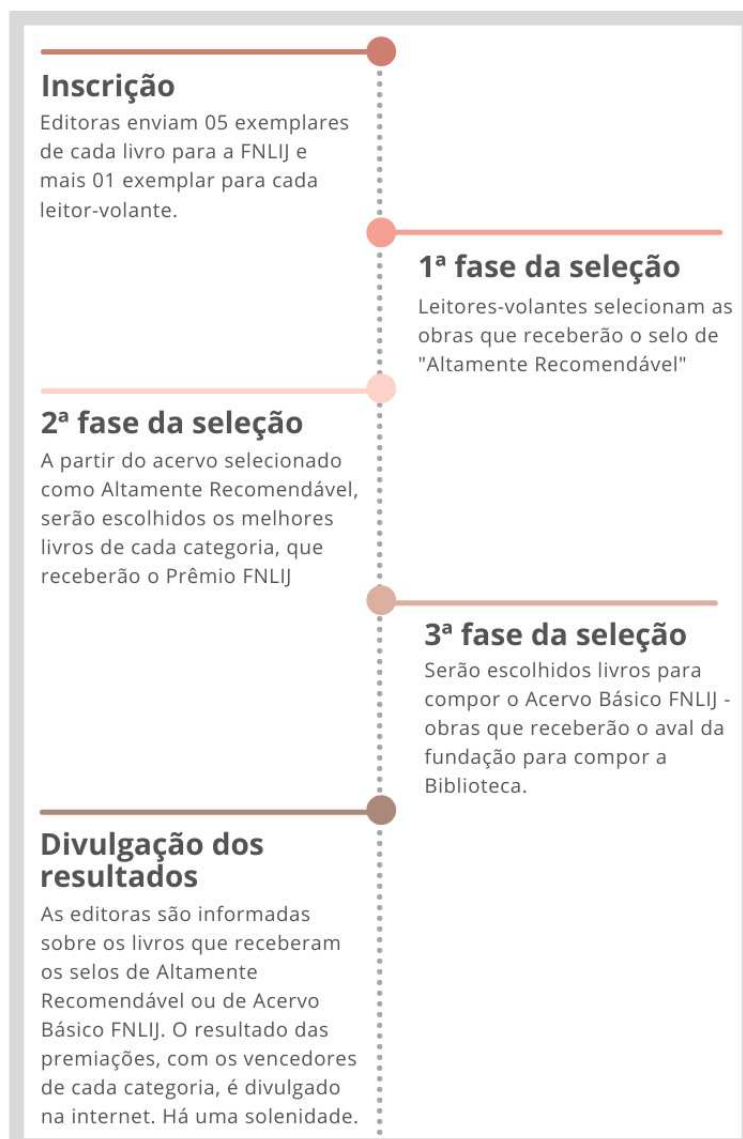
O concurso FNLIJ acontece anualmente, mediante a publicação de um regulamento em que são descritos os processos de inscrição, avaliação e divulgação do acervo. As regras apresentam certa constância ao longo dos anos. De acordo com o último regulamento, cuja retificação foi publicada em novembro de 2020, “no processo de Seleção Anual do Prêmio FNLIJ, para a escolha das melhores obras publicadas, os livros recebidos pela Fundação são lidos e avaliados em diferentes etapas, por especialistas” (FNLIJ, 2020b, p. 1). No mesmo documento, estão listados os objetivos dessa seleção anual:

- (i) identificar e dar publicidade aos melhores títulos publicados, no Brasil, para crianças e jovens;
- (ii) estimular o trabalho de escritores, ilustradores, tradutores, editores que se dedicam à literatura infantil e juvenil, assim como aos livros informativos para o segmento infantil e juvenil;
- (iii) incrementar e promover a produção de livros de qualidade para crianças e jovens no Brasil;
- (iv) promover a leitura literária junto à população em geral e, em particular, para educadores, considerando-a como base para a formação cultural de crianças e jovens;

- (v) subsidiar a ação de pesquisadores, escritores, pais, editores, autores e especialistas em literatura para crianças e jovens, divulgando e disponibilizando informação sobre leitura e literatura infantil e juvenil;
- (vi) criar uma base referencial de qualidade, permanentemente atualizada, sobre literatura infantil e juvenil e leitura;
- (vii) subsidiar a formação de professores, por meio do uso das informações disponibilizadas na Internet e pesquisa na Biblioteca da FNLIJ;
- (viii) subsidiar políticas culturais e educacionais de compra de acervos e programas de leitura em todos os níveis de governo ou fora deles. (FNLIJ, 2020b, p. 1).

A participação é aberta a todas as editoras e pode contemplar qualquer obra cuja 1ª edição tenha sido lançada no ano de referência da premiação. Todas as editoras podem se inscrever e devem se comprometer a enviar os exemplares das obras para a FNLIJ e para os leitores-votantes. São eles os responsáveis pela seleção das obras. Esse grupo é composto por pesquisadores e estudiosos críticos da literatura infantil e juvenil, de todas as regiões do país, que participam desse processo voluntariamente e não podem ter relações de parentesco com autores e editores das obras inscritas. No quadro a seguir, está descrito o processo da seleção das obras (FNLIJ, 2020b, p. 1):

Quadro 3 – Processo de inscrição e avaliação das obras pela FNLIJ



Fonte: Quadro elaborado pela autora, a partir das informações em FNLIJ (2020b)

3.2 O Corpus da pesquisa

Nossa busca é por compreender as transformações na função atribuída à ilustração e seus impactos na caracterização do livro ilustrado brasileiro, expressos na trajetória de premiações da FNLIJ. Para isso, elencamos como *corpus* de pesquisa as obras premiadas em

determinadas categorias. De todas as 18 categorias contempladas na premiação⁷⁴, entre os anos de 1975 e 2020, iremos nos ateremos ao acervo de quatro delas. A primeira será a categoria Criança, na qual estão as obras cuja premiação leva em consideração esse público em especial. Essa categoria foi a primeira criada para o prêmio, em 1975, e permaneceu ao longo dos anos. Além de incluir explicitamente esse público, a concepção de criança⁷⁵ parece alinhar-se à desta pesquisa. A segunda categoria contemplada será a dos Livros de Imagem, uma vez que os compreendemos como parte do grupo de obras consideradas livros ilustrados (MORAES, 2019) e pelo fato de tal categoria representar expressivamente o trabalho dos ilustradores brasileiros. Por se tratar de uma pesquisa que focaliza em grande parte as ilustrações dos livros, consideramos importante incluir os livros que receberam o prêmio de Melhor ilustração. Por fim, incluímos as obras premiadas na categoria Livro brinquedo⁷⁶, por haver uma linha tênue entre estes e os livros ilustrados, principalmente por sua articulação com a materialidade das obras. Os livros brinquedo têm se destacado no cenário editorial por suas propostas que valorizam o livro como objeto. Cada uma dessas categorias é contemplada com um Prêmio cujo nome homenageia um importante autor na literatura infantil e juvenil. São eles:

⁷⁴ As 18 categorias estão elencadas no capítulo 1 desta dissertação.

⁷⁵ Compartilhamos da concepção de criança que advém da Sociologia da Infância. A Sociologia da Infância, na tentativa de contrapor a invisibilidade da criança na sociedade e nos discursos, começa a se estruturar no século XX e ganha uma nova perspectiva a partir de 1980, estabelecendo importantes conceitos e perspectivas (SARMENTO, 2008). Em busca da valorização desse sujeito em sua condição de ser, considerando a criança em sua integridade, propõe-se pensá-la como “ator social”. Isso implica considerá-la parte ativa no tecido social, como produtora de cultura e não apenas reprodutora. A Sociologia da Infância se volta para a criança no interior das relações sociais, seja nas famílias, escolas ou outros espaços, e se atém às estratégias que elas usam para se relacionarem com o mundo e para significá-lo.

⁷⁶ De acordo com Ana Paula Mathias de Paiva (2014, s/p), o termo Livro-brinquedo “representa uma nova perspectiva sobre livros infantojuvenis interativos, criados para entreter seus leitores e levá-los à ação a partir de jogos ou da leitura visomotora e verbo-sensorial. Tangível enquanto objeto, o livro-brinquedo valida a relação do leitor-criança – mas não exclusivamente este leitor – com um suporte de leitura lúdico, que em seus recursos gráficos se assemelha a um objeto de brincar com o qual as crianças gostam de interagir. [...] Tais obras alteram o estilo de contar, ao propor que a ação direta do leitor coloque a história em movimento. No Brasil, o livro-brinquedo passou a ser legitimado desde os anos 1980, pela publicação Bibliografia de Literatura Infantil em Língua Portuguesa, editada pela Biblioteca Monteiro Lobato (SP), e nos anos 1990, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), quando conquistou espaço entre outros gêneros e passou a integrar premiações literárias. O livro-brinquedo tem especificidades em relação à sua linguagem, ao seu público-alvo e às suas características estéticas – formatos, dimensões e montagem de cenas interativas”. Destacamos que o termo “Livro Brinquedo”, como categoria da FNLIJ, é grafado sem hífen. No verbete do Glossário Ceale, o termo aparece grafado com hífen: Livro-Brinquedo.

Tabela 2 - Prêmios FNLIJ

Categoria	Nome do Prêmio	Ano de criação (divulgado em edital)
Criança	Prêmio Ofélia Fontes – O Melhor Livro para a Criança	1974
Livro de Imagem	Prêmio Luís Jardim – O Melhor Livro de Imagem	1981
Melhor Ilustração	Prêmio FNLIJ A Melhor Ilustração	1994
Livro Brinquedo	Prêmio Gianni Rodari – O Melhor Livro Brinquedo	1997

Fonte: elaboração da autora

Apesar das quatro categorias elencadas, consideraremos apenas as obras nacionais que receberam os prêmios em função do nosso interesse em focalizar produções no Brasil. Na categoria Criança, o acervo se constitui integralmente por obras brasileiras. Nas demais, algumas vezes, foram premiadas obras traduzidas de outros países. Nesses casos, essas não serão contempladas nas nossas análises. Incluímos no *corpus* as obras que receberam o prêmio *Hors-Concours* (HC) e que atendem aos critérios anteriormente elencados. Esse prêmio é concedido àqueles livros cujos autores já foram premiados três vezes ou mais naquela categoria. Nesses casos, é escolhida também uma outra obra para ser contemplada. Esse sistema visa dar visibilidade a outros autores nas premiações, para além dos já consagrados. Também foram contempladas no *corpus* obras adaptadas, cujo texto verbal é uma tradução, mas que foi realizado um trabalho autoral de ilustradores brasileiros. A relação das obras selecionadas para o *corpus* de análise desta pesquisa, junto ao ano e categoria de premiação, pode ser encontrada no “APÊNDICE A – CORPUS DA PESQUISA”.

No interstício de 1975 e 2020, um total de 125 livros e 7 coleções foram premiados pela FNLIJ em uma das quatro categorias (criança, imagem, melhor ilustração e livro brinquedo), totalizando 140 prêmios. Algumas obras receberam prêmios em mais de uma categoria. Do total de obras premiadas, conseguimos acesso a 90 obras e cinco coleções, que compuseram o *corpus* desta pesquisa. Durante o período da pandemia, as bibliotecas públicas

de Belo Horizonte estavam fechadas para atendimento ao público externo. Dessa forma, conseguimos empréstimo de obras do acervo da Bebeteca da FaE/UFMG, do Ceale da FaE/UFMG, da Biblioteca do Centro Pedagógico da UFMG e dos acervos pessoais da equipe do LEPI/UFMG. Do total de 90 livros e 5 coleções acessados, 65 livros e duas coleções são da primeira edição. As demais 25 obras e três coleções incluídas, de outras edições, foram contempladas, pois consideramos que as edições acessadas não continham alterações significativas que comprometessem o objetivo desta pesquisa. Essas considerações foram feitas a partir de buscas em sites da internet, pesquisas em trabalhos acadêmicos e conversas com os autores das obras. O quadro abaixo organiza esses números:

Tabela 3 – *Corpus* de análise: obras premiadas por categoria

Categoria	Livros			Coleções		
	Total	Acessadas	1ª Ed.	Total	Acessadas	1ª Ed.
Criança	65	51	36	2	2	0
Imagem	31	20	14	2	2	2
Ilustração	26	23	19	1	1	0
Livro Brinquedo	3	1	1	2	0	0
TOTAL*	125	90	65	7	5	2

* O número total de obras não corresponde à soma das obras de cada categoria, pois, algumas vezes, uma mesma obra recebe o prêmio em mais de uma categoria.

Fonte: elaboração da autora

3.3 Análise dos dados

Ao buscarmos caracterizar as ilustrações e o livro ilustrado, deparamo-nos com a impossibilidade de fazê-lo a partir de uma lógica linear. Durante a análise dos livros, foi tornando-se evidente o intenso movimento ora de rupturas e descontinuidades, ora de manutenção e aproximações, muito mais do que uma progressão sequencial. Algumas obras

se destacam em função do contexto de produção, ou do uso que fazem da materialidade, ou ainda, pela forte expressão da cultura brasileira na inter-relação palavra, imagem e suporte.

Assim, foi-nos impossível classificar os livros ilustrados em categorias fixas, pois, como Abreu (2013, p. 62), entendemos que “pensar as relações entre códigos que compõem um texto híbrido como o livro ilustrado infantil – tendo em mente as inúmeras mutações possíveis ao longo de sua duração – parece-nos evidenciar a impossibilidade de classificá-lo em categorias pré-estabelecidas”.

Entretanto, essa impossibilidade não nos impediu de realizar agrupamentos tentando respeitar a fluidez e a potencialidade das narrativas que, ainda assim, muitas vezes, extrapolaram os próprios limites criados e cruzaram suas fronteiras.

De acordo com Lewis (2001, p. 41-42 *apud* ABREU, 2013, p. 64)⁷⁷,

Podem ocorrer casos de livros que exibem de forma muito evidente e predominante uma forma particular de interanimação [entre palavras e imagens], mas o simples fato de muitos livros exibirem formas múltiplas, seja simultaneamente ou sequencialmente, sugere que se olharmos tipos de livros, estaremos olhando uma unidade de análise demasiadamente grande.

Na perspectiva dos autores (ABREU, 2013; LEWIS, 2001), as taxonomias relativas à relação entre palavra e imagem, tal como as elencadas por Nikolajeva e Scott (2011), são importantes referências nas análises das pequenas unidades do livro. Eles consideram como pequena unidade as relações estabelecidas entre texto verbal e imagem em *cada página dupla de um livro*. A obra é formada pelo conjunto dessas unidades e, por isso, não é possível classificá-la na relação palavra e imagem, uma vez que unidades distintas podem estabelecer relações distintas entre as duas linguagens.

Diante do exposto, neste trabalho, buscamos caracterizar a complexidade do livro ilustrado brasileiro e, para isso, levamos em conta tanto as pequenas unidades de uma obra, quanto as relações que estas podem estabelecer com o todo do livro. Nosso movimento de pesquisa foi de, primeiramente, realizar a leitura e análise das obras disponíveis, com registros

⁷⁷ Como já mencionado, optamos por trazer as ideias de David Lewis a partir de Aline Abreu (2013), pois consideramos que suas contribuições são relevantes ao nosso trabalho e, infelizmente, não conseguimos acesso à sua obra.

em fichas. A partir desse primeiro movimento, nossas análises sinalizaram algumas categorias, que serão apresentadas adiante. O segundo movimento foi de retornar às obras do *corpus* e, dessa vez, analisá-las pela perspectiva das categorias elencadas.

Nossas análises, como veremos mais detalhadamente a seguir, se organizaram em sete categorias principais: 1º) Texto e imagens: espaços em disputa; 2º) O silêncio da palavra e a imagem narrativa; 3º) O *design* da palavra; 4º) Materialidade e narrativa; 5º) Metaficção e intertextualidade; 6º) O Brasil expresso na visualidade; e 7º) Autoria: referências e paradigmas. A partir desses sete tópicos, reunimos obras nas quais observamos pontos de aproximação, levando em conta o que Alencar e Coelho (2016) consideram como as quatro dimensões do espaço-tempo, cujas inter-relações constituem o livro de forma sistêmica. São elas:

Figura 113 - Inter-relações das dimensões do espaço-tempo em um livro



Fonte: elaboração da autora a partir de Alencar e Coelho (2016)

A partir dessa perspectiva, algumas obras se aproximam em mais de uma dimensão e, por isso, são contempladas também em outros tópicos. Ressaltamos que essa proposta não

visa esgotar as possibilidades de análise de cada obra e nem tampouco contemplar todas as obras do *corpus* em que determinada característica pôde ser observada.

3.3.1 Primeira categoria – Texto e imagem: espaços em disputa

O livro ilustrado, cuja narrativa se expressa na inter-relação palavra, imagem e suporte, tem se mostrado cada vez mais presente nas publicações atuais no Brasil. Mesmo sendo uma perspectiva mais contemporânea, nossas análises indicam como alguns artistas se empenharam em experimentações com essas características muito antes da difusão da terminologia. Na trajetória de premiações da FNLIJ, algumas obras nos chamaram atenção quer pelas tensões travadas entre a palavra e a imagem, quer pela ocupação tanto do espaço físico do livro quanto dos espaços simbólicos e semânticos. O uso das imagens sequenciais se torna frequente com as publicações dos livros de imagem, possibilitando que a ilustração assumira função narrativa, antes exclusiva ao texto verbal.

A trajetória de premiações da FNLIJ nos revela elementos e indicativos dessas tensões. Como visto no primeiro capítulo, ao longo dos 45 anos de trajetória das premiações da FNLIJ, foram criadas 18 categorias distintas. A categoria Criança, que inaugura as premiações, se mantém exclusiva até o ano de 1982, quando se cria a categoria Livro de Imagem. O prêmio para melhor ilustração ocorre a partir de 1994. Esse interstício, 1975 a 1994, merece destaque, pois nos sinaliza importantes características dos livros para as crianças em um período em que a concepção de livro ilustrado como modo de narrar não era difundida no Brasil. Algumas dessas características são as diferentes composições das imagens nas páginas simples e duplas das obras e o ritmo proposto com o passar das páginas, articulado também com os pontos de interrupção do texto verbal.

A primeira obra premiada, *O Rei de Quase-Tudo*, de Eliardo França, já mencionada no Capítulo I deste trabalho, se destaca pelo uso das imagens em grande escala, quando comparada às dos outros autores premiados nos anos seguintes. Além disso, é uma obra cuja

autoria, tanto da palavra quanto da imagem, é de Eliardo França⁷⁸. A folha de rosto traz a informação “ilustrações do autor”, o que indica que, naquela época, eram considerados autores aqueles exclusivamente responsáveis pelo texto verbal⁷⁹. Vale ressaltar que o autor, em entrevista, disse que o livro *O Rei de Quase-Tudo*, escrito e ilustrado por ele, foi uma criação que aconteceu em um momento específico de sua vida (FRANÇA, 2012, p. 20). Segundo o autor, sua preferência era por ilustrar e foi assim que constituiu sua carreira, deixando a cargo de outros escritores a dimensão verbal dos livros. Muitas obras são elaboradas em parceria com Mary França, sua esposa, com quem publicou a coleção *Gato e Rato*.

O Rei de Quase-Tudo conta a história de um Rei que desejava possuir todas as coisas do mundo. Com isso, ordenava que seus soldados capturassem tudo que fosse do seu interesse. Ele consegue todo o ouro, todo o exército, todas as estrelas. No entanto, em determinado momento, o personagem percebe que algumas coisas não podiam ser possuídas, como o cantar dos pássaros, o sabor das frutas ou o perfume das flores. Nesse momento, ele decide libertar e distribuir tudo aquilo que havia capturado para si. Com isso, ele sente alegria e paz e entende que “[...] não era o Rei de Quase-Tudo. Ele agora tinha tudo” (FRANÇA, 2011, s/p).

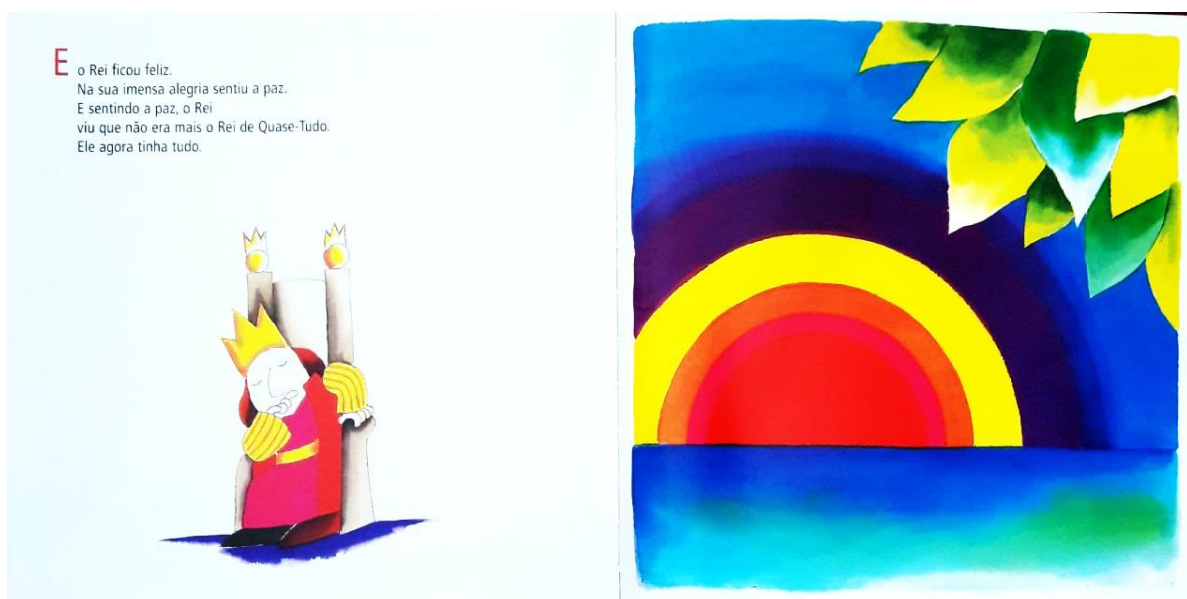
Na obra, França propõe um jogo com as ilustrações na composição das páginas duplas. Ao texto verbal, é destinado a parte superior das páginas da esquerda, enquanto as imagens emolduradas ocupam não só a totalidade da página da direita – lugar de destaque – como também o espaço inferior da página da esquerda. As páginas da direita trazem, em sua maioria, imagens interpretativas das palavras, de acordo com os desejos de posse do Rei. Essa proposta se mantém até a última imagem, quando somos surpreendidas com um arco-íris no horizonte, símbolo da paz que o personagem encontrou. De acordo com Linden (2011, p. 68), nesse tipo de diagramação, nomeada de dissociativa, “a imagem costuma ocupar aquilo que

⁷⁸ Depois de *O Rei de quase tudo*, apenas em 1983 outra obra de dupla autoria é premiada: *Uni-duni-tê*, de Angela Lago.

⁷⁹ Atualmente, percebe-se, no meio editorial, um importante movimento pela contemplação dos ilustradores e dos *designers* gráficos também como autores das obras.

os tipógrafos chamam de ‘página nobre’, a da direita – aquela em que o olhar se detém na abertura do livro – ao passo que o texto fica na página da esquerda”.

Figura 114 e 115 - *O Rei de Quase-Tudo* (páginas duplas)



Fonte: Eliardo França (2011)

Enquanto a imagem interpretativa se mantém à direita, à esquerda França insere, sempre no mesmo espaço da página, uma imagem do personagem Rei sem moldura definida. Essas imagens, vistas em conjunto, podem ser consideradas imagens sequenciais e sugerem o

movimento do personagem e a expressão de suas inquietações. Ora ele está delegando ações e tomando posse de todas as coisas do mundo, ora está apreensivo pelas coisas que não pode prender. Por fim, na penúltima imagem, quando o texto verbal anuncia que o Rei devolveu as flores, as estrelas, a liberdade do sol e mandou que plantassem árvores, a imagem o mostra de braços abertos. Ele está disponível para cultivar no mundo tudo aquilo que não lhe pertence, exclusivamente. Na cena seguinte, junto à imagem do arco-íris, ele está pleno. A seguir, acessamos a dimensão sequencial dessas ilustrações.

Figura 116 - *O Rei de Quase-Tudo* (recortes das páginas da esquerda)

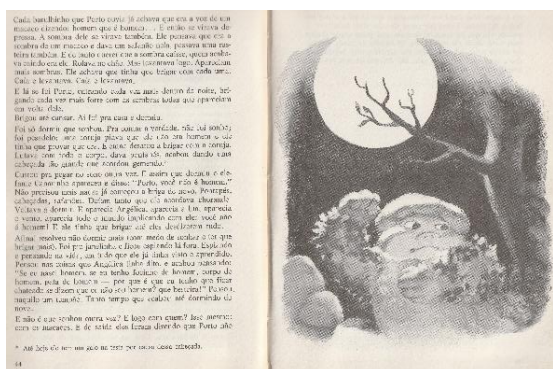




Fonte: Eliardo França (2011)

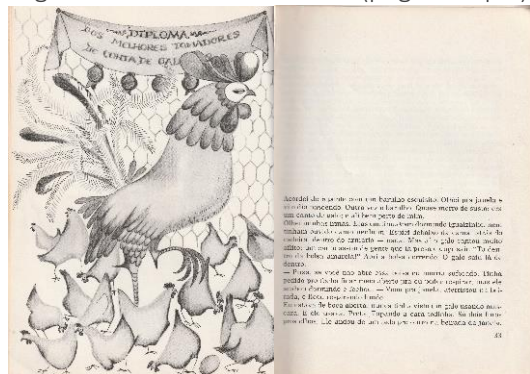
Na sequência da primeira premiação, destinada a Eliardo França por *O Rei de Quase-Tudo*, em 1975, a autora Lygia Bojunga recebe o prêmio por dois anos consecutivos (1976 e 1977) na categoria criança, com *Angélica* e *A Bolsa Amarela*, respectivamente. Ambas as obras, muito apreciadas por leitores até os dias de hoje, são semelhantes quanto à função exercida pelas imagens e representam um modo muito frequente de fazer literatura para crianças na época. A primeira foi ilustrada por Vilma Pasqualini e a segunda por Marie Louise Nery. São obras com um volume maior de texto verbal e as imagens aparecem pontualmente, em preto e branco, interpretando momentos específicos da narrativa. As capas trazem ilustrações coloridas e, uma delas, não contempla o nome da ilustradora. Em *Angélica*, o nome de Vilma aparece apenas na assinatura da imagem da capa. Esses fatos corroboram a ideia de o trabalho do ilustrador ter sido considerado de menor importância na história da literatura infantil.

Figura 117 - *Angélica* (página dupla)



Lygia Bojunga e Vilma Pasqualini (1975)

Figura 118 - *A Bolsa Amarela* (página dupla)



Fonte: Lygia Bojunga e Marie Louise Ney (1987)

Fonte:

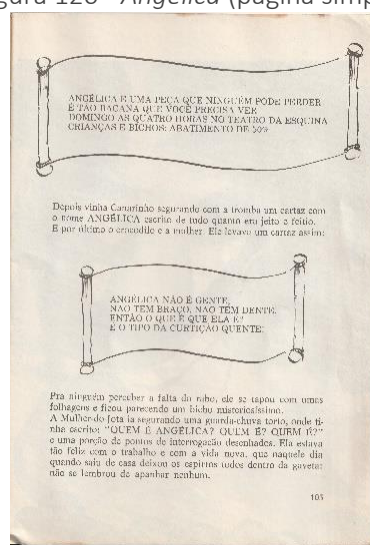
O livro *Angélica*, de 116 páginas, traz 18 imagens ao longo da narrativa. Algumas delas são margeadas, outras sangram⁸⁰. Algumas ocupam o espaço da página simples, outras da página dupla, chegando a dividir o espaço com o texto verbal. Dentre as 18 imagens, chamamos atenção para duas delas, que expressam uma tensão, ainda que incipiente, da imagem com a palavra. A primeira, na página 101, é um conjunto sequencial de quatro quadros, que interpretam o momento em que Porto, o porco, está despindo suas roupas e mostrando sua identidade suína. Apesar de construírem sentido alinhado àquele dado pela narrativa verbal, o caráter sequencial das ilustrações expressa movimento e, conseqüentemente, narrativa. Outro recurso usado por Vilma Pasqualini é a ilustração das faixas, na página 103, materializando que o texto em destaque é o próprio texto verbal das faixas carregadas pelos personagens.

Figura 119 - *Angélica* (página simples)



Fonte: Lygia Bojunga e Vilma Pasqualini (1975)

Figura 120 - *Angélica* (página simples)



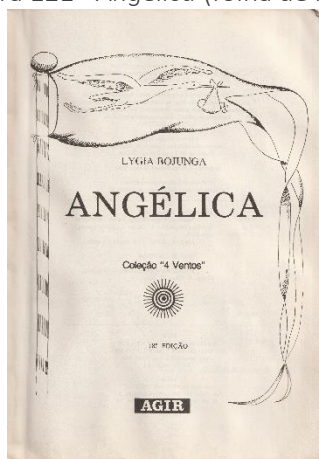
Fonte: Lygia Bojunga e Vilma Pasqualini (1975)

Para além das imagens ao longo da história, há ainda uma ilustração diferente na folha de rosto da obra: um mastro, com uma bandeira, na qual uma cegonha carrega um bebê

⁸⁰ De acordo com Matsushita (2011, p. 343), o termo sangrar refere-se a um “recurso de diagramação que consiste em deixar que se invada com texto, foto ou ilustração o espaço reservado às margens de uma publicação”. Dessa forma, as imagens, por exemplo, podem continuar até a extremidade da página.

humano. Essa imagem adianta aos leitores alguns elementos que perpassam a narrativa. O enredo contempla o drama vivido pela cegonha Angélica em torno da mentira cultivada por sua espécie: de que são as cegonhas as responsáveis por trazer os bebês humanos. O recurso de se inserir uma imagem na folha de rosto do livro tem sido usado com frequência nas publicações mais recentes.

Figura 121 - *Angélica* (folha de rosto)



Fonte: Lygia Bojunga e Vilma Pasqualini (1975)

A obra *A Bolsa Amarela*, de 115 páginas, traz ao todo 10 ilustrações, referentes aos 10 capítulos do livro. As imagens sempre ocupam a página da esquerda, no verso daquela que traz o título de cada capítulo. Diferentemente de *Angélica*, as imagens não interrompem o texto, mas abrem cada um dos capítulos. Essa é a primeira obra premiada pela FNLIJ que traz uma criança – Raquel – como protagonista da história.

Como nos indicou a pesquisa bibliográfica acerca da trajetória da literatura infantil no Brasil, a década de 1970 foi marcada pela ascensão de escritores para esse público. Lygia Bojunga é uma importante referência que começa a publicar nessa época. Um dado interessante é que, a partir de 1979, foi criada a categoria “O Melhor para Jovem” na FNLIJ. Desde então, Lygia Bojunga ganhou mais cinco prêmios, todos contemplados nessa nova categoria. Quais outros livros e autores poderiam ter sido premiados nesses dois anos, na categoria Criança, no lugar de Lygia Bojunga, caso a categoria Juvenil já existisse? Outros livros com características que se aproximam às das obras de Lygia Bojunga foram contemplados na

categoria Criança, como *Raul da Ferrugem Azul* (1979), de Ana Maria Machado e Patrícia Gwinner; *Os Bichos que tive* (1983), de Sylvia Orthof e Gê Orthof; e *Minhas Memórias de Lobato* (1997), de Luciana Sandroni e Laerte.

Sabemos das particularidades de cada um dos ilustradores e como as imagens desses livros são diferentes no que se refere à marca autoral de cada um. O que gostaríamos de sinalizar é a função que as imagens exercem, tendo em vista que o texto verbal das obras pode ser lido isoladamente das imagens, sem prejuízo na compreensão. Como mencionado no capítulo 2, esses são livros com ilustrações. Nesses livros, as imagens interpretam momentos específicos da história e variam quanto ao espaço ocupado nas páginas. No caso dos livros acima mencionados, as imagens são inseridas no início de cada capítulo e aparecem em alguns momentos no transcorrer das palavras. Provavelmente pelos altos custos de impressão em cores e pelos limites tecnológicos da época, as imagens são em preto e branco e podem funcionar como pausas na leitura dos textos verbais mais volumosos.

Em 1978, a obra premiada foi *Pedro*, com texto de Bartolomeu Campos de Queirós e ilustrações de Sara Ávila de Oliveira. A capa traz o título da obra seguido dos nomes dos autores, sem distinção das atribuições. Uma imagem em preto e branco, centralizada, com moldura circular, mostra o rosto de uma criança e uma borboleta. A folha de rosto do livro anuncia um subtítulo da obra: “PEDRO (O menino que tinha o coração cheio de domingo)”. O narrador inicia a história contando sobre uma criança chamada Pedro (ou será sobre vários Pedros, em diversos lugares do mundo?): “Pedro é um nome que a gente conhece em muitas línguas: Pedro, Pierre, Pietro, Peter, Pether, Petrus. Pedro pintou, um dia, em alguma parte do mundo, o retrato de uma borboleta”. (QUEIRÓS, 1977, s/p). O narrador, a cada página, nomeia a criança com uma das variações para Pedro e nos conta sobre a relação dessa criança com sua pintura de uma borboleta, com seus desejos, com a própria borboleta e dela com o menino.

O texto verbal e as ilustrações se dividem pelas 20 páginas do livro, mais ou menos em equilíbrio. Não há uma constância acerca do espaço na página ocupado por cada uma das linguagens. Algumas vezes, há variações quanto à diagramação do texto verbal. Assim como em *O Rei de Quase-Tudo*, e diferentemente dos livros abordados anteriormente, em *Pedro*

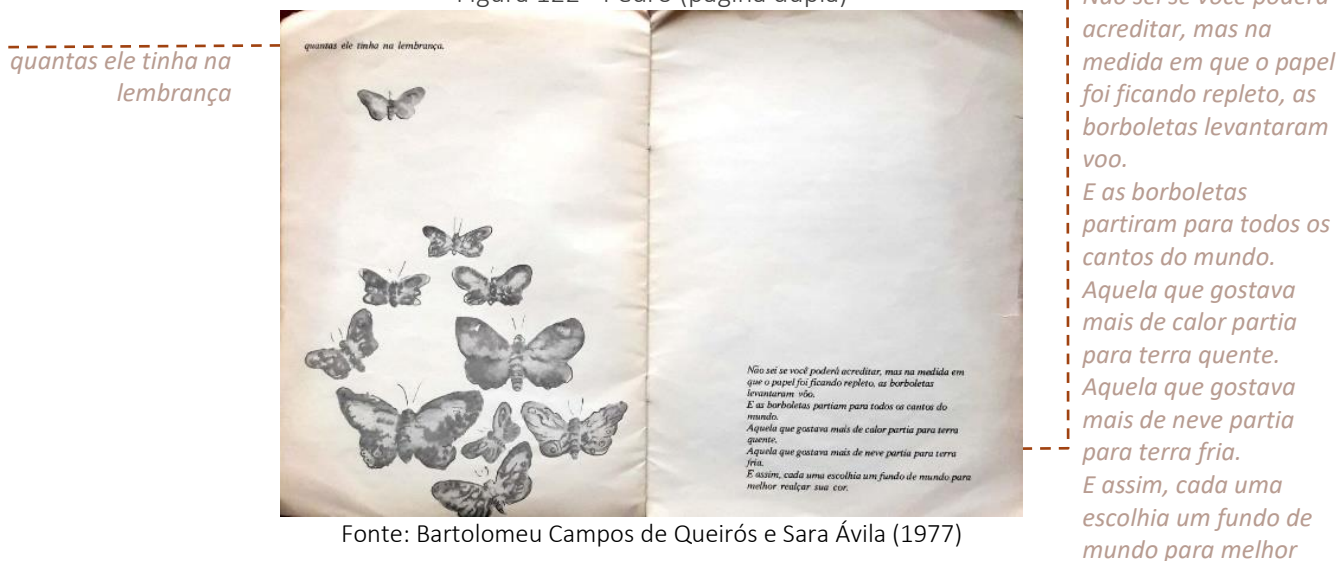
parece haver uma preocupação com relação ao momento de corte/interrupção do texto verbal, para que a página seja virada. Destacamos que o corte do texto verbal é um elemento importante na composição do livro ilustrado contemporâneo.

Pedro também apresenta ilustrações em preto e branco, que parecem ter sido feitas em aquarela. Todas as páginas são ilustradas com borboletas, como se estivessem voando pelo livro. Apesar de não interferirem nos sentidos dados pelas palavras, as borboletas em aquarela intensificam a experiência leitora da obra, pois nos aproximam do que talvez tenha sido a experiência do personagem com esse inseto:

Pedro pegou o pincel e pintou tantas borboletas quantas ele tinha na lembrança. Não sei se você poderá acreditar, mas na medida em que o papel foi ficando repleto, as borboletas levantaram voo. (QUEIRÓS, 1977, s/p).

Será o próprio Pedro o autor dessas borboletas, pintadas nas páginas do livro?

Figura 122 - Pedro (página dupla)



Fonte: Bartolomeu Campos de Queirós e Sara Ávila (1977)

A coleção *Gato e Rato*, de Mary França e Eliardo França, já mencionada neste trabalho, recebeu o prêmio em 1979. Ela é composta por livros que apresentam características bem distintas, pelo uso de imagens grandes e coloridas, além do texto verbal curto e segmentado pelas páginas do livro. De acordo com Eliardo França (2012, p. 22), o fato de as obras

conterem pouco cenário e figuras sempre em primeiro plano não foi intencional, mas algo que aconteceu despretensiosamente e pareceu ser o caminho certo. Para ele, “a criança não lê somente a palavra escrita; a imagem tem o mesmo peso da palavra. São duas escritas, duas leituras que a criança identifica perfeitamente” (FRANÇA, 2012, p. 22). Entendemos que o ilustrador Eliardo França, duas vezes contemplado nos primeiros cinco anos de premiação da FNLIJ, foi um importante propulsor do movimento de ascensão dos ilustradores e da valorização de seus trabalhos, que começa a ganhar forças a partir da década de 1980.

As obras *O Rei de Quase-Tudo, Pedro* e a coleção *Gato e Rato*, além dos detalhes de *Angélica*, expressam algumas transgressões na relação palavra, imagem e suporte, quando colocadas em relação com *A Bolsa Amarela* ou *Raul da Ferrugem azul*, por exemplo. A partir do ano de 1982, passam a ser premiados livros na categoria Imagem, o que legitima a imagem narrativa e valoriza ainda mais a visualidade como eixo constituinte da literatura infantil. A primeira premiação nessa categoria contemplou dois prêmios: um para o já mencionado *Ida e Volta*, de Juarez Machado, e outro para a coleção *Peixe Vivo*, de Eva Furnari, lançado pela editora Ática, em 1981. Como já dito, a obra *Ida e Volta* foi publicada em 1977 e vislumbrava, inicialmente, o público adulto. Já a coleção *Peixe Vivo* foi publicada especialmente para as crianças pequenas, como veremos a seguir, além de ter sido a primeira publicação de Eva Furnari na literatura infantil, inaugurando sua trajetória de premiações na FNLIJ. A autora é uma importante referência da literatura brasileira para crianças e recebeu o prêmio por outras duas obras publicadas nessa mesma década.

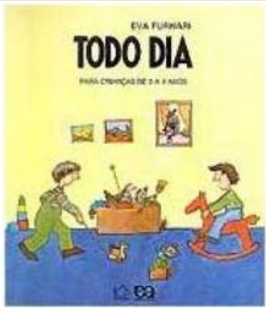
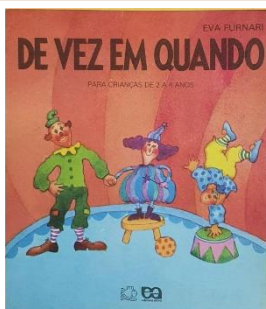
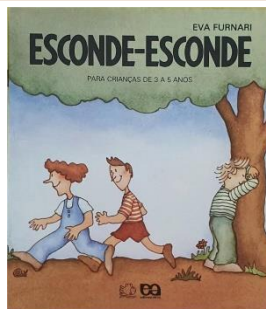
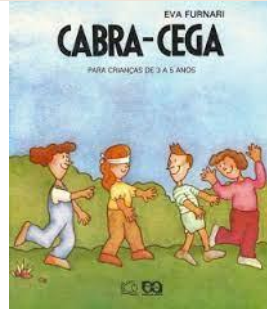
A coleção *Peixe Vivo* contempla quatro livros, sendo dois destinados às crianças de dois a quatro anos e dois destinados àquelas de três a cinco anos, definição etária feita pela própria editora. Como vimos, até o momento, as crianças menores não haviam sido contempladas de forma explícita nas premiações da FNLIJ. Muitos livros da categoria Criança apresentavam textos longos e densos, que não tinham como objetivo considerá-las como leitoras. A coleção *Gato e Rato* e o livro *O Curumim que virou gigante* sinalizavam uma indicação etária que contemplava crianças a partir de quatro e seis anos, respectivamente.

Bruna Galvão (2017), a partir de sua pesquisa de mestrado, convida-nos a repensar o estabelecimento da faixa etária que muitas editoras anexam às obras literárias destinadas às

crianças. Para a autora, é importante que as escolhas literárias sejam feitas pelos critérios de qualidade das obras e que considerem a recepção das crianças leitoras. Partilhamos das ideias de Galvão (2017) e o nosso intuito, ao sinalizar as faixas etárias estabelecidas pelas editoras, é tão somente mostrar uma maneira de considerar as crianças pequenas como público-alvo da produção literária e provocar uma reflexão sobre as concepções de criança, leitura e criança leitora que atravessam essas escolhas editoriais.

O quadro a seguir traz os títulos que compõem a coleção e as informações que constam na quarta capa dos livros:

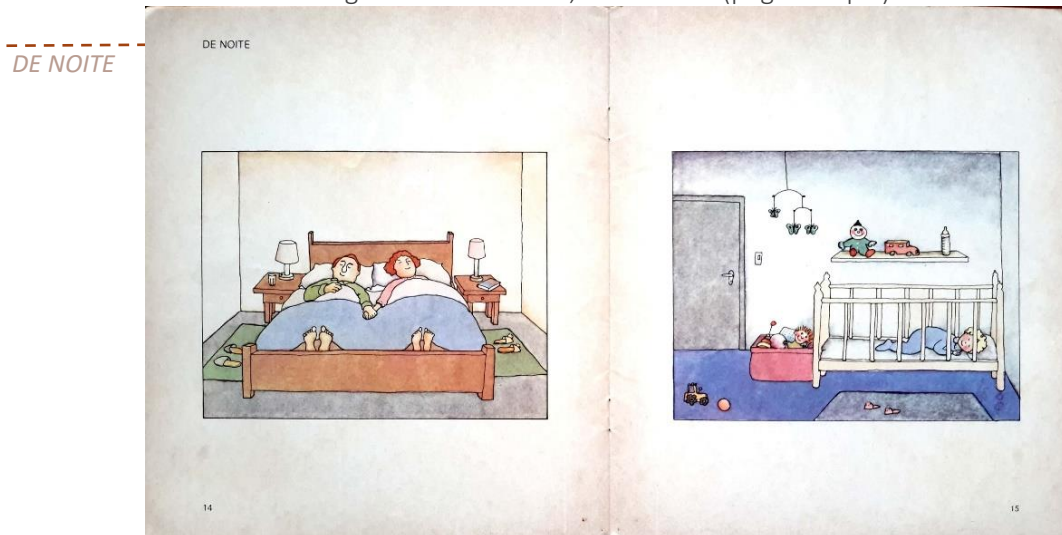
Quadro 4 – Coleção *Peixe Vivo*

Coleção Peixe Vivo – Eva Furnari (Ed. Ática)			
Para crianças de 2 a 4 anos		Para crianças de 3 a 6 anos	
			
<p>Informações da quarta capa:</p> <p>“LIVRO SEM TEXTO PARA AJUDAR O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM INFANTIL. Etapas a serem desenvolvidas de acordo com a maturidade da criança entre 2 e 4 anos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Reconhecer e dar nome aos objetos e seres representados em cada cena; • Formular frases sobre cada cena observada; • Estabelecer relações entre duas cenas com o mesmo título. <p>O adulto deve apenas estimular a criança, através de perguntas, para que ela fale e aprenda a se expressar com desembaraço.”</p>		<p>Informações da quarta capa:</p> <p>“LIVRO SEM TEXTO PARA AJUDAR O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM INFANTIL. Etapas a serem desenvolvidas de acordo com a maturidade da criança de 3 a 5 anos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Observar e descrever o que se passa numa sequência de ilustrações; • Inventar uma historinha sobre uma sequência de ilustrações. <p>O adulto deve apenas estimular a criança, através de perguntas, para que ela se expresse com desembaraço e aprenda a formular o pensamento com logicidade.”</p>	

Fonte: elaboração da autora a partir de Furnari (1981a e 1981b)

As obras *Todo dia* e *De vez em quando* se organizam em quadros de uma ou duas imagens, acompanhadas por um título. Algumas vezes, as imagens sinalizam uma sequência temporal, em outros momentos, compõem um conjunto de cenas independentes sobre um mesmo “tema”, como mostra a imagem a seguir:

Figura 123 -*Todo Dia*, Eva Furnari (página dupla)

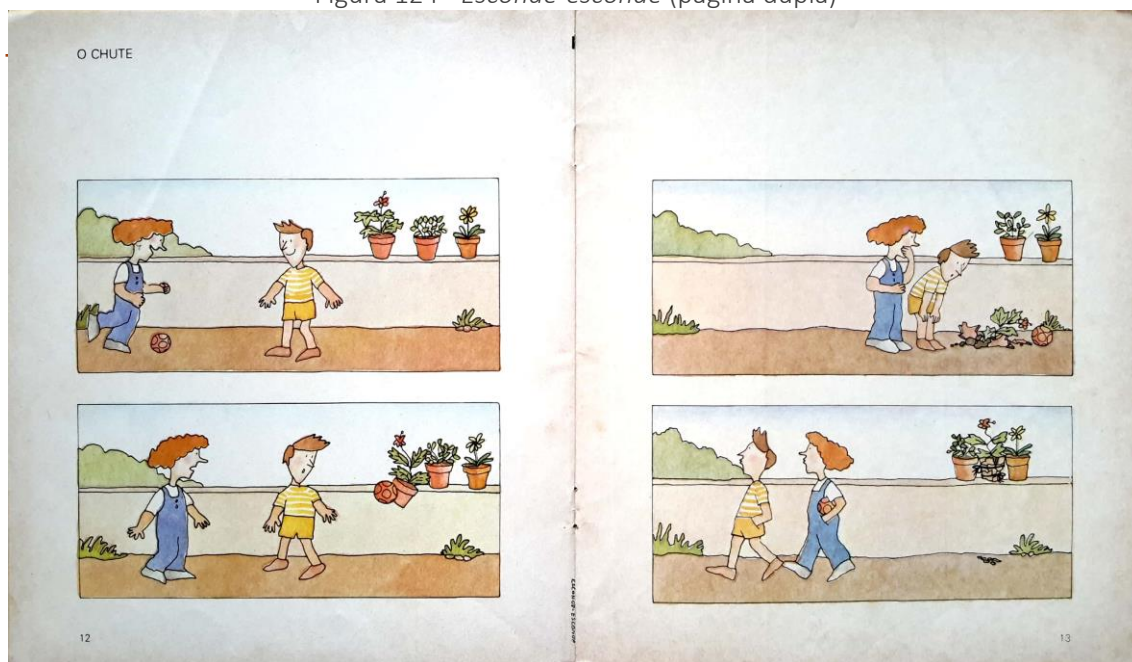


Fonte: Furnari (1981a)

Os livros trazem situações que podem acontecer no cotidiano das crianças pequenas diariamente ou eventualmente, como nos sugerem os títulos. As informações na quarta capa indicam possibilidades de mediação prescritiva por etapas e abordam a intencionalidade dos livros, descritos como “livros sem texto para ajudar o desenvolvimento da linguagem infantil”. Essa expressão sugere a concepção que vigorava sobre a palavra TEXTO, destinada exclusivamente ao texto verbal, e sobre a palavra LINGUAGEM, destinada à dimensão oral da expressão humana. Reforçando a proposta de desenvolvimento por etapas dessas orientações, os livros destinados às crianças de três a cinco anos ampliam a complexidade ao se organizarem em grupos de três a cinco imagens sequenciais que compõem uma narrativa em quadrinhos, acompanhada de um título. Algumas vezes, a sequência imagética provoca o humor, forte característica das obras de Eva Furnari, inclusive na atualidade:

Figura 124 - *Esconde-esconde* (página dupla)

O CHUTE



Fonte: Furnari (1981b)

Esses exemplos, como primeiros livros de imagem premiados pela FNLIJ no Brasil, sugerem a influência dos cartuns e HQ's nas publicações e reforçam a concepção do livro de imagem como integrante das artes sequenciais. Nos livros da coleção *Peixe Vivo*, o tempo passa entre quadros, enquanto o passar de cada página revela outros espaços para novas narrativas acontecerem. Diferentemente, em *Ida e Volta*, a temporalidade se dá pelo movimento de passar páginas; os eventos acontecem no espaço entre páginas e se encerram no espaço de partida para que a narrativa possa recomeçar. Ao mesmo tempo, o título de cada livro da coleção *Peixe Vivo* é o ponto de convergência e amarração de todos os quadros de uma mesma obra.

A circularidade da narrativa proposta em *Ida e Volta* é uma característica expressiva dos livros de imagem premiados na década de 1980 que revela uma apropriação pela visualidade do livro como objeto e demarca a literatura infantil como campo também das artes visuais. Excetuando-se a coleção *Peixe Vivo*, dentre os demais sete livros analisados que receberam prêmio nessa categoria e nessa década, três deles constroem narrativas circulares. Além de *Ida e Volta*, as obras *Outra Vez*, de Angela Lago (1984), e *O dia a dia de Dadá*, de

Marcelo Xavier (1987), também têm a circularidade como característica⁸¹. Essa estrutura narrativa “tem o encadeamento de sua sequência circunscrito ao espaço interno do livro”, como escrevem José Salmo de Alencar e Luiz Coelho (2016, p. 3693).

Em *O Dia a dia de Dadá*, o artista Marcelo Xavier utiliza a modelagem e a fotografia como técnicas para construir as imagens. O artista modela seus personagens e objetos com massinha, sem economizar nos detalhes, e inova na forma de construir imagens e narrativas para os livros infantis. As cenas foram montadas e, em seguida, fotografadas para compor o livro de apenas oito páginas, que narra pela visualidade o que acontece na rotina de um dia na vida de Dadá.

Figura 125 - *O dia a dia de Dadá* (página dupla)



Fonte: Xavier (1987)

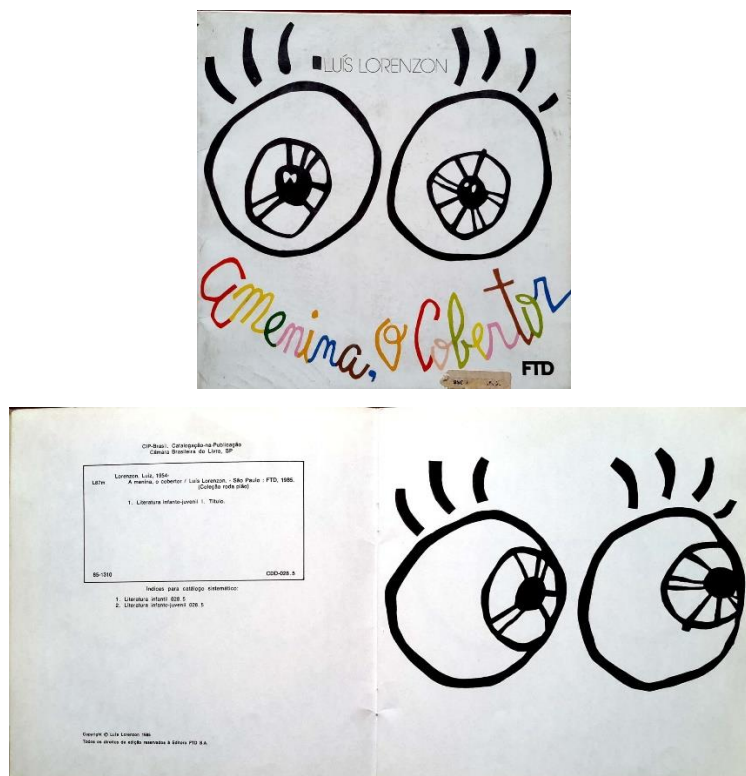
Essa possibilidade de narrar sobre o cotidiano da criança aparece também nos livros da coleção *Peixe Vivo*, o que sugere um recurso de aproximação das crianças pequenas. Uma especificidade é que *O dia a dia de Dadá* organiza a sequência das imagens fazendo uso das páginas simples do objeto livro.

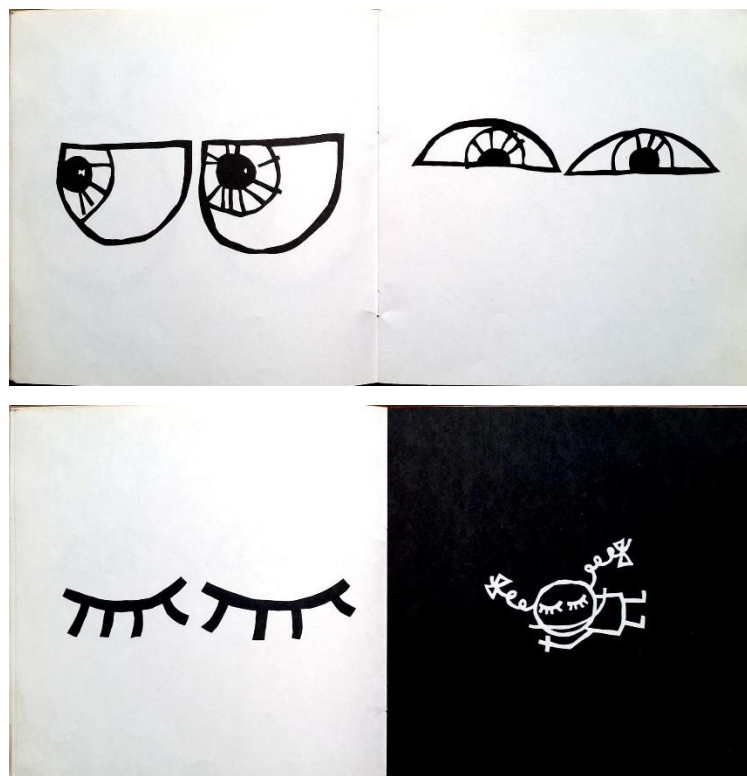
⁸¹ Outras obras do *corpus* que têm essa característica da narrativa circular e imagética são, por exemplo, *O Cântico dos Cânticos*, de 1993, e *Cena de Rua*, de 1995, ambas de Angela Lago.

Como nos indica Moraes (2019), a inserção das imagens sequenciais no suporte livro, tal como em *Ida e Volta* ou *O Dia a dia de Dadá* é uma importante característica dos livros ilustrados. O recurso da imagem fragmentada aumenta ainda mais a possibilidade de disputa semântica dela com a palavra. Outras duas obras nos chamam atenção nesse quesito, justamente por terem sido produzidas em um contexto em que a concepção do livro ilustrado não havia sido sistematizada com a mesma intensidade das décadas seguintes.

A obra *A Menina, o Cobertor*, de Luís Lorenzon, foi premiada em 1986, na categoria Livro de Imagem. O livro narra uma noite de sono de uma menina – o tempo entre o adormecer e o acordar, interceptado pelo sonhar. A história começa na própria capa, cujos olhos bem abertos indicam o estado de alerta da menina. Com o passar das primeiras páginas, que, assim como a capa, focalizam os olhos, acompanhamos o adormecer da personagem, expresso na sequência das imagens e no tempo entre elas. Esses recursos ampliam a sensação do peso e do fechamento das pálpebras até chegar à imagem em que nos distanciamos da criança e podemos vê-la adormecida, de corpo inteiro.

Figura 126, 127, 128 e 129 – *A menina, o cobertor* (capa e páginas duplas)





Fonte: Lorenzon (1985)

A partir do adormecer, tem início uma série de imagens em que as cores passam a compor as páginas, dando-nos a sensação de mergulho no sonho da menina. Em meio a esse sonho, começam a aparecer letras e palavras, que vão se misturando às cores do sonho e tentam ganhar significados. Essa passagem representa bem o que acontece conosco, quando barulhos externos a nós integram nossos sonhos enquanto dormimos. Na história, primeiramente, a letra “a” em cursiva ocupa uma página inteira; na virada, a palavra “cor” se expressa em meio a um conjunto de bolinhas coloridas; em seguida a sílaba “da” aparece novamente ocupando toda a página e ausente de outras cores para além do preto e do branco. Esse jogo de fragmentação da palavra “a-cor-da”, mesclando cores e preto/branco, sugere o espaço entre o sono (presença das cores; o sonho) e a vigília (expressos anteriormente pelo preto e branco). Na sequência, esses sons se transformam em “a corda” – uma possível tentativa inconsciente da personagem em significar no seu sonho os sons que escuta na realidade.

Figura 130, 131 e 132 - *A menina e o cobertor* (páginas duplas)



Fonte: Lorenzon (1985)

Apenas na página seguinte, a personagem abre os olhos e desperta do sonho. Nesse momento, os leitores acessam, junto à imagem, a palavra escrita “acorda” – e podem confirmar que alguém, provavelmente sua mãe, tentava despertar a menina. Nas páginas seguintes, a menina se levanta da cama sobre a qual se encontra um cobertor colorido, tal como as cores que aparecem no seu sonho. Remetemo-nos, então, ao título do livro, “A menina e o cobertor”, que se encontra escrito na capa com letras coloridas, em cursiva. O livro

termina com um “bom dia”, escrito também em cursiva, que ocupa integralmente a página. Por todo o livro, o texto verbal remete ao que é enunciado oralmente pelas personagens, sem a necessidade de uso de travessões ou aspas. Nesse final, o “bom dia” pode ter sido dito tanto pela mãe quanto pela menina.

Figura 133, 134 e 135 – *A menina e o cobertor* (páginas duplas)



Fonte: Lorenzon (1985)

Destacamos a relevância da obra *A menina, o cobertor* no que se refere às experimentações da indissociabilidade entre palavra e imagem na literatura infantil. Em uma breve pesquisa ao Google, não encontramos mais informações sobre o autor Luís Lorenzón, apenas dois outros títulos juvenis em que ele participou como ilustrador. Nelly Novaes Coelho, em seu *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*, faz menção ao seu trabalho, que corrobora com nossa hipótese:

LUÍS LORENZÓN: Artista plástico, paulista, que no princípio dos anos 1940 se volta para a experimentação em seus livros destinados ao público infantil. Experimentação que parte da nova ideia do que deve ser a ilustração em literatura infantil. Em lugar de apenas representar plasticamente as situações narradas no texto, a ilustração pode (ou deve) se constituir numa narrativa própria que caminha paralela ao texto. Ou ainda substituindo por completo o texto. (COELHO, 2006, p. 474).

Outra obra que se destaca nas primeiras décadas de premiações da FNLIJ, quanto à força narrativa da imagem, é *Eu e minha luneta*, de Cláudio Martins (Ed. Formato), premiada em 1993, na categoria Criança. A história é introduzida na primeira página, exclusivamente pelo texto verbal, narrado em primeira pessoa: um menino que nos conta que tem uma luneta e que gostaria de ser astrônomo. Impulsionado pelo desejo de observar e conhecer o céu, ele olha pela janela, através da sua luneta, e encontra um prédio residencial, com um relógio e um galo no topo. A partir da próxima página, acessamos, pela imagem, o prédio e suas 18 janelas que a criança observa. Com o passar das páginas, compreendemos que cada uma dessas janelas corresponde a um apartamento e, conseqüentemente, abriga uma história diferente. Todas as 18 histórias simultâneas são narradas pelas imagens sequenciais, que compõem um conjunto de nove páginas duplas. O texto verbal, reduzido e ritmado, expressando a voz do menino narrador, pontua brevemente algumas das coisas que podem ser vistas nas janelas e no entorno, sem a preocupação de dar conta da totalidade dos acontecimentos e narrativas.

Figura 136 - *Eu e minha Luneta* (página dupla)

Fonte: Martins (1992)

A passagem do tempo e das horas se expressa em diversos elementos, como o movimento do sol e do girassol, o escurecer do céu e o aparecimento da lua, a marcação das horas no relógio da parte superior do prédio, a torneira que pinga, os personagens que chegam e vão do lado de dentro e do lado de fora do edifício, como o carteiro e o paraquedista. A seguir, selecionamos as páginas 12-13; 16-17; e 22-23 para a visualização desses elementos:

Figura 137, 138 e 139 - *Eu e minha luneta* (páginas duplas)

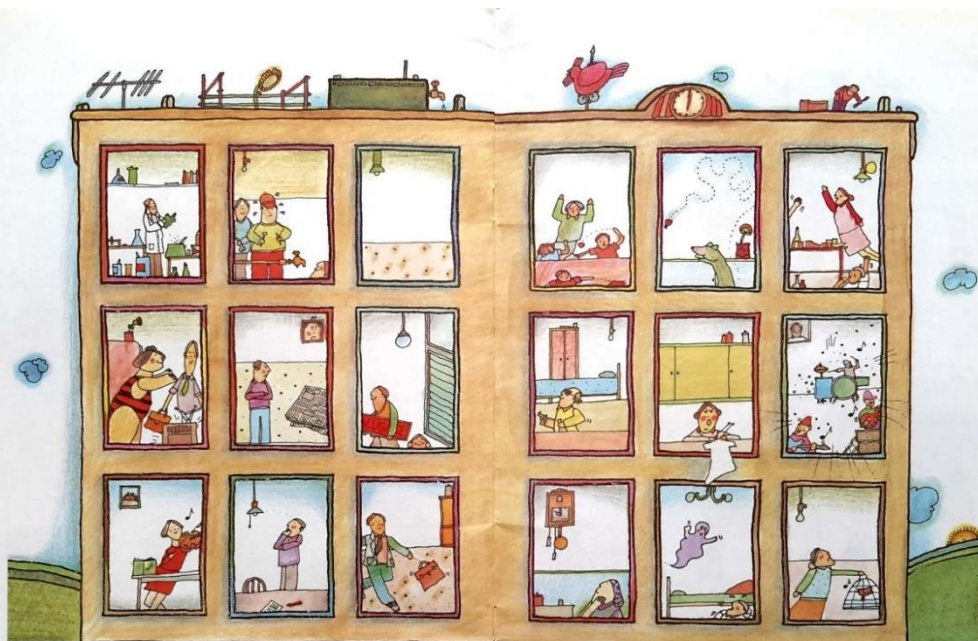


Encanadores que chegam, o cachorro sonha,
acorda um pamonha, outro sai com a mala,
passarinho na sala, ei! olha o poeta!

bolinha em cueca, que monte de vidro!
balança um vestido, dinheiro na cama!
– o meu braço pesa e meu olho reclama.

12

13



A luz não acende, um chega mais cedo,
o homem com medo, a água parou!
A festa acabou, vejo um ladrão,

se levanta o cão, a velha tem sono.
Passarinho saiu, chega um marido!
Será que o rapaz lá em cima não corre perigo?

16

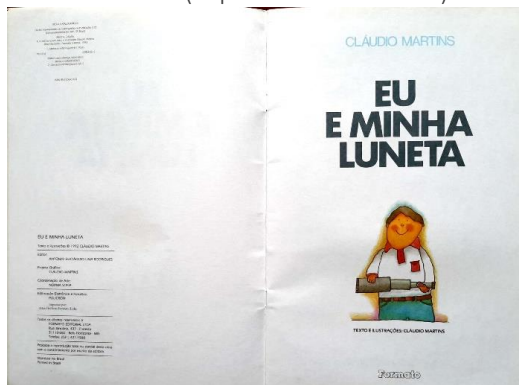
17



Fonte: Martins (1992)

A história se encerra com a cena da meia-noite e com um convite, feito pelo menino, para recomeçarmos o livro e olharmos quantas histórias as janelas podem contar. Essa criança, narradora e personagem a história, aparece apenas nas imagens da capa e da folha de rosto do livro, uma vez que, ao iniciarmos a leitura, estamos acessando sua perspectiva visual.

Figura 140 e 141 - *Eu e minha luneta* (capa e folha de rosto)



Fonte: Martins (1992)

Nessa categoria, sugerimos que algumas obras se destacam pelas tensões estabelecidas entre palavra e imagem expressas no suporte do livro. Em um período em que não se falava sobre livro ilustrado no Brasil, na concepção abordada neste trabalho, a primazia semântica e narrativa da literatura ficava a cargo do texto verbal. No entanto, nossas análises indicaram que a relação entre as linguagens verbal e visual nos livros são marcadas por disputas, seja na dimensão espacial da página, seja na dimensão semântica da obra. Ora as imagens borram os limites prescritos nos livros com ilustrações, como vimos em *Pedro e o enxame de borboletas* que permeia o próprio objeto; ora o conjunto de imagens se arrisca a narrar, mesmo na presença do texto verbal, como em *Eu e Minha Luneta*.

A este grupo, também acrescentamos a obra *O Problema do Clóvis*, de Eva Furnari (1992), que será analisado mais adiante. A publicação dessas obras no contexto em questão sugere o movimento ora de rupturas e discontinuidades, ora de manutenção e aproximações ao longo dos anos de premiações da FNLIJ.

3.3.2 Segunda categoria - O silêncio da palavra e a imagem narrativa

Em algumas obras premiadas pela FNLIJ, encontramos uma página dupla ocupada exclusivamente pela imagem. Referimo-nos aqui a obras em que há a presença do texto verbal. No entanto, observamos que esse recurso – de interrupção do texto verbal para que a imagem ocupe a totalidade da página – pode cumprir diferentes funções.

No livro *Angélica*, escrito por Lygia Bojunga e ilustrado por Vilma Pasqualini, já abordado neste trabalho, ao final de dois capítulos, o texto verbal é suspenso para que a imagem possa ocupar o espaço integral da página dupla. Entretanto, nesse caso, essa escolha aconteceu em função do encerramento do capítulo. Ambas as imagens interpretam momentos específicos da narrativa, trazendo para o leitor uma possibilidade de ler, por uma outra linguagem, aquele instante representado. Ou seja, a relação da imagem com o texto

verbal representa uma congruência de discursos. A imagem é uma pausa na leitura das palavras.

Figura 142 - *Angélica* (página dupla)

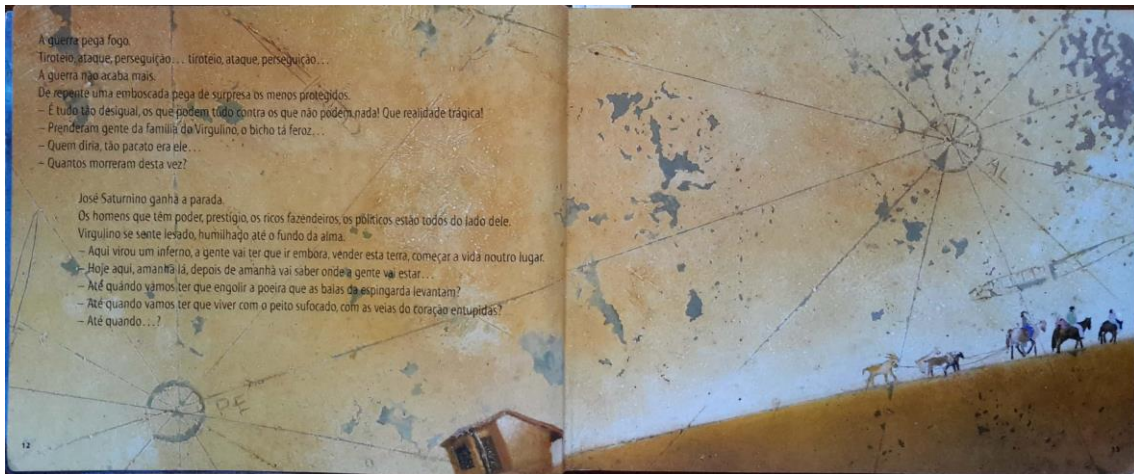


Fonte: Lygia Bojunga e Vilma Pasqualini (1975)

Cumprindo essa mesma função de pausa na leitura, a imagem também aparece ocupando a totalidade de páginas simples e duplas na abertura dos capítulos de *Raul da Ferrugem Azul*, de Ana Maria Machado e Patrícia Gwinner (1979). Parece-nos que esse era um recurso usado com frequência nos livros divididos em capítulos. Diferentemente dessa pausa entre capítulos, esse recurso também é usado na obra *Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço*, com texto de Liliana Iacocca e ilustrações de Rosinha, que recebeu o prêmio na categoria Ilustração em 2006. O livro, de 64 páginas, conta a história de Lampião no cangaço e seu encontro com Maria Bonita. O texto verbal volumoso comporta o sentido da narrativa em si, ou seja, a história se sustenta na ausência das ilustrações. No entanto, as imagens sangradas estão presentes em todas as páginas duplas e possibilitam outro tom à experiência estética. Elas foram construídas a partir de uma base texturizada, uma pintura que parece trincar e descascar, remetendo-nos ao solo árido do sertão – cenário em que se passa a história de Lampião e Maria Bonita. As cores usadas são, predominantemente, em tons terrosos, que ampliam ainda mais a referência sertaneja. Sobre as bases texturizadas, Rosinha inclui pinturas delicadas que fazem referência às cenas relatadas nas palavras. Muitas vezes, essas pinturas são bem pequenas, comparadas ao espaço total da página dupla, transmitindo-

nos a sensação de vastidão. O texto verbal também é inserido sobre a base trabalhada pela artista. Algumas vezes, outras técnicas são mescladas à composição.

Figura 143 - *Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço* (página dupla)



Fonte: Iacocca e Rosinha (2005)

Ao longo do livro, somos surpreendidos com três páginas duplas em que a palavra se ausenta. A inserção dessas páginas duplas coincide com o início, o meio e o fim da jornada de Lampião no cangaço e constroem momentos em que o silêncio é convocado na própria história – seja por morte ou por amor. A primeira imagem refere-se aos tiros disparados por Virgulino, no meio da noite, que inauguram sua jornada como Lampião. A segunda imagem refere-se ao romance entre Lampião e Maria Bonita. A palavra suspensa é um convite para o suspiro que o amor pôde proporcionar, para a pausa no papel desempenhado por Lampião no sertão. A terceira imagem refere-se à emboscada que culmina no assassinato do casal. O silêncio da palavra evoca tanto o silêncio necessário no momento anterior aos tiros (para que o casal pudesse ser pego de surpresa), quanto ao momento posterior (luto pela morte daqueles que acompanhamos de perto durante todo o livro).

Figura 144, 145 e 146 - *Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço* (páginas duplas)



Fonte: Iacocca e Rosinha (2005)

Com personagem em comum, a obra *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela (Ed. Cosac Naify), recebeu o prêmio na categoria Ilustração no ano seguinte (2007). O autor narra

um inusitado encontro entre os dois personagens de culturas, tempos e espaços diferentes. Para falar desse encontro, ora o texto verbal utiliza linguagem que remete às novelas de cavalaria ora a estrutura remonta o cordel. As imagens também alternam suas cores, ora em prata, para fazer referência ao cavaleiro medieval; ora em bronze, para se referirem ao rei do cangaço. Algumas informações interessantes acerca do processo de criação do livro são encontradas nos textos finais, como a que aborda a criação das imagens:

Para desenvolver a ambientação medieval, Fernando buscou como referência as iluminuras medievais – desenhos que adornavam os livros da Idade Média, pinturas renascentistas, além de armas e armaduras de época. Já para Lampião, a xilogravura popular e os registros fotográficos serviram de guia para desenvolver a indumentária e o universo do cangaço. (VILELA, 2006, p. 53).

Utilizando-se de todas essas linguagens, Fernando Vilela alterna narrativas sobre Lancelote e Lampião até que os dois se encontram e começam a se encarar, discutir e ameaçar. Em determinado momento, juntos de seus grupos, passam a guerrear. Uma página então é dedicada à movimentação dos coveiros no cemitério, que, vendo tal briga, preparam as covas para os possíveis mortos. Nessa página, o texto verbal anuncia que, “com toda essa violência/ a poeira foi subindo/ Era soco era paulada/ Que os homens iam sentindo/ Com aquela fumaceira/ Todo mundo foi sumindo”. O projeto gráfico nos reserva uma surpresa, pois, neste momento, é possível abrir as páginas do centro para as laterais, o que revela uma imagem panorâmica⁸², com espaço duplicado, do que seria esse momento de luta em que “todo mundo foi sumindo” por conta da poeira. Não só os personagens, mas também as palavras “somem” na poeira.

⁸² A edição premiada de *Lampião e Lancelote*, editora Cosac Naify, é um livro de tamanho bastante incomum. Suas dimensões de 35cm de largura por 24,5 cm de altura possibilitam um espaço panorâmico de quase um metro e meio quando as abas são abertas.

Figura 147 e 148 - *Lampião e Lancelote* (página dupla e página dupla com abas abertas)



Na composição de Fernando Vilela, vemos uma nuvem de chapéus, escudos, armas, botas, bronze, prata e preto. Na página seguinte, encontramos o resultado desse emaranhado, acompanhado de gargalhadas que aparecem nas palavras e mudam o tom da narrativa. No meio da confusão, Lampião e Lancelote acabam se misturando, trocando roupas, acessórios e palavras, o que gera um humor inesperado aos leitores.

Outra obra que nos chama atenção é *O Passeio*, escrita por Pablo Lugones e ilustrada por Alexandre Rampazo⁸³, publicada no Brasil pela editora Gato Leitor no ano de 2017. A obra

⁸³ Em algumas *lives* e entrevistas, disponíveis na web, Alexandre Rampazo comenta sobre o processo de criação do livro. De acordo com o autor, Pablo sugeriu a história e o convidou para ilustrar. Ambos debateram e repensaram a proposta inicial, de forma que o entrelaçamento das narrativas visuais e verbais pudesse oferecer elementos, leituras, sentidos, tempo.

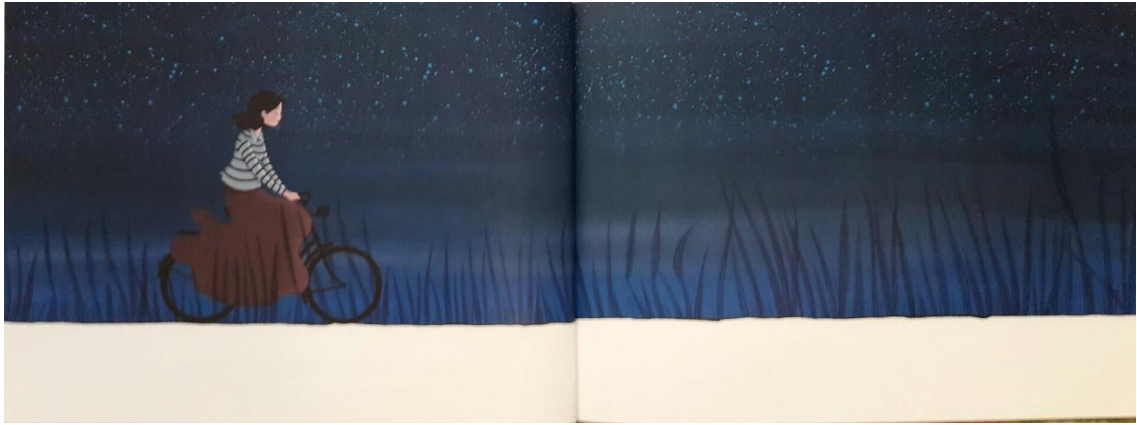
explora a passagem do tempo por meio de uma metáfora do passeio de bicicleta realizado por uma menina na companhia de seu pai, e ambos na companhia de uma borboleta azul. Esse passeio começa quando a menina é ainda criança e segue seu curso atravessando todo o miolo do livro, compondo a narrativa sobre a própria vida. Com o passar das páginas, acompanhamos, pelas ilustrações, o envelhecer dos personagens e, pelo texto verbal, os desafios que podem ser encontrados nas andanças pelo próprio viver. Como todo percurso de vida, em determinado momento, a menina – agora mulher – se depara com o inevitável de seguir sozinha seu passeio. No entanto, o ciclo da vida proporciona a ela novas presenças e o passeio continua na companhia de seu próprio filho.

Na primeira parte da história, pai, filha e borboleta seguem, em suas bicicletas, e vão, aos poucos, envelhecendo nas ilustrações. Em determinado momento da narrativa, o texto verbal anuncia: “Então, enquanto meu pai seguia animado pela brincadeira, sempre com seu jeito de criança...”. Neste momento, há um corte. Ao virarmos a folha, nos deparamos com o anoitecer, nas páginas duplas, e a ausência física do pai é acompanhada pela ausência de texto verbal. A complexidade e a intensidade desse momento prescindem da palavra. Uma pausa no passeio, um alongamento do tempo, que segue por seis páginas duplas, narradas pelas imagens, praticamente no silêncio das palavras. É no escuro da imagem, da pausa e do luto que a borboleta azul reaparece. Ela, a borboleta, que se esvai junto ao Pai. Nesse momento, o texto verbal reacende: “E recordei aquela pergunta: ‘preparada, filha?’”.

Figuras 149, 150, 151, 152 e 153 - *O Passeio* (páginas duplas)



Então, enquanto meu pai seguia animado pela brincadeira, sempre com seu jeito de criança...



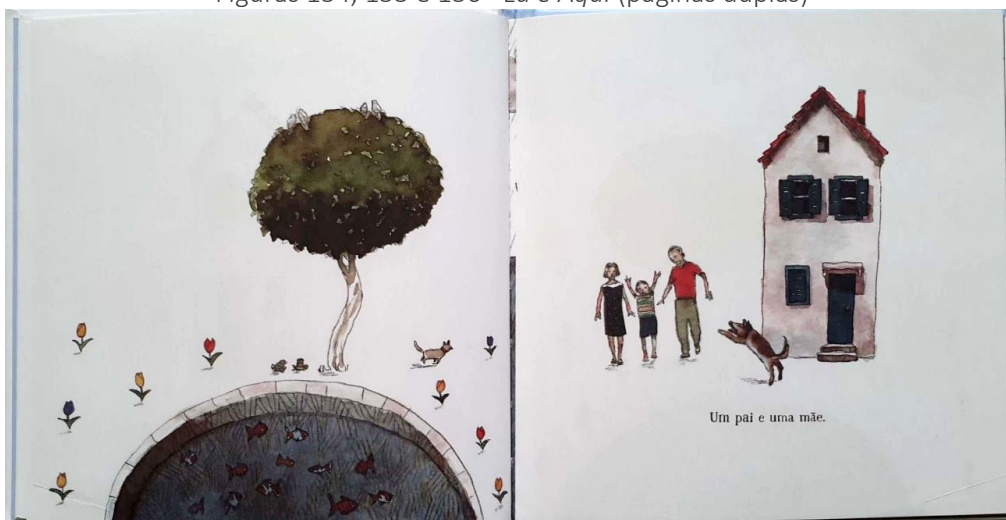
... eu vi o tempo passar.



Fonte: Pablo Lugones e Alexandre Rampazo (2017)

O Passeio nasce em um contexto em que muitos autores exploram as potencialidades do livro ilustrado. Alexandre Rampazo tem se destacado por suas publicações, como visto em *Se eu abrir esta porta agora....* O trabalho conjunto, entre ele e Lugones, foi fundamental à composição tanto do todo quanto dos detalhes da obra.

O trabalho colaborativo entre autores também ganha destaque em *Lá e Aqui*, escrito por Carolina Moreyra e ilustrado por Odilon Moraes, publicado pela editora Pequena Zahar, no ano de 2015. Nessa obra, o recurso da ilustração em página dupla, com suspensão do texto verbal, também é explorado com intencionalidade semântica. O livro conta a história de uma casa e de uma família que vive nela, junto com os animais de estimação e todos os outros que habitam o jardim. Em meio à descrição dessa casa e dos seus moradores, uma pausa suspende a palavra. Neste momento, a imagem, por meio de uma metáfora, indica que as coisas não iam tão bem assim. A metáfora consiste no uso da página dupla dedicada ao silêncio da chuva, que cobre a casa e espanta os sapos do jardim. Nessa cena, o tempo se torna mais lento. Afinal, por quanto tempo a chuva caiu até chegar ao ponto de a casa se afogar? Na ausência da palavra, o leitor decide quanto tempo a chuva vai durar.

Figuras 154, 155 e 156 - *Lá e Aqui* (páginas duplas)

*Um pai e
uma mãe.*



*Um dia, a
casa se
afogou.*

Fonte: Carolina Moreyra e Odilon Moraes (2015)

Carolina Moreyra e Odilon Moraes também têm investigado as potencialidades do livro ilustrado em suas publicações. *Lá e Aqui* é uma obra que aborda o tema da separação, sem anunciá-lo na palavra. Depois da tempestade e da angústia que ela trouxe, aos poucos, as coisas voltam a se organizar. O narrador – personagem criança – pode habitar duas casas: uma aqui e outra lá.

Outra obra que gostaríamos de destacar é *Se os tubarões fossem homens*, com texto de Bertolt Brecht (traduzido por Christine Röhring) e ilustrações de Nelson Cruz (Ed. Olho de Vidro), premiada na categoria Ilustração (HC) em 2019. Na história construída por Brecht, uma menina pergunta ao Senhor K.: “Se os tubarões fossem homens, será que eles seriam mais gentis com os peixinhos?”. A partir daí, o Senhor K. inicia uma narrativa irônica sobre relações de poder, dominação e controle social, sempre usando como protagonistas os tubarões e os peixinhos, em resposta à pergunta da garota.

Para além da qualidade e da relevância do texto de Brecht, gostaríamos de ressaltar o trabalho de Nelson Cruz que, a partir de um texto verbal definido, propõe uma outra possibilidade narrativa, expandida pela dimensão visual. Logo no início, o artista insere uma página dupla sem texto verbal, em que ele nos apresenta o universo daquela história e nos convida a mergulhar nesse cenário (CRUZ; RÖHR, 2019). Nessa página dupla, vemos as gaiolas em que os peixinhos vivem no mar, encomendadas especialmente pelos tubarões. Os tubos são os canais por onde as gaiolas são abastecidas “com toda sorte de alimentos, tanto vegetais como animais” (BRECHT; CRUZ, 2018, p. 8). Os peixinhos são todos iguais – representados com cores que se misturam à cor do oceano.

Figura 157 - *Se os tubarões fossem homens* (página dupla)

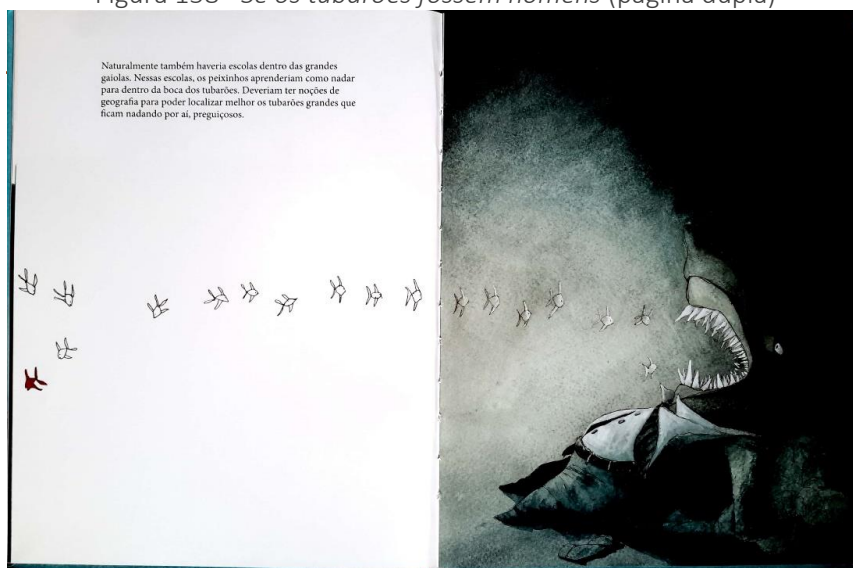


Fonte: Brecht e Cruz (2018)

A narrativa imagética potencializa a ironia expressa na palavra, evidencia a distopia e, ao mesmo tempo, retrata a mobilização e a luta a favor da liberdade. Esse último aspecto se elucida na inserção de um peixe vermelho em praticamente todas as cenas. Além de se destacar pela cor vermelha (e tudo o que ela pode significar) em meio à paleta predominante de tons azul e cinza, o peixinho vermelho sempre aparece ou nadando em direção contrária aos outros, ou do lado de fora das gaiolas, conversando e mobilizando alguns peixinhos a saírem do caminho prescrito pelos tubarões.

Figura 158 - *Se os tubarões fossem homens* (página dupla)

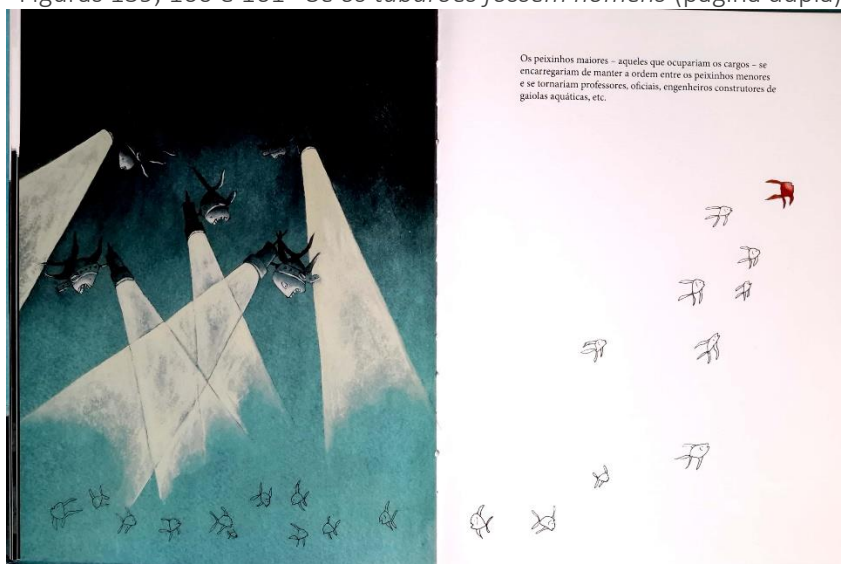
Naturalmente também haveria escolas dentro das grandes gaiolas. Nessas escolas, os peixinhos aprenderiam como nadar para dentro da boca dos tubarões. Deveriam ter noções de geografia para poder localizar melhor os tubarões grandes que ficam nadando por aí, preguiçosos.



Fonte: Brecht e Cruz (2018)

Muitas vezes, esse peixinho vermelho aparece nos espaços brancos das páginas que, como retomaremos adiante, podem estar plenos de significados. Sugerimos que o azul marcante das imagens indica o ambiente controlado e homogêneo do mar, onde os tubarões ditam regras, controlam comportamentos e pensamentos. Não à toa, os peixinhos oprimidos são representados com tons semelhantes. Os espaços em branco entram em contraste com o azul e nos provocam a pensar, mais uma vez, na ideia de liberdade – um branco onde os peixes podem ser como desejarem; um branco passível de ser preenchido com quaisquer formas, cores e texturas. Por fim, as gaiolas aparecem quebradas, e os peixes, antes “sem cor”, agora estão coloridos e nadando rumo à página branca – rumo à liberdade. Na última página simples, encontramos um grupo de peixinhos coloridos, independentes até mesmo das palavras.

Figuras 159, 160 e 161 - *Se os tubarões fossem homens* (página dupla)





Em resumo, só existiria uma civilização no mar se os tubarões fossem homens.”

Fonte: Brecht e Cruz (2018)

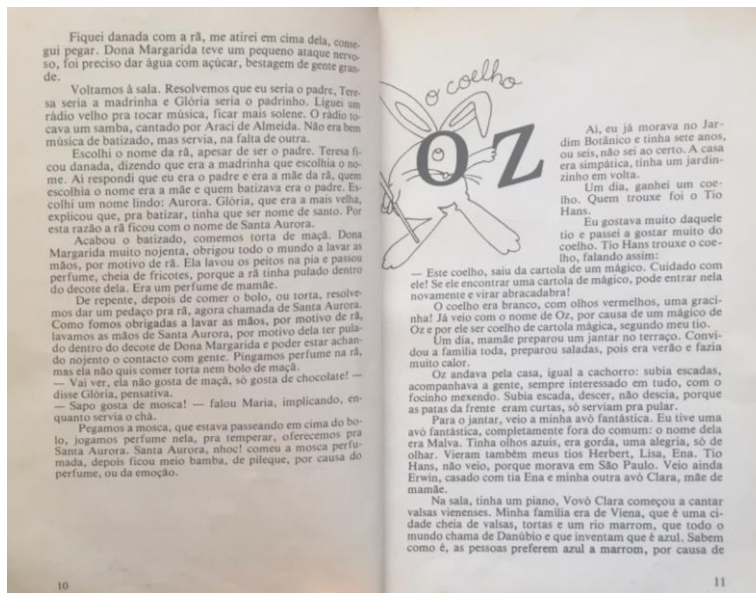
Neste tópico, buscamos pensar a suspensão da palavra pela imagem que passa a ocupar a integralidade da página dupla em uma obra. Nos livros ilustrados, a função do narrador “ou parte da narração pode ser ocupada pelas ilustrações” (ALENCAR, 2018, s/p). Em *Lampião e Lancelote, O Passeio, Lá e Aqui* e *Se os Tubarões fossem homens* fica evidente a continuidade narrativa sustentada nas imagens e potencializada pelo silêncio do texto verbal. Esse mesmo recurso, da interrupção intencional do texto verbal pela imagem, pode ser observado em outras obras premiadas pela FNLIJ, como em *Carvoeirinhos*, de Roger Mello (2009), e em *Rosa*, de Odilon Moraes (2017), que serão abordadas mais adiante.

3.3.3 Terceira categoria - O *design* das palavras

A visualidade como eixo constituinte dos livros ilustrados e toda a amplitude de relações possíveis entre palavras, imagens e *design* nos fazem pensar na dimensão visual da própria palavra. A trajetória de premiações da FNLII nos revela que muitos artistas têm explorado o movimento e as imagens possíveis com a diagramação do texto verbal. Muitas vezes, a tipografia escolhida é também enunciativa.

A obra *Os Bichos que tive*, com texto de Sylvia Orthof e ilustrações de Gê Orthof, premiada em 1984 na categoria Criança, apesar das poucas ilustrações e da simplicidade dos traços, propõe um jogo de interação da imagem com o título de cada capítulo. No conto “O Coelho Oz”, o tio da personagem a presenteia com um coelho que ele diz ter saído da cartola. A imagem que acompanha o início do conto traz o coelho, segurando uma varinha de mágico, em interação com o texto verbal que faz referência ao seu nome, OZ. A sensação que temos é que a letra “O” representa a cartola de onde o coelho veio.

Figura 162 - *Os bichos que tive* (página dupla)

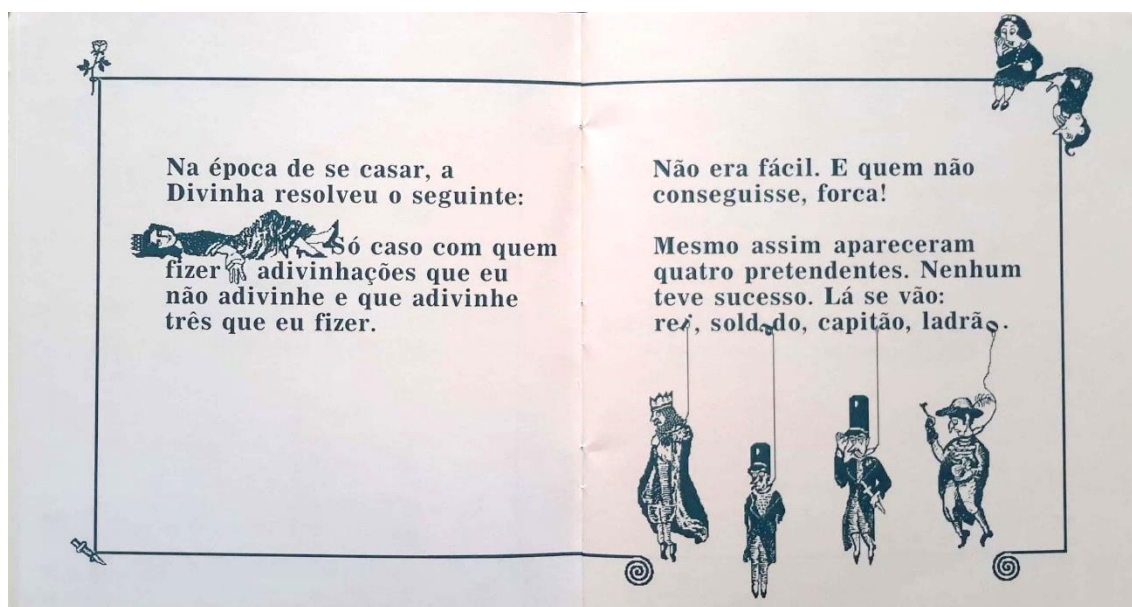


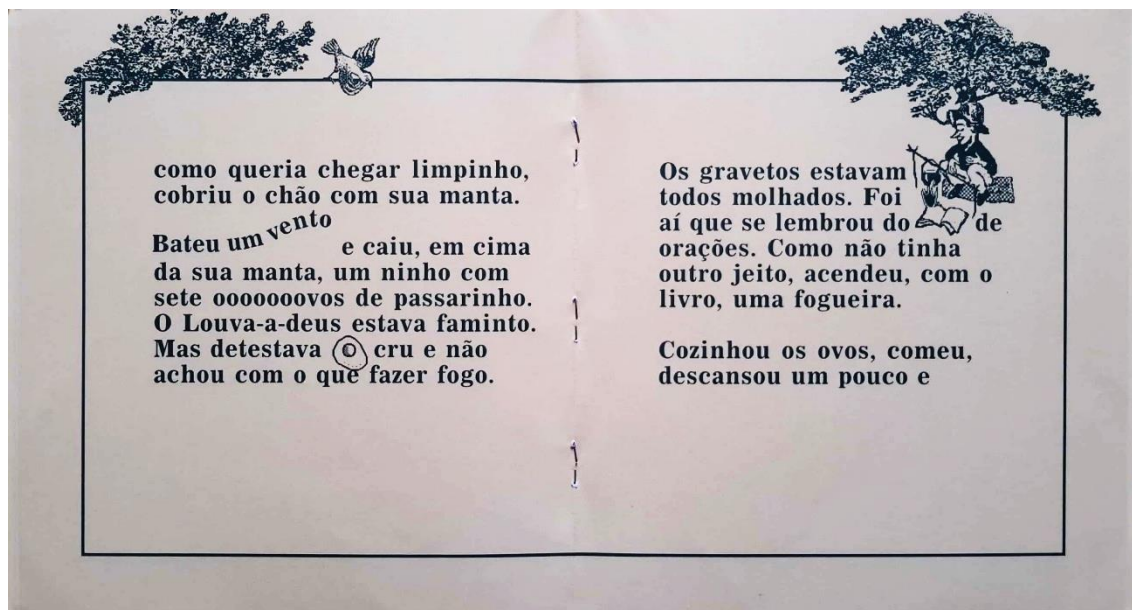
Fonte: Orthof e Orthof (1983)

Assim como Gê Orthof propõe brincadeiras com as palavras nos títulos de cada um dos contos, outros artistas também se arriscam a investigar a visualidade do texto verbal nas

obras. Angela Lago foi uma autora que se destacava pelo domínio das técnicas computacionais e, principalmente, pelos jogos que propunha por meio delas. Em *Sua alteza A Divinha*, de 1990, o texto verbal está a todo tempo permeado por pequenas imagens que substituem as palavras. Além disso, muitas vezes, são criadas relações entre a forma do texto e o sentido que ele constrói. As imagens a seguir exemplificam esses aspectos. Na página da esquerda da primeira delas, a fala direta da personagem Divinha é sinalizada pela imagem da própria personagem, que aparece deitada antes das palavras e alinhada na primeira linha, como se fosse ela mesma o próprio travessão. Na página da esquerda, seus quatro pretendentes, que não conseguiram acertar a adivinha e por isso são castigados, aparecem enforcados, pendurados nas letras das palavras que os representam. Algumas dessas letras aparecem tombadas, em decorrência do peso dos enforcados. Na segunda imagem, no texto verbal da terceira linha da página esquerda, aparece a expressão “Bateu um vento”, cujas letras estão levemente suspensas, como se fossem levadas pelo próprio vento. Na sequência, quando o texto verbal faz referência ao ninho com sete ovos, a palavra “oooooooovos” aparece escrita com sete O’s, como se cada uma dessas letras fosse um dos ovos do ninho.

Figuras 163 e 164 - *Sua alteza A Divinha* (páginas duplas)





Fonte: Lago (1990)

Em *Pindorama: Terra das Palmeiras*, Marilda Castanha (1999) constrói um acervo de palavras, imagens e narrativas de origem dos povos indígenas. A primeira parte se encerra com uma página dupla que faz referência à não linearidade da história. Na página da esquerda, o texto verbal se expressa em espiral, de forma redonda e comprida, tal como anunciado nas próprias palavras, dando sequência ao que se narrava, sobre a continuidade da vida e da existência: “Numa linha do tempo redonda e comprida, onde cada um, igual e diferente, possa viver sua história. Plural e singular”. Pareada e espelhada a essa espiral, temos a imagem da cobra, construída no mesmo formato e tamanho.

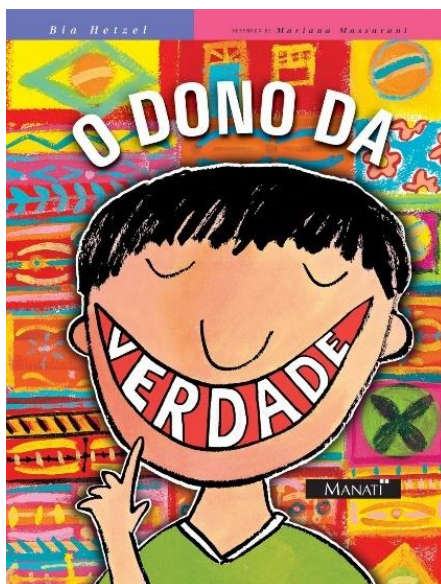
Figura 165 -*Pindorama: Terra das palmeiras* (página dupla)



Fonte: Castanha (1999)

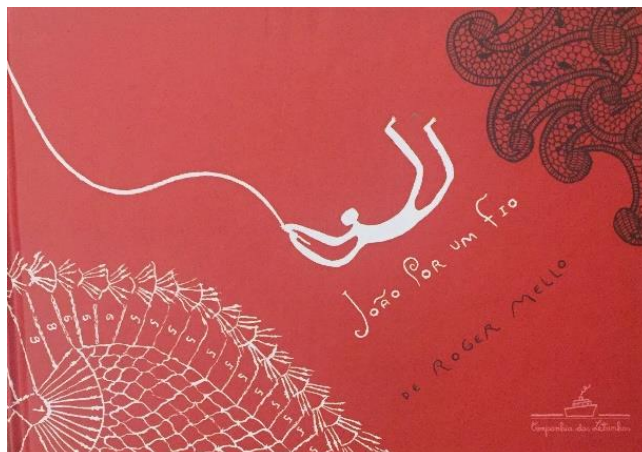
Em *O Dono da verdade*, de Bia Hetzel e Mariana Massarani (2002), a brincadeira tipográfica aparece logo na capa. A história conta sobre um menino que vive se questionando acerca da verdade e da mentira. Nesse processo, ele experimenta expressões e provérbios populares que escuta, como se fossem verdades inquestionáveis. A capa do livro traz o rosto do garoto protagonista que, sendo o dono da verdade (aquele que conhece e utiliza diversos provérbios e expressões de sabedora), a palavra “verdade” não poderia estar escrita em outro lugar, se não na própria boca do menino. A sensação é de que ele enuncia a própria verdade, materializada na escrita da palavra.

Figura 166 - *O Dono da verdade* (capa)



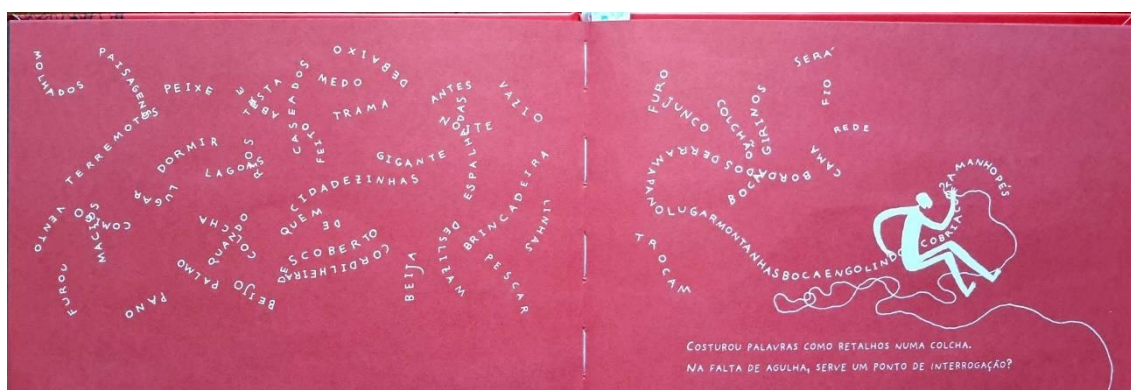
Fonte: Hetzel e Massarani (2002)

A escolha tipográfica e espacial dos títulos dos livros traz muitas possibilidades diferentes. Esse recurso tem sido explorado em diferentes obras e aparece com frequência no acervo desta pesquisa. Na obra *João por um fio*, de Roger Mello (2005), o título é escrito com caligrafia do próprio autor. As palavras são desenhadas, nos remetendo ao fio que sustenta o personagem e aos fios usados na composição das rendas. A disposição em diagonal nos sugere que o texto verbal acompanha o movimento do personagem.

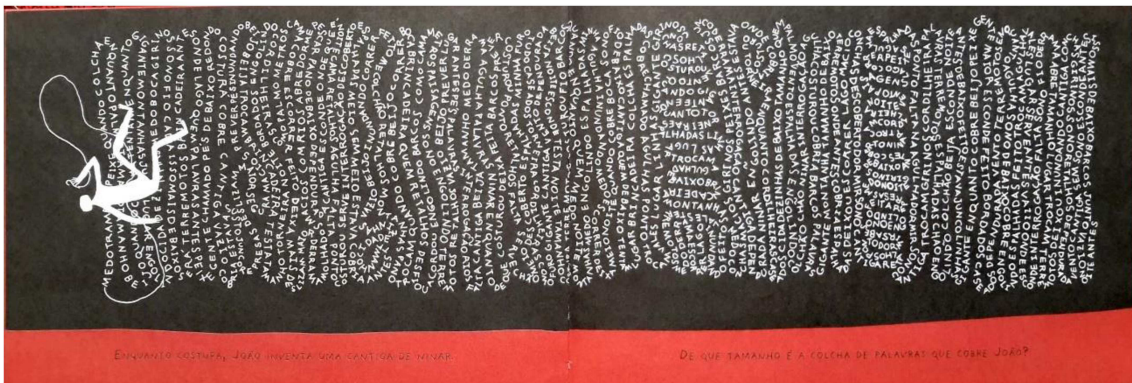
Figura 167 - *João por um fio* (capa)

Fonte: Mello (2005)

Em determinado momento da história, Roger Mello (2005) utiliza as próprias palavras para compor imagens de uma narrativa que aborda o vazio e a falta que desamparam o protagonista João. Ao mesmo tempo, ele nos convida a pensar nas envolturas narrativas que a linguagem pode proporcionar. As palavras espalhadas, materialmente espalhadas na página dupla do livro, são costuradas pelo personagem, a partir de perguntas – expressas pelo ponto de interrogação que João usa como agulha. Palavras costuradas, engendradas em narrativas, ganham sentidos e significados, embalam o corpo e a mente, organizam o caos interior – assim como as cantigas de ninar (LOPEZ, 2016). Palavras costuradas viram uma colcha.

Figura 168 e 169 - *João por um fio* (página dupla)

*Costurou palavras como retalhos numa colcha.
Na falta de agulha, serve um ponto de interrogação?*



ENQUANTO COSTURA, JOÃO INVENTA UMA CANTIGA DE NINAR.

DE QUE TAMANHO É A COLCHA DE PALAVRAS QUE COBRE JOÃO?

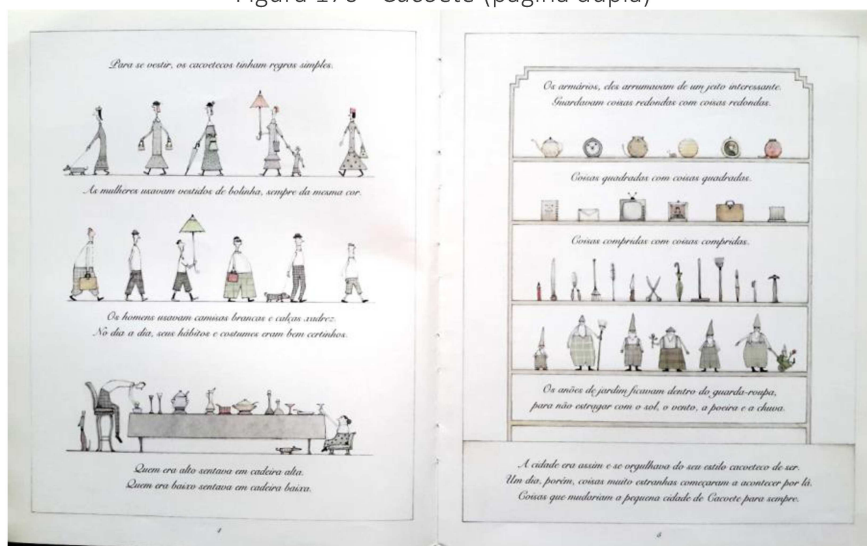
Fonte: Mello (2005)

Enquanto costura, João inventa uma cantiga de ninar.

De que tamanho é a colcha de palavras que cobre João?

Em *Cacoete*, Eva Furnari (2005) faz uso de diferentes fontes tipográficas, além de brincar com a composição do texto verbal e da imagem no espaço da página. A cidade de Cacoete tinha sua identidade expressa na forma de organização, tanto do espaço e objetos da cidade quanto de seus próprios habitantes. O jeito tradicional de Cacoete existir se expressa na própria fonte tipográfica, em letra cursiva e formatação clássica, em que o texto verbal se apresenta. A alternância entre palavras e imagens na composição parece ter sido milimetricamente calculada – impossível ser de outra forma para os moradores de Cacoete.

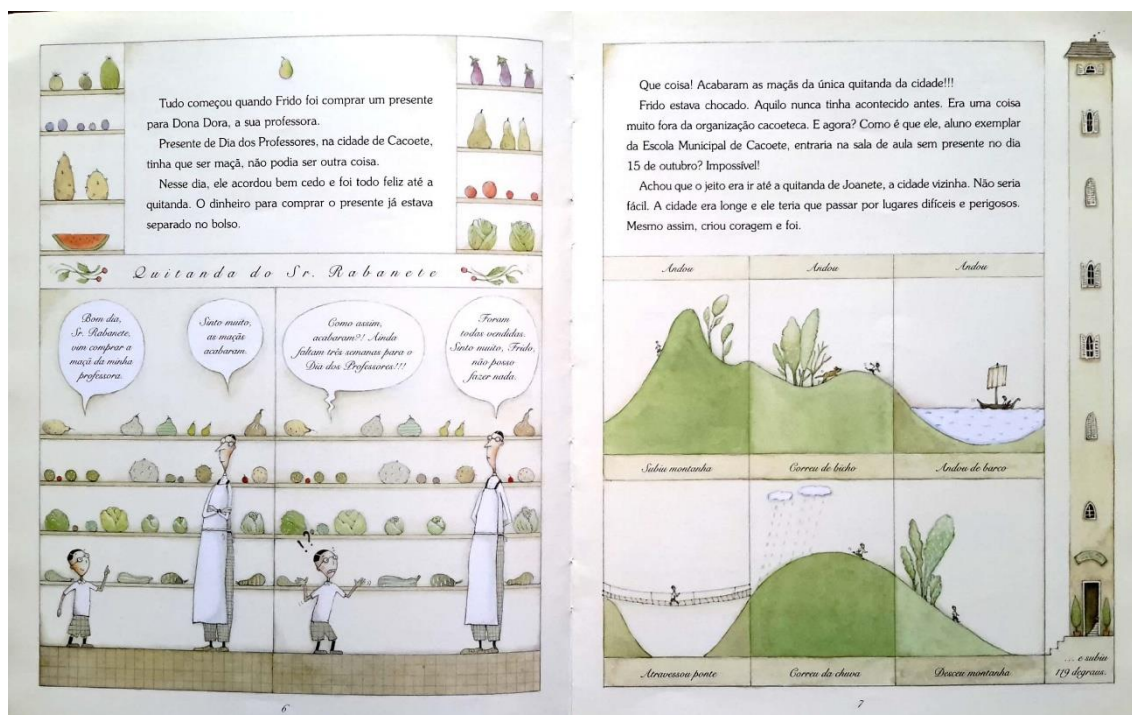
Figura 170 - *Cacoete* (página dupla)



Fonte: Furnari (2005)

A imagem anterior faz referência ao momento em que o narrador está apresentando a cidade de Cacoete e toda a situação de equilíbrio em que ela vivia. No entanto, a própria narração adianta que coisas estranhas começaram a acontecer e que mudariam Cacoete para sempre. Na página seguinte, a narração não se atém mais a explicar o equilíbrio em que vivia a cidade, mas sim a narrar a sequência de eventos que desencadearão a mudança anunciada. Nesse momento, a fonte tipográfica se altera para uma convencional e a letra cursiva continua sendo usada para expressar a fala dos moradores da cidade. A forma como Eva Furnari insere seus quadros narrativos é bastante diversa, ao mesclar em uma mesma página palavras, imagens grandes e pequenas, imagens sequenciais, balões de fala, dentre outros.

Figura 171 - *Cacoete* (página dupla)



Fonte: Furnari (2005)

Uma terceira fonte tipográfica aparece na história para representar a fala da Bruxa. Em contraste com a delicadeza e a simetria das falas de Frido, personagem principal e morador de Cacoete, as falas da Bruxa aparecem em balões cheios de pontas, com fonte tipográfica sem padrões, que parecem ter sido manuscritas com bastante força. Na imagem a seguir, é

possível acessar o contraste entre as fontes. Por se tratar de uma cena mais adiante na história, não há necessidade do uso de balões para sinalizar as falas dos personagens e narradores. Os leitores, em função do que se passou anteriormente na história, já podem identificar a quem pertence cada uma das falas.

Figura 172 - *Cacoete* (página dupla)



Fonte: Furnari (2005)

Quando Frido é enfeitiçado pela Bruxa Núcica, que usou seus raios desorganizadores, as molduras das imagens deixam de ser retas e precisas e assumem formatos diversos. Além disso, as falas do personagem Frido passam a se expressar por outra fonte tipográfica, agora sem o padrão rígido da tipografia anterior.

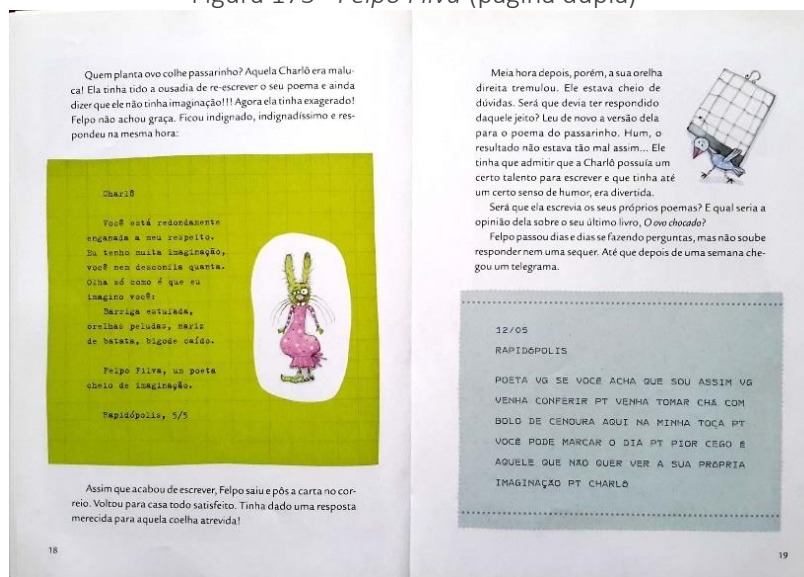
Figura 174 - Felpe Filva (página dupla)



Fonte: Furnari (2006)

O coelho Felpe Filva escreve suas cartas na máquina de escrever, utilizando papel verde quadriculado. A imagem abaixo mostra uma dessas cartas, na página da esquerda, e na direita, um telegrama enviado por Charlô, representado com papel azul e outra fonte tipográfica.

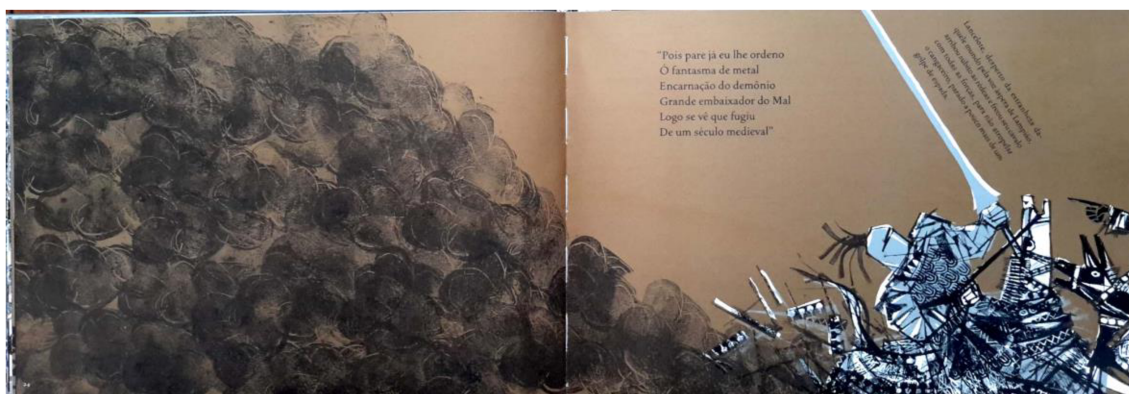
Figura 175 - Felpe Filva (página dupla)



Fonte: Furnari (2006)

Fernando Vilela, no já citado *Lampião e Lancelote*, propõe diferentes tipos de diagramação do texto verbal. Quando Lampião e Lancelote se encontram, o primeiro ordena que o segundo pare sua cavalgada imediatamente. Nesse momento, o texto verbal que narra a freada brusca de Lancelote e seu cavalo está inclinado, como se tivesse sofrido os efeitos do freio junto com o personagem. A sensação que temos é que o texto verbal vinha seguindo fluidamente seu curso, mas foi bruscamente surpreendido junto a Lancelote e sua espada.

Figura 176 - *Lampião e Lancelote* (página dupla)



Fonte: Vilela (2006)

*Pois pare já eu lhe ordeno
Ó fantasma de metal,
Encarnação do demônio
Grande embaixador do mal
Logo se vê que fugiu
Do século medieval*

*Lancelote, desperto
da estranheza
daquele mundo pela
voz áspera de
Lampião, arribou
súbito as rédeas e
freou seu cavalo com
todas as forças, para
não atropelar o
cangaceiro, parado
a pouco mais de um
golpe de espada.*

Mais adiante na história, quando os personagens estão em festa, bailando “dois xaxados e um xote”, as imagens mostram os pés das pessoas, cujo movimento da dança se reforça pela diagramação salpicada em versos ao longo da página dupla. Esse recurso faz com que os olhos dos leitores dançam junto com os personagens à medida que leem os versos.

Figura 177 - *Lampião e Lancelote* (página dupla)

Fonte: Vilela (2006)

E nesta bênção de paz / Chega Maria Bonita / Parceira de Lampião / Toda vestida de chita / E abraça o cavaleiro / Que dança sem fazer fita / Depois chega Guinevere / A paixão de Lancelote / E baila com Lampião / Dois xaxados e um xote / Reinventavam as danças / Arrasta-pé ia no trote.

Outro exemplo em que a diagramação e o movimento dos olhos participam da cena narrativa está em *Tom*, de André Neves (2012). A história é sobre um garoto, Tom, que “tem o olhar parado no tempo” e “gosta da solidão dos pensamentos”. Em determinado momento do livro, o narrador fala sobre as coisas especiais e diferentes que cada um dos cinco membros da família faz. Na imagem, a família divide o meio do livro. Enquanto isso, o texto verbal mencionado está alocado na página da esquerda. As frases curtas são dispostas na vertical, uma debaixo da outra. Enquanto lemos, temos a sensação de se tratar de um conjunto de características que interligam aquela família e dizem da especificidade de cada um de seus membros. Ao deslocarmos nosso olhar para a direita, encontramos mais uma frase, isolada na borda da página da direita: “E Tom? Parece nem perceber”. Tom, aquela criança que “gosta da solidão dos pensamentos”, experimenta ser referido também do lado de fora da página em que o texto verbal fala sobre as pessoas da família.

Figura 178 - Tom (página dupla)



Fonte: Neves (2012)

Em *Bichos do Lixo*, Ferreira Gullar (2013) brinca com palavras e pedaços de papel para construir micro contos. Cada página dupla é destinada a um desses contos: um título, uma ou duas frases e mais uma imagem. O título do livro nos sugere como são feitas as ilustrações, que são composições do próprio autor, que utiliza pedacinhos de papel, que iriam para o lixo, para criar diferentes bichos. As palavras contribuem para significar o que se expressa na imagem e, muitas vezes, apresentam diagramações variadas. Por exemplo, no micro conto *Cobra-Norato*, o texto verbal está ondulado, fazendo referência a uma cobra. Em *Habitantes da água*, as palavras parecem flutuar, provocando a sensação de movimento da água.

Figura 179 e 180- *Bichos do lixo* (páginas duplas)

Fonte: Gullar (2013)

HABITANTES DA ÁGUA.

Há mais peixes de diferentes feitios do que sonha a nossa fantasia.

Todas as obras aqui citadas sinalizam as múltiplas possibilidades em que o texto verbal constitui também uma imagem que se integra à composição e à visualidade da página. Seja pela fonte tipográfica, pelo tamanho, diagramação, localização ou distribuição espacial, pela maneira de se integrar à imagem ou pela imagem que as palavras constroem, são essas algumas das possibilidades de exploração do texto verbal que extrapolam o sentido expresso pelas palavras e convidam a uma leitura também da forma que ganha a expressão gráfica do

texto verbal. Esses recursos, possivelmente, têm sido mais frequentes em função da participação do profissional do *designer* na equipe de autoria e edição das obras literárias.

3.3.4 Quarta categoria - Materialidade e narrativa

A materialidade do objeto livro, como possibilidade de linguagem, é um dos eixos que constituem as especificidades dos livros ilustrados. Antes mesmo de esse termo ser difundido no Brasil, Angela Lago se destacava por suas obras que ousavam nas explorações do livro como objeto (MORAES, 2019). Na trajetória de premiações da FNLIJ, entre os anos de 1989 e 1995, a autora recebeu cinco prêmios, todos relativos a obras que, de certa forma, brincam com os recursos materiais. Com exceção de *O Cântico dos Cânticos*, os demais quatro livros apresentam formato pequeno, próximo a um quadrado de 20cm, capa flexível e lombada canoa, cujas folhas são grampeadas.

Quadro 5 – Obras premiadas de Angela Lago entre 1989 e 1995

Ano	Título	Editora	Categoria
1989	A mãe da mãe da minha mãe	Miguilim	Criança
1991	Sua Alteza A Divinha	RHJ	Criança
1993	De morte!	RHJ	Criança HC
1993	O Cântico dos Cânticos	Ed. Paulinas	Imagem CH
1995	Cena de Rua ⁸⁴	RHJ	Imagem HC

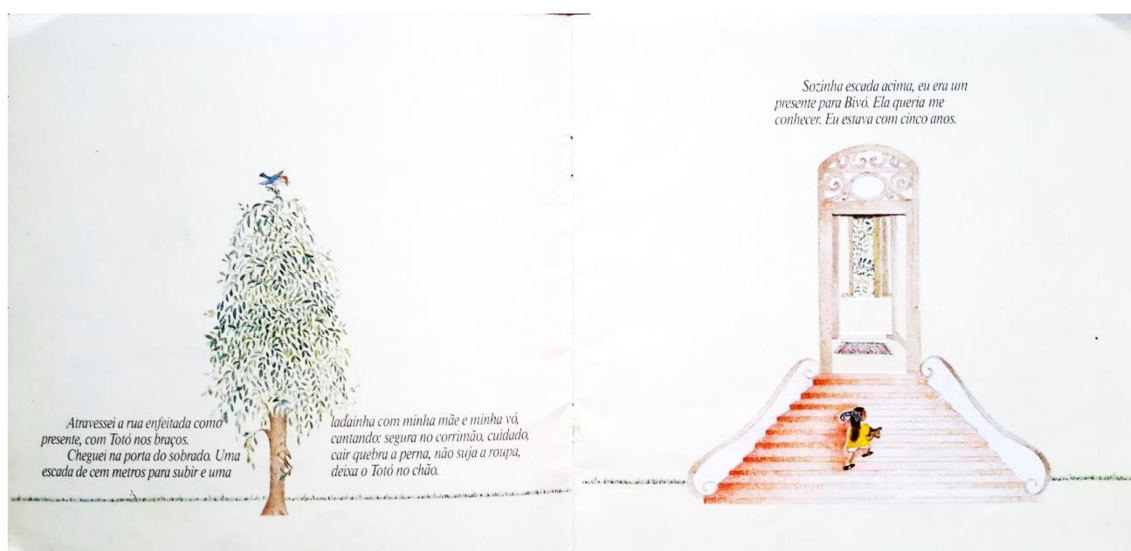
Fonte: elaboração da autora

A obra *A Mãe da mãe da minha mãe*, ilustrado por Angela Lago, com texto de Terezinha Alvarenga, da editora Miguilim, premiada em 1989 na categoria Criança, conta a história de uma menina que chega à imensa e desconhecida casa da sua bisavó. Enquanto ela está

⁸⁴ O aspecto relativo ao ângulo de leitura na obra *Cena de Rua*, elemento que nos interessa neste tópico, já foi contemplado no primeiro capítulo deste trabalho.

perdida pelos cômodos e corredores da casa, as páginas contemplam um recorte retangular (faca de impressão gráfica⁸⁵) que se mescla às ilustrações, como se fossem portas e janelas da própria casa. Os recortes são sobrepostos uns aos outros, de forma que, em qualquer uma das páginas que ilustram o interior da casa, é possível acessar as plantas que se encontram nas áreas externas. Nas páginas da esquerda, vemos a árvore da rua, que fica na porta da casa. Nas páginas da direita, nossa visão alcança as árvores do jardim da bisavó. Os recortes também nos dão a sensação de profundidade da casa.

Figura 181 e 182 - *A Mãe da mãe da minha mãe* (páginas duplas)



Atravessei a rua enfeitada como presente, com Totó nos braços. Cheguei na porta do sobrado. Uma escada de cem metros para subir e uma

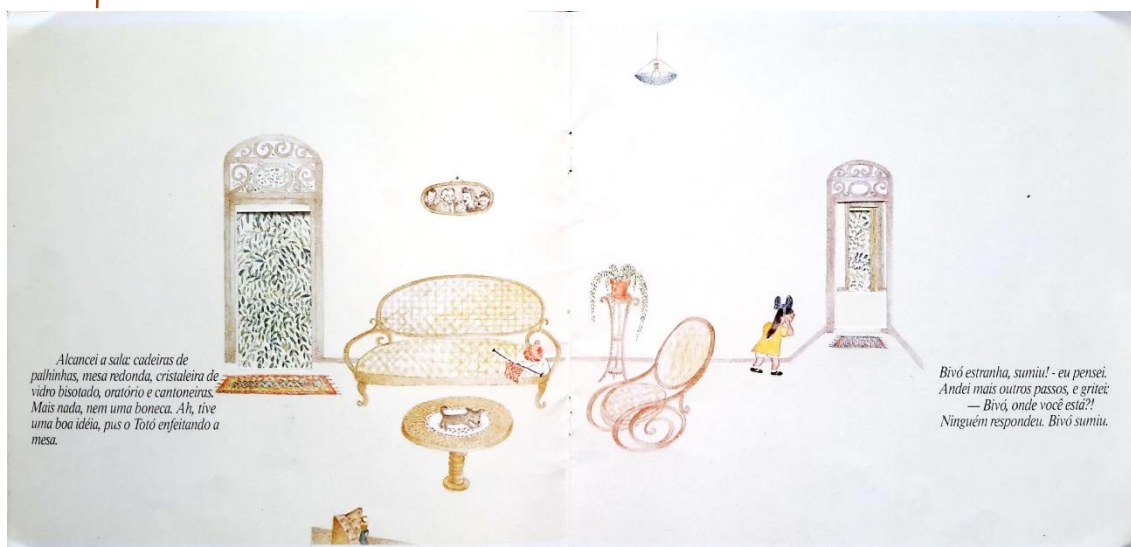
ladainha com minha mãe e minha vó, cantando: segura no corrimão, cuidado, cair quebra a perna, não suja a roupa, deixa o Totó no chão.

Sozinha escada acima, eu era um presente para Bivó. Ela queria me conhecer. Eu estava com cinco anos.

Atravessei a rua enfeitada como presente, com Totó nos braços. Cheguei na porta do sobrado. Uma escada de cem metros para subir e uma ladainha com minha mãe e minha vó, cantando: segura no corrimão, cuidado, cair quebra a perna, não suja a roupa, deixa o Totó no chão.

Sozinha escada acima, eu era um presente para Bivó. Ela queria me conhecer. Eu estava com cinco anos.

⁸⁵ De acordo com Matsushita (2011, p. 329), a faca é um “instrumento de metal montado em madeira, cuja função é recortar impressos em formatos especiais”.



Fonte: Alvarenga e Lago (1988)

Alcançei a sala: cadeiras de palhinhas, mesa redonda, cristaleira de vidro bisotado, oratório e cantoneiras. Mais nada, nem uma boneca. Ah, tive uma boa ideia, pus o Totó enfeitando a mesa.

Bivó estranha, sumiu! – eu pensei. Andei mais outros passos, e gritei: -Bivó, onde você está?! Ninguém respondeu. Bivó sumiu.

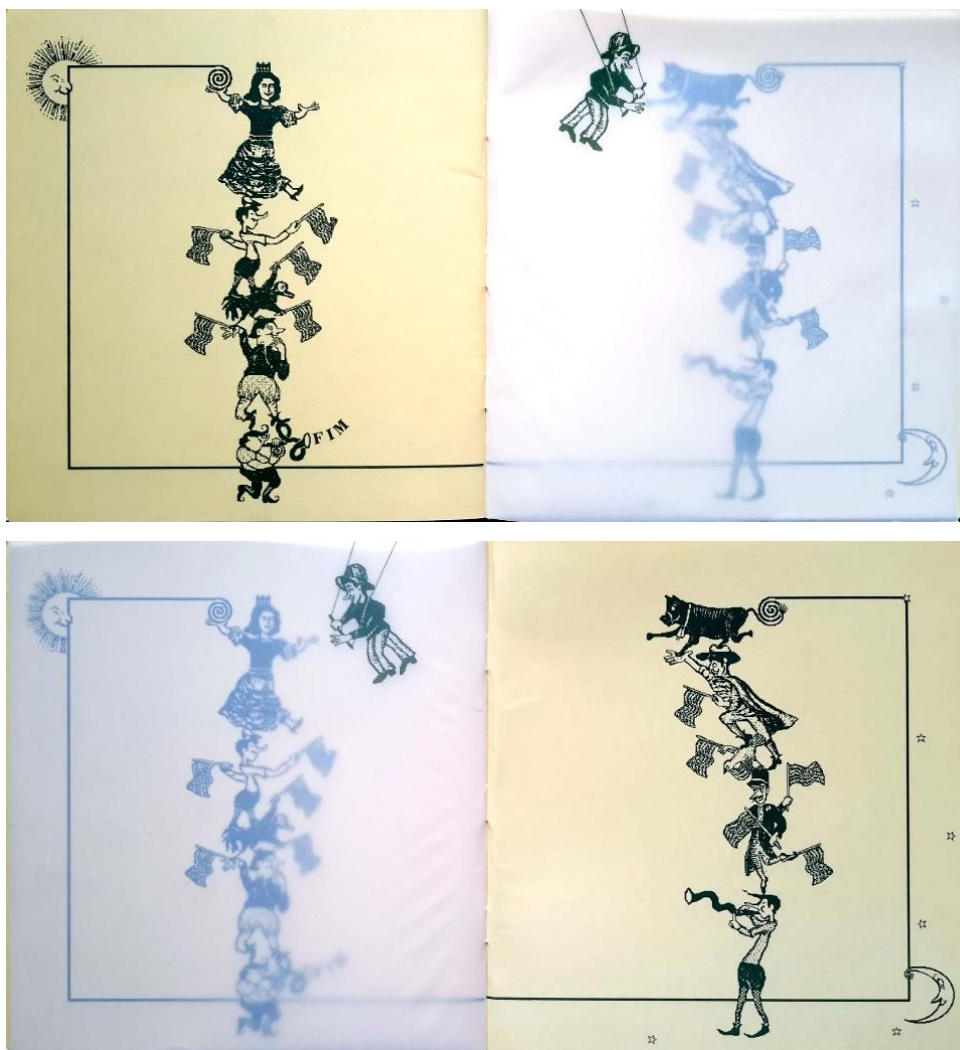
Figura 183 - A Mãe da mãe da minha mãe (detalhe de imagem e recortes que proporcionam a noção de profundidade)



Fonte: Alvarenga e Lago (1988)

Sua Alteza a Divinha, já mencionado neste trabalho, e *De morte!*, ambos de Angela Lago, apresentam algumas características em comum. As narrativas foram contadas pela autora a partir de textos folclóricos da linguagem oral. Além disso, ela utiliza ilustrações de artistas antigos, muitas vezes anônimos, para compor as cenas do livro. Como abordado no tópico anterior, pequenas imagens são inseridas mescladas ao texto verbal, muitas vezes substituindo as palavras que representam. No que se refere aos aspectos materiais, essas obras também apresentam elementos de destaque. Em *Sua Alteza A Divinha*, a segunda e a penúltima folhas do livro são em papel vegetal, o que permite uma brincadeira com o movimento proporcionado pela sobreposição das imagens.

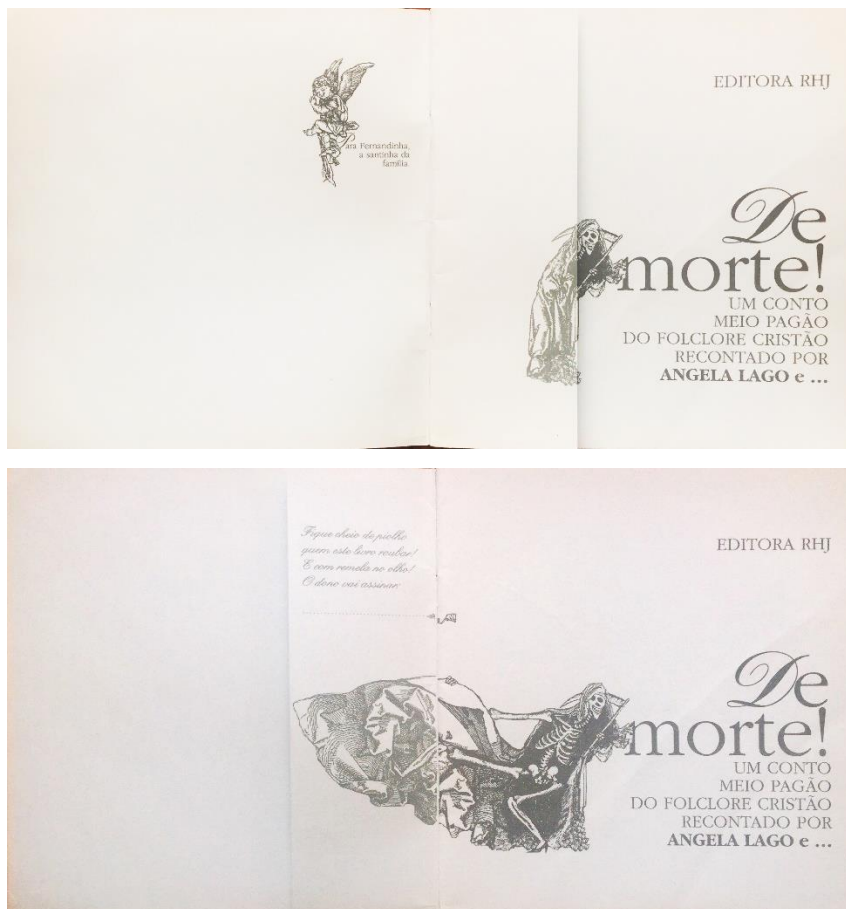
Figura 184 e 185 - *Sua Alteza A Divinha* (páginas duplas)



Fonte: Lago (1990)

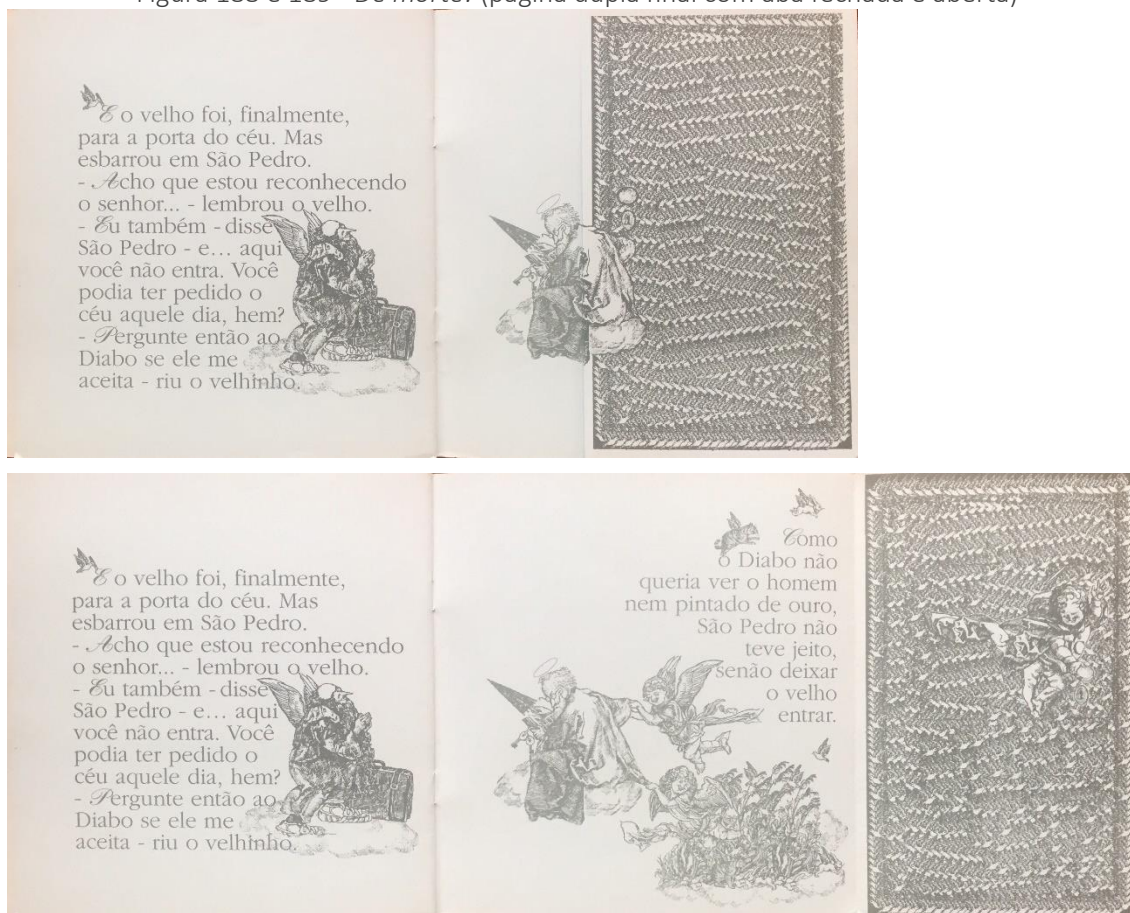
Já em *De morte!*, a autora propõe uma brincadeira com abas, possibilitada pelo deslocamento para a direita de uma das folhas do livro. No começo, a aba descobre a figura da morte, fazendo aparecer o seu esqueleto. A aba final funciona como uma porta, que pode ser aberta e fechada concretamente, fazendo referência à porta do céu e à figura de São Pedro.

Figura 186 e 187 - *De morte!* (folha de rosto com aba fechada e aberta)



Fonte: Lago (1992)

Figura 188 e 189 - *De morte!* (página dupla final com aba fechada e aberta)



Fonte: Lago (1992)

A proposta de *O Cântico dos Cânticos*⁸⁶ é inspirada no poema bíblico de mesmo nome. Angela Lago propõe uma narrativa circular que pode começar de qualquer um dos lados do livro. O projeto gráfico inclui uma mesma capa em ambos os lados do objeto, de forma que o leitor possa escolher por qual dos lados começar, sem prejuízo. Para garantir essa experiência, as informações técnicas da obra, tal como a ficha catalográfica e demais textos se alocam em uma cinta⁸⁷, sobreposta à capa dura do livro. Vale ressaltar que, na trajetória de premiações

⁸⁶ A edição acessada e analisada é a do ano de 2013, publicada pela Cosac Naify. Nesta dissertação, excepcionalmente essa obra apresenta algumas características diferentes da primeira edição, publicada pela editora Paulinas, em 1992.

⁸⁷ De acordo com Ambrose e Harris (2009, p.49), a cinta é uma “tira de plástico ou papel utilizada para prender as páginas de uma publicação, comum em revistas. Muitas vezes apresenta informações sobre o conteúdo da obra. Geralmente, as cintas são uma tira contínua, mas podem ser uma tira de papel que envolve a publicação”. A edição de *O Cântico dos Cânticos* de 1992 também foi publicada em capa dura, porém não apresenta cinta. Algumas poucas informações são alocadas no miolo do livro, sem a aparência de uma ficha catalográfica

da FNLIJ, pelas categorias analisadas, *O Cântico dos Cânticos* é o primeiro livro de capa dura contemplado.

Figuras 190, 191 e 192 - *O Cântico dos cânticos* (capas e cinta)



Fonte: Lago (2013)

A circularidade da narrativa é potencializada pela forma como a autora constrói as imagens. Em um primeiro momento, temos a sensação de que dois personagens caminham pelos labirintos desenhados nas páginas, um em direção ao outro. No exato meio do livro, os personagens se encontram – um encontro materializado tanto pela costura das páginas quanto pelo próprio abrir e fechar do livro. Na sequência, temos a sensação de que os personagens passam a se deslocar no sentido oposto, ou seja, agora eles se afastam. Esse

convencional. A capa e a quarta capa, apesar de um projeto diferente da edição analisada, são iguais entre si e também permitem a entrada pelo livro por qualquer um dos lados.

movimento de aproximação/encontro/afastamento pode ser percebido ao se iniciar a leitura por qualquer um dos lados do livro.

Figura 193 - *O cântico dos cânticos* (página dupla central)



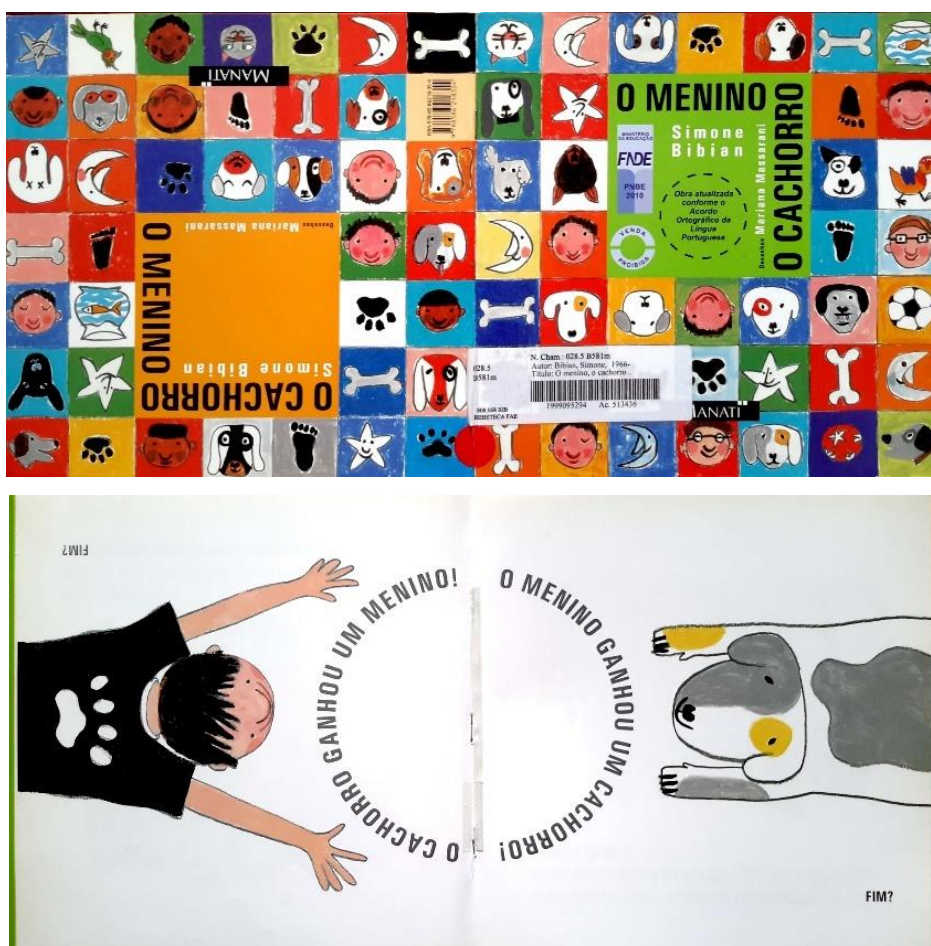
Fonte: Lago (2013)

Depois desse período em que Angela Lago se destaca nas premiações pela FNLIJ, só a partir da segunda metade dos anos 2000 é que outros livros que exploram recursos materiais gráficos, como dobras e recortes, aparecem com mais frequência nas categorias analisadas. Isso reforça o quanto Angela Lago foi uma importante referência e possível pioneira ao se pensar na dimensão do livro como objeto no Brasil, principalmente na década de 1990.

Dentre as obras premiadas no século XXI, destacamos algumas como *O Menino, o cachorro*, de Simone Bambini e Mariana Massarani, da Editora Manati, premiado em 2007 na categoria Criança. O livro explora dois pontos de vista de uma situação semelhante, vivida por um Menino e por um Cachorro. Para isso, o projeto gráfico utiliza o mesmo recurso proposto por Angela Lago, em *Cântico dos Cânticos*: um livro com duas capas e dois sentidos de leitura. De um lado do livro, acessamos a perspectiva do menino que desejava ganhar um cachorro.

Também é possível iniciar a leitura pelo outro lado, pela outra capa, de onde temos a perspectiva do cachorro que desejava ganhar um menino. Ambas as narrativas abordam os mesmos aspectos dos personagens, como a família em que nasceram, seus desejos e as situações vividas em busca desses desejos. No meio do miolo, onde os grampos se fecham, cachorro e menino se encontram na imagem e na palavra. Nessa página dupla, a disposição dos personagens e a diagramação do texto verbal em círculo nos permitem ler em qualquer um dos sentidos. Além disso, há um pequeno detalhe nos cantos das páginas, uma palavra que nos interroga, “FIM?”, ao mesmo tempo em que nos convida a seguir na leitura pela outra perspectiva.

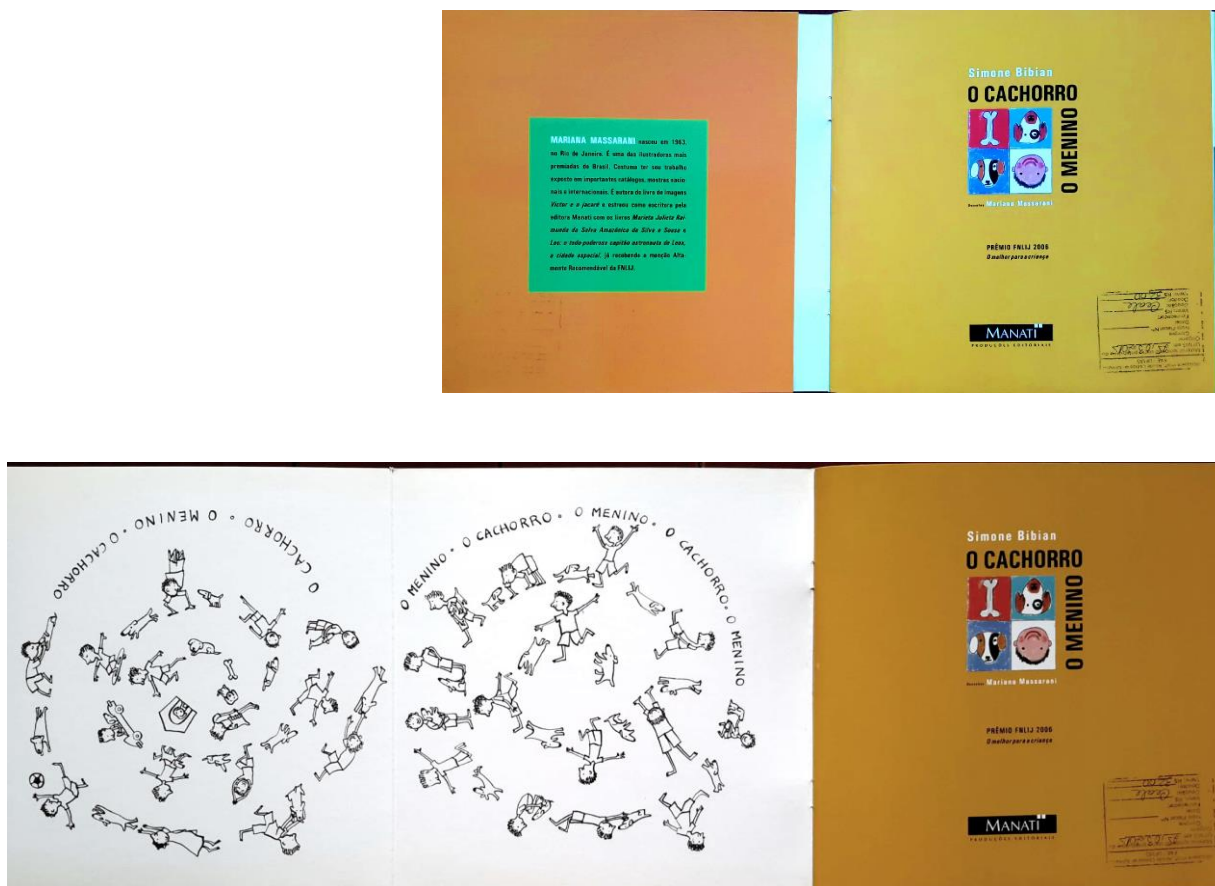
Figura 194 e 195 – *O menino, o cachorro* (capas e página dupla central)



Fonte: Bambini e Massarani (2006)

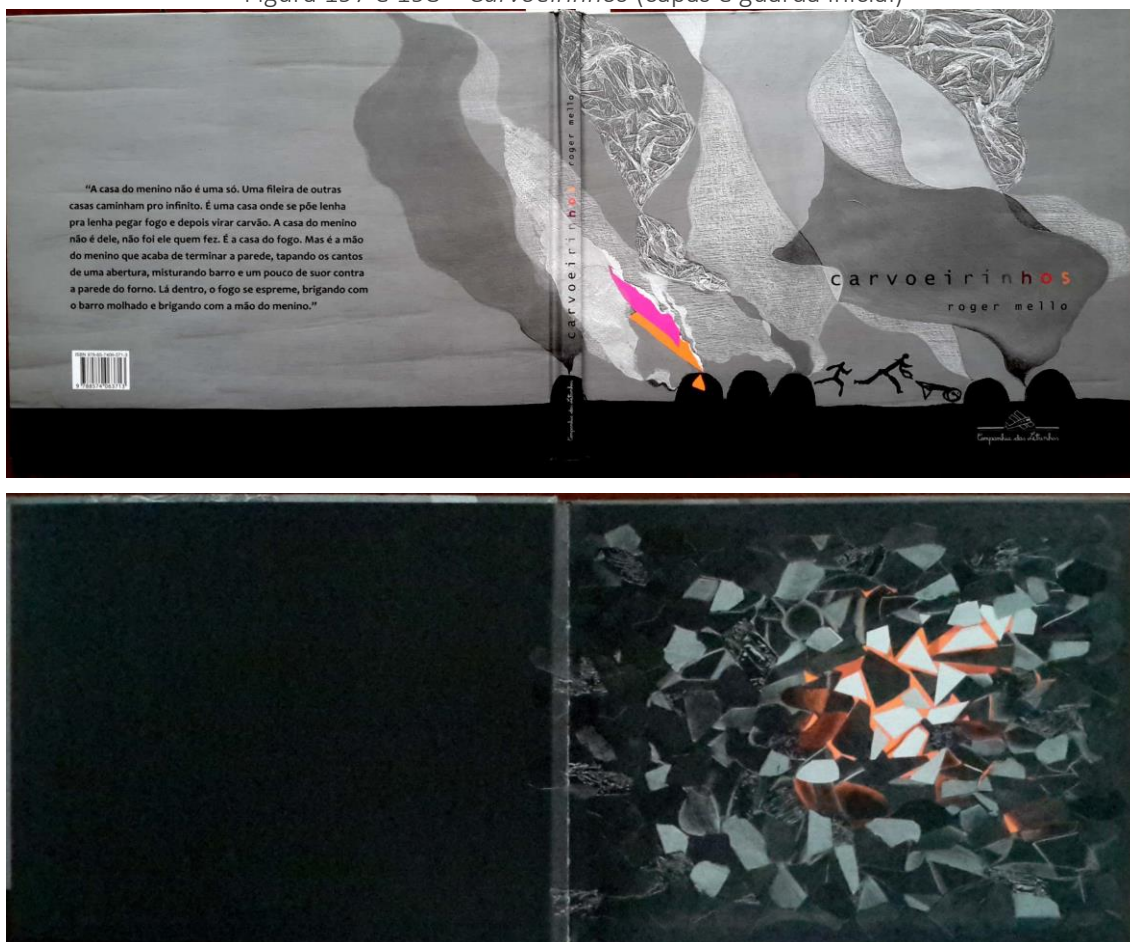
As longas orelhas desse livro também guardam uma surpresa: uma composição de pequenas cenas em que Menino e Cachorro interagem. Essas cenas são de momentos vivos para além do miolo do livro, posteriormente ao encontro dos dois personagens.

Figura 196 – *O menino, o cachorro* (orelha fechada e aberta)



Fonte: Bambini e Massarani (2006)

Outra obra que destacamos é *Carvoeirinhos*, de Roger Mello (2009), cuja construção narrativa aborda a exploração da mão de obra infantil nas carvoarias. A capa do livro flagra um instante que mostra os meninos correndo meio aos fornos de carvão. O fogo aparece nas cores rosa e laranja tanto em um dos fornos quanto nas últimas letras do título do livro. As folhas de guarda trazem imagens das brasas de carvão que, aos poucos, podem “queimar” a existência dos meninos.

Figura 197 e 198 – *Carvoeirinhos* (capas e guarda inicial)

Fonte: Mello (2009)

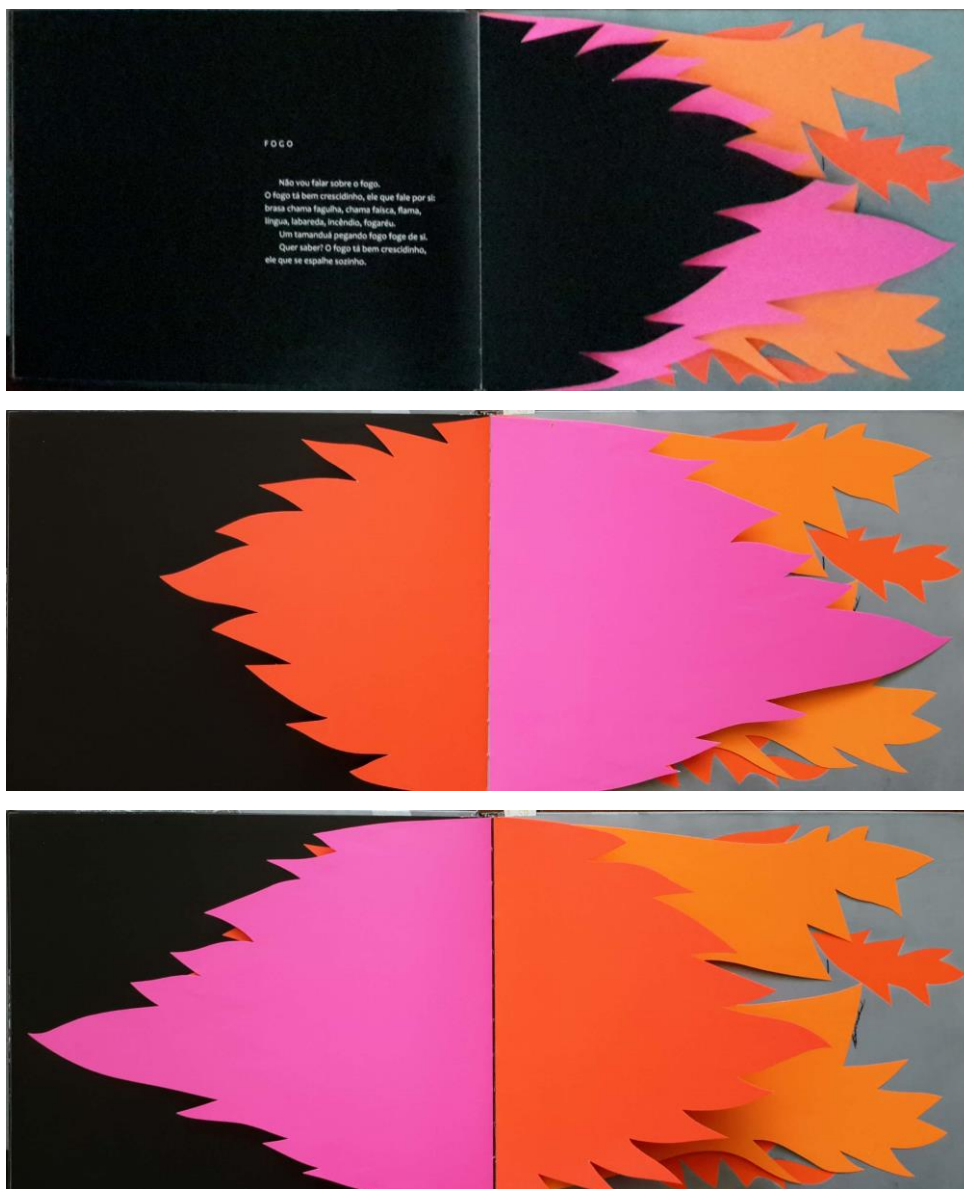
Em determinado momento da história, quando uma brasa se espalha pelo mato seco, o narrador se manifesta pela palavra:

Não vou falar sobre o fogo.
 O fogo tá bem crescidinho, ele que fale por si; brasa chama fagulha, chama faísca, flama, língua, labareda, incêndio, fogaréu.
 Um tamanduá pegando fogo foge de si.
 Quer saber? O fogo tá bem crescidinho, ele que se espalhe sozinho.

Neste momento, há uma suspensão da palavra e o fogo se materializa em quatro folhas de recortes especiais e cores fluorescentes. De fato, o fogo pode se espalhar sem o narrador da palavra, sem alguém que fale verbalmente sobre ele. No entanto, em *Carvoeirinhos*, é o

leitor quem passa as páginas e espalha o fogo. O leitor é convidado a participar ativamente desse processo.

Figura 199, 200, 201, 202 e 203 - *Carvoeirinhos* (páginas do miolo)





Fonte: Mello (2009)

Assim como Roger Mello utiliza os recortes sobrepostos para dizer da propagação do fogo, outros artistas também têm se debruçado na exploração de possíveis intervenções com a própria materialidade do livro. Em 2012, a obra *O Alvo*, de Ilan Brenman e Renato Moriconi, da editora Ática, ganhou o prêmio FNLIJ na categoria Criança. O livro faz uso de um pequeno corte circular central (faca de impressão gráfica), que permeia todas as páginas e se relaciona diretamente com a história.

O livro conta a história de um professor que respondia às mais diversas perguntas com sabedoria e enredando uma narrativa. Um dia, ele é interrogado por seu aluno: “Como o senhor sempre consegue encontrar uma história certa, para a pessoa certa, no momento certo? Todos na cidade dizem que o senhor nunca errou ao contar uma história que faz o outro refletir sobre seus problemas. Como isso é possível?”. Para responder a essa pergunta, o professor conta uma história em que um menino lançava flechas nos postes e, na sequência, pintava os alvos em volta das flechas. O professor completa: “[...] Sempre amei estudar, sempre ouvi e contei muitas histórias. Então, as pessoas vêm até mim, me contam suas

dificuldades, seus problemas, e eu apenas pinto as histórias em volta delas, assim como o menino da história fez”.

Figura 204 - *O Alvo* (página dupla)

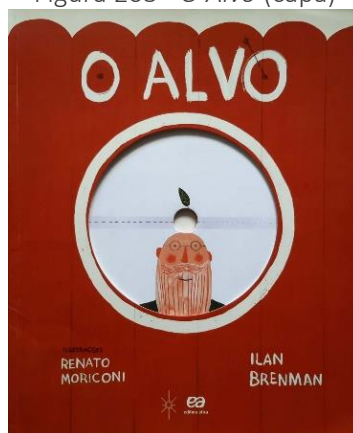


A sala do professor novamente gargalhou. Então, ele concluiu sua resposta: - Meus estimados alunos, eu sou assim, um pouco do arqueiro e do menino. Sempre amei estudar, sempre ouvi e contei muitas histórias. Então, as pessoas vêm até mim, me contam suas dificuldades, seus problemas, e eu apenas pinto as histórias em volta delas, assim como o menino da história fez.

Fonte: Brenman e Moriconi (2011)

Na capa do livro aparece um alvo, um recorte circular maior, por onde podemos ver o professor e uma suposta maçã sobre sua cabeça. O recorte circular ganha identidade de alvo também com a pintura em branco que o contorna, que parece ter sido feita com um pincel grosso em uma cerca vermelha, tal como o menino da história fazia com as flechas lançadas previamente. O título do livro parece ter sido pintado na cerca com os mesmos materiais utilizados para fazer o alvo. As letras “O” também ganham estatuto de alvo.

Figura 205 - *O Alvo* (capa)



Fonte: Brenman e Moriconi (2011)

Além do recorte maior na capa, um recorte circular menor atravessa o miolo de todo o livro. Da mesma forma que o professor da história, Renato Moriconi aproveita os círculos como pontos de partida para suas ilustrações. Esse corte parece ter sido feito por uma flecha que entra no livro pela 2ª capa, perfura todo o miolo e acerta o alvo localizado na imagem da 3ª capa. O trajeto percorrido pela flecha é sugerido por uma linha tracejada e sombreada em cinza – um código visual que sinaliza o caminho feito por um objeto em movimento.

Figura 206 e 207 - *O Alvo* (página inicial e página final)



Fonte: Brenman e Moriconi (2011)

Outro aspecto que se destaca na articulação narrativa com o objeto livro é a inclusão da medianiz como participante da imagem e da narrativa. Em *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*, de Alexandre Rampazo (2019), o conhecido personagem Pinóquio é o protagonista. Nessa obra, ele se interroga sobre sua identidade ao comparar-se com os diversos personagens que aparecem na história de Carlo Collodi⁸⁸. Rampazo propõe um jogo com a imagem do espelho em que a dobra do livro – a medianiz – representa o limite entre a imagem real (página da esquerda) e a imagem refletida (página da direita), que incorpora diferentes personagens de acordo com as considerações de Pinóquio acerca de sua identidade.

Figura 208, 209 e 210 - *Pinóquio: o livro das pequenas verdades* (páginas duplas)

Quando Pinóquio parou em frente ao espelho, o que viu refletido foi um boneco que era, na verdade, um pedaço de madeira.



Era somente um boneco de madeira.

Ao olhar para o espelho, pensou que, talvez, se ele fosse Gepeto, seria bondoso, amável, paternal e justo.



Se Pinóquio fosse Gepeto, não seria mais somente um boneco de madeira.

⁸⁸ Carlo Collodi foi um autor italiano, muito conhecido por publicar o famoso romance “As Aventuras de Pinóquio”, em 1881, na Itália.



Fonte: Rampazo (2020)

Para além dessas obras citadas, a partir da segunda metade década de 2000, outros livros premiados contemplam um projeto gráfico arrojado que explora a materialidade do objeto livro, seja nos recortes, no tamanho ou no formato. Como exemplo temos *A Linha do Mário Vale* (Mário Vale, 2007), *Lampião e Lancelote* (Fernando Vilela, 2007), *Psiquê* (Angela Lago, 2010), *Monstros do Cinema* (Augusto Massi e Daniel Kondo, 2016), além dos já citados neste trabalho, *Bárbaro* (Renato Moriconi, 2014) e *Se eu abrir esta porta agora...* (Alexandre Rampazo, 2018). Todos esses exemplos incluem elementos diferenciados relativos à da materialidade do livro que podem influenciar a experiência do leitor com o objeto, inclusive, proporcionando outras entradas narrativas. Esses recursos representam características dos livros ilustrados se não forem aleatórios, mas sim intencionalmente pensados em diálogo com a proposta narrativa, tal como nos exemplos citados. Destacamos que a relação com o objeto livro não se restringe a inovações quanto ao projeto gráfico. Tal como sinalizado, a montagem em si, que envolve escolhas como o momento narrativo para que se passe a página, é um recurso potencializador da experiência leitora nos livros ilustrados.

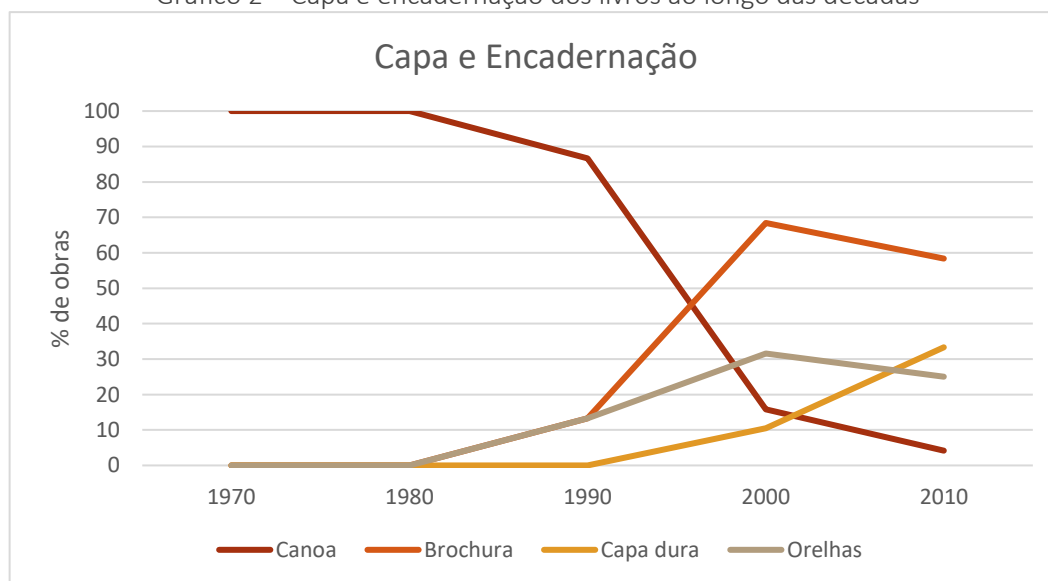
Essas explorações relativas à materialidade, como possíveis recursos narrativos, se tornaram mais frequentes com o passar do tempo. Nossa hipótese é de que, além de serem favorecidos pelos avanços nas tecnologias gráficas, tais elementos passam a contemplar horizontes possíveis aos artistas dos livros. Isso talvez se acentue na contemporaneidade, quando as discussões sobre o livro ilustrado como objeto híbrido se difundem e,

consequentemente, expandem a exploração pelos artistas das múltiplas possibilidades criativas.

Outro aspecto importante acerca da materialidade é relativo ao acabamento das publicações. É possível notar uma mudança com relação às capas e encadernações dos livros com o passar dos anos. Dos 65 livros a que tivemos acesso à primeira edição, apenas um apresenta formato sanfonado e apenas um tem encadernação com cola. Os demais têm brochuras ou são grampeados. Nas primeiras décadas de premiações, os livros eram, em sua maioria, encadernados em lombada canoa (grampo a cavalo, ou grampeados). Esse recurso de encadernação é mais simples e menos oneroso. Com o passar dos anos, observamos uma diminuição nas encadernações em lombada canoa e um aumento nas brochuras e livros de capa dura. Além disso, muitas brochuras têm orelhas longas, o que aumenta a resistência das capas.

O gráfico a seguir indica o movimento de descendência quanto à presença dos livros tipo canoa e ascendência das brochuras, dos livros com orelhas e capa dura, de acordo com o passar das décadas. Os valores expressos são percentuais do total de obras consideradas em cada década. Ou seja, dos livros acessados na década de 1970 e 1980, todos apresentavam encadernação em lombada canoa e, conseqüentemente, capas de papel flexível, como o papel cartão. As brochuras e os livros com orelhas aparecem no *corpus* a partir dos anos 1990 e a capa dura apenas a partir dos anos 2000, com maior expressividade na década de 2010.

Gráfico 2 – Capa e encadernação dos livros ao longo das décadas



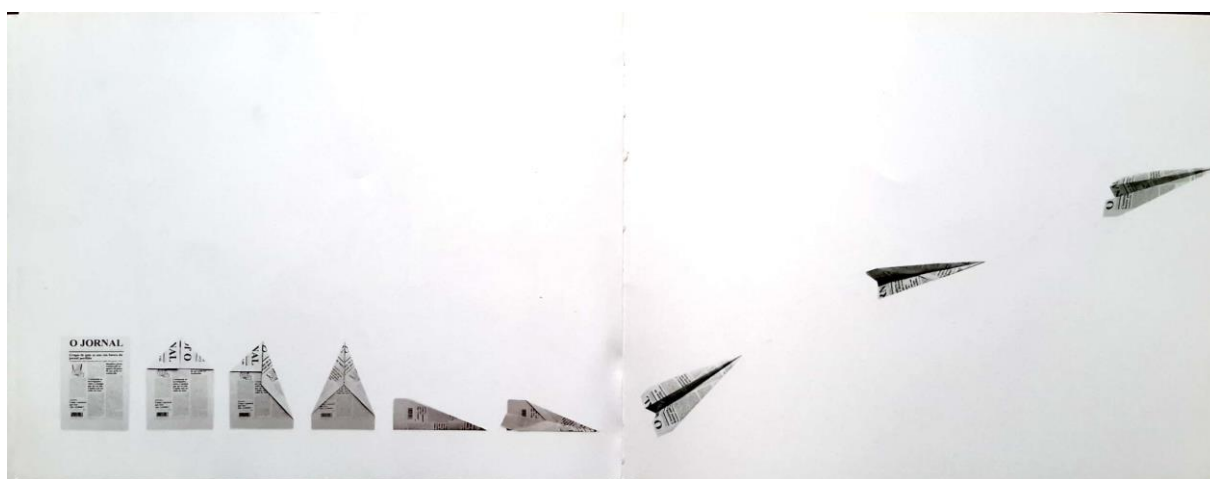
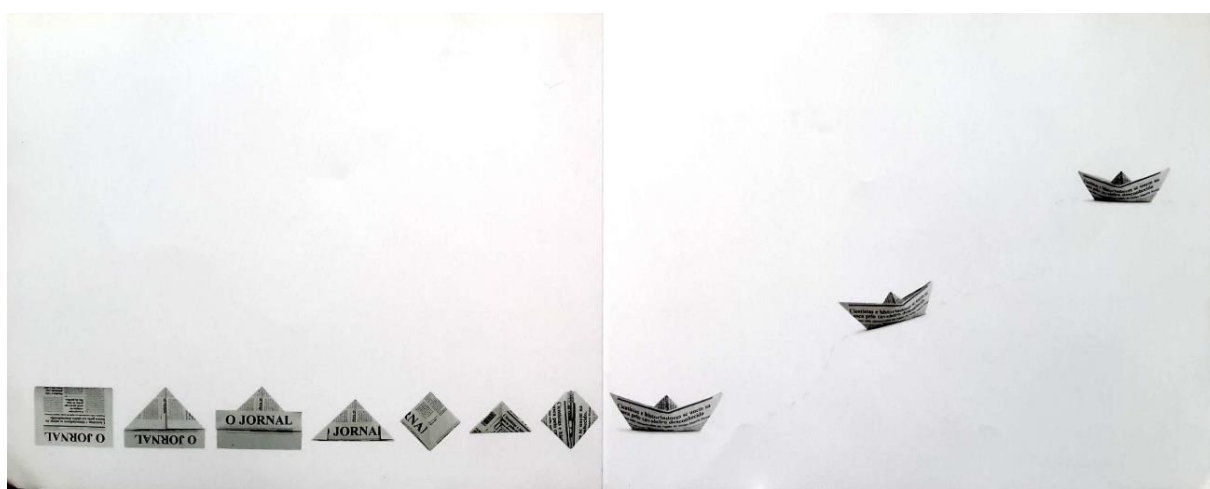
Fonte: elaboração da autora

Esses aspectos materiais indicam uma valorização do objeto livro e podem ser reflexo das concepções acerca de publicações que levam em conta o público infantil. Não que a resistência dos livros por si só seja critério de qualidade e aproximação das crianças, mas fato é que, se considerada, pode ampliar o tempo de uso e o manuseio pelos pequenos.

Outro aspecto que merece destaque é o uso das guardas, folhas de guarda ou falsas folhas de guarda como espaços narrativos. As guardas têm função técnica específica em um livro, que é juntar e colar a capa dura ao miolo da obra. Esses espaços vêm sendo usados de diferentes maneiras, principalmente nos livros ilustrados. Além dos livros de capa dura, esse espaço entre a capa e a folha de rosto tem sido explorado também nas brochuras ou livros de encadernação tipo canoa. Funcionam mesmo como guardas, que guardam a história que acontece no miolo do livro. São espaços de pausa, silêncio, anúncio do que está por vir.

A autora Patrícia Auerbach explora esse recurso em *O Jornal*, obra premiada em 2013, que conta sobre as brincadeiras de faz de conta que um menino cria a partir de folhas de jornal. Ele constrói espada, luneta, avião, chapéu, barco, dentre outras coisas, e os inclui em suas brincadeiras. A obra conta com falsas guardas, que são elementos de livros de capa flexível que, mesmo sem a finalidade técnica da colagem das guardas, reservam uma página inicial e final para exercerem a função de silêncio, convite, abertura e encerramento do “espetáculo”. Em *O Jornal*, o espaço da primeira guarda é destinado a um passo a passo para construir, com dobradura, um barco de jornal. As guardas finais são reservadas para a dobradura de avião. Essas imagens são um convite para que os leitores experimentem brincar com folhas de jornal, tal como o protagonista da história.

Figura 211, 212 e 213 - *O Jornal* (capa, guarda inicial e guarda final)

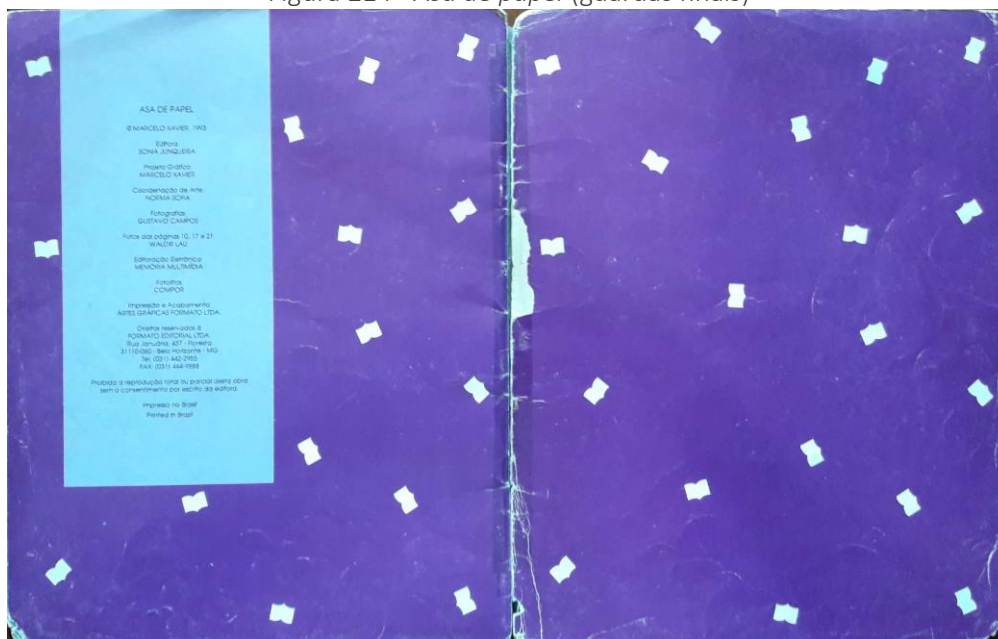


Fonte: Auerbach (2012)

Das obras que compõem nosso *corpus* e que podemos acessar a primeira edição, *Asa de Papel*, de Marcelo Xavier (1993), foi uma das primeiras a ser premiada. Nela, as falsas

guardas recebem um tratamento especial. Elas têm fundo em roxo, com pequenos livros brancos, dispostos como se estivessem voando pelo espaço da página dupla – uma relação direta com a proposta da obra, que aborda as potencialidades imaginativas dos livros literários. Nas guardas finais, o mesmo padrão aparece, acompanhado da ficha com os créditos da obra.

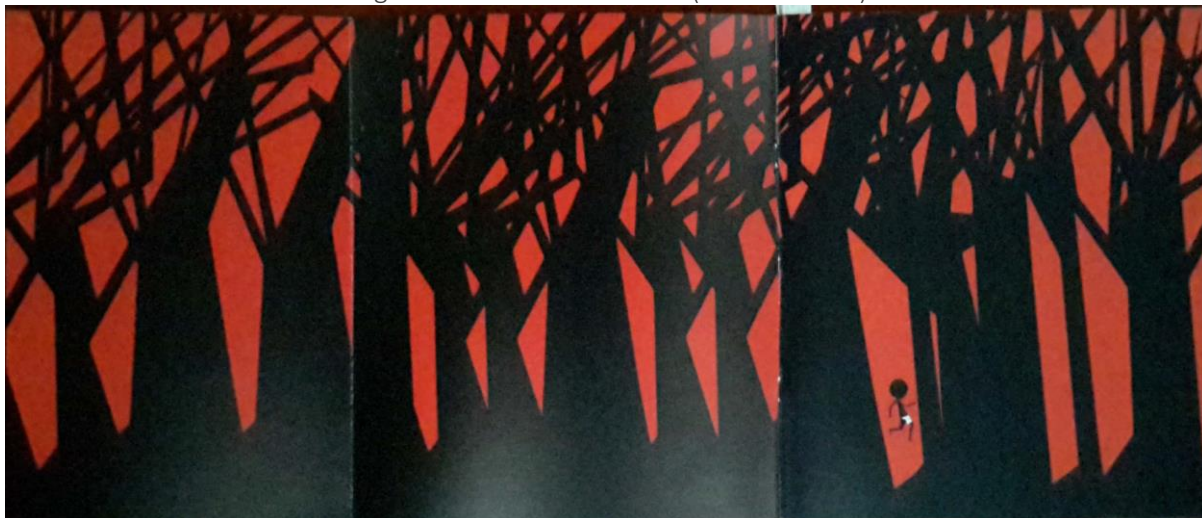
Figura 214 - *Asa de papel* (guardas finais)



Fonte: Xavier (1993)

Na obra *A Boca da noite*, de Cristiano Wapichana e Graça Lima (2016), esses espaços de abertura e fechamento da obra são ocupados por uma imagem panorâmica de uma floresta densa, com muitos troncos de árvores, e um pequeno menino que caminha por lá. As cores remetem ao título da obra: o vermelho faz referência à boca, e o preto faz referência à noite. A imagem ganha amplitude com a abertura da grande orelha, praticamente do tamanho de uma página.

Figura 215 - *A Boca da noite* (orelha aberta)



Fonte: Wapichana e Lima (2016)

Algumas guardas aparecem lisas, com uma cor específica, que pode ter sido intencionalmente escolhida pelos artistas. A cor de abertura do livro pode ser um convite a um estado de espírito, como acontece no já mencionado *Lá e Aqui*, de Carolina Moreyra e Odilon Moraes (2015). O azul claro escolhido para as guardas é uma cor fria, que acalma e acolhe os leitores, proporcionando uma sensação de tranquilidade. Em meio à tempestade que acontece na história, há possibilidade de que tudo se ajeite e fique bem. O mesmo tom azul aparece na quarta capa do livro:

Figura 216 e 217 - *Lá e Aqui* (capas e guardas iniciais)



Fonte: Moreyra e Moraes (2015)

Os livros de capa dura premiados, como *Lá e Aqui*, têm explorado o uso das guardas de diferentes maneiras. Em *Inês*, de Roger Mello e Mariana Massarani (2015), as guardas são ocupadas pela longa fila de pessoas que aguardam para beijar a mão da mais nova rainha, Inês. A obra conta a história de Inês de Castro, que foi assassinada antes de poder oficializar seu relacionamento com D. Pedro I. Ele, por sua vez, decide casar-se com ela mesmo assim e ordena que todos participem “de um beija-mão com a rainha morta” (MELLO; MASSARANI, 2015, p. 47). As capas e guardas do livro contemplam a imensidão da fila que se forma para esse momento, cujo espaço panorâmico é favorecido pelo formato horizontal do livro. O vermelho predominante nos remete ao sangue derramado no assassinato de Inês. “Inês é morta!”.

Figura 218 – *Inês* (guardas iniciais)



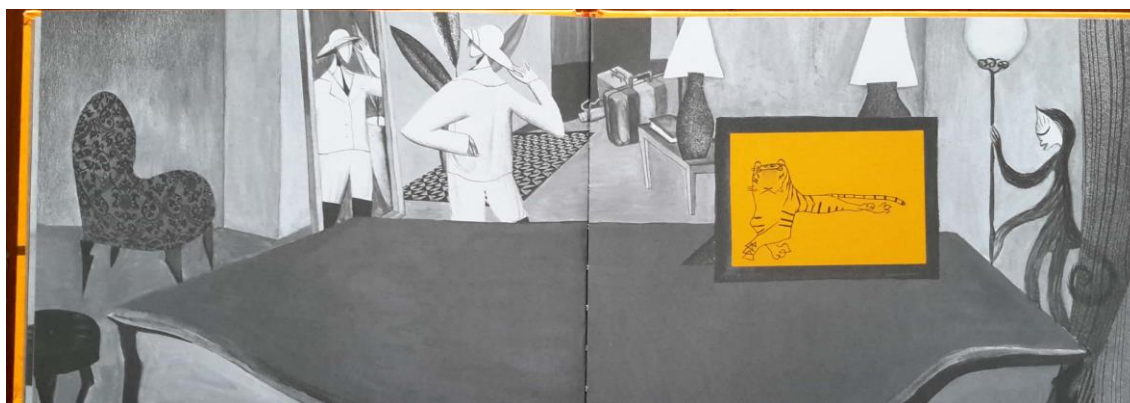
Fonte: Mello e Massarani (2015)

Roger Mello, em *Selvagem* (2010), também propõe uma relação curiosa entre as imagens das guardas e a história do livro, reforçando a ideia de que a narrativa não se restringe ao miolo, mas pode começar previamente, inclusive antes até da abertura do livro. A narrativa imagética de *Selvagem* é uma desconstrução dos papéis da caça e do caçador. A guarda inicial nos remete a um álbum de fotografias, possivelmente colecionadas pelo personagem caçador, daqueles animais que ele próprio matou. Observamos que há um espaço vazio para mais uma fotografia.

Figura 219 - *Selvagem* (guardas iniciais)

Fonte: Mello (2010)

Ao longo da história, descobrimos que o caçador coloca em um porta-retrato a imagem de um tigre, feito em traços pretos e com fundo laranja, tal como aparece na capa. O laranja da imagem do tigre é a única cor que aparece no miolo do livro, cujas ilustrações são feitas na escala de cinzas. No entanto, há uma virada na história e parece ser o caçador a própria caça.

Figura 220 e 221 - *Selvagem* (páginas duplas)



Fonte: Mello (2010)

Na guarda final, a imagem do álbum de fotografias se repete, mas o espaço vazio está ocupado pela imagem do caçador, que parece não compreender como foi parar ali. Diferente do miolo, nas guardas são usadas diversas cores.

Figura 222 - *Selvagem* (guardas finais)

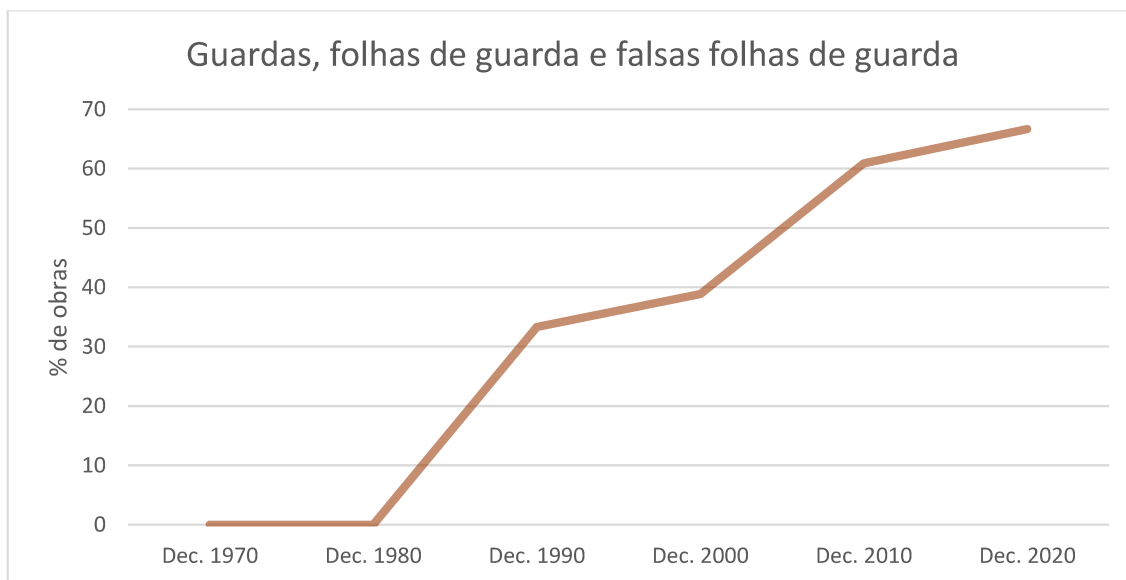


Fonte: Mello (2010)

Observamos que o uso das guardas tem sido cada vez mais frequente. Fizemos um levantamento quantitativo das obras que fazem uso desse espaço narrativo no nosso *corpus*, ao longo das décadas. Por se tratar de um aspecto material e gráfico, consideramos, no levantamento, apenas as 64 obras a que tivemos acesso à primeira edição. Contabilizamos não apenas as guardas dos livros de capa dura, mas incluímos, também, as falsas guardas e aquelas obras que apresentam orelhas e, mesmo assim, propõem uso específico da primeira e última páginas em continuidade às 2ª e 3ª capas, tal como em *A Boca da noite* (2016). O

gráfico expressa o aumento significativo na porcentagem de obras premiadas que exploram esses espaços, com o passar das décadas:

Gráfico 3 – Presença de guardas, folhas de guarda e falsas folhas de guarda, como elementos que integram a narrativa, ao longo das décadas



Fonte: elaboração da autora

Neste tópico fica evidente como a materialidade do livro tem sido explorada de diferentes maneiras nas produções literárias infantis. Observamos que, para além das guardas, muitas imagens e conversas narrativas têm se estabelecido em outros espaços dos livros, como nas folhas de rosto, nas orelhas, nas capas, nos títulos, na paginação, nas margens, nos cortes, nas fichas catalográficas. As possibilidades são infinitas e proporcionam ao leitor curiosidade sobre os jogos de amarração possíveis com a história.

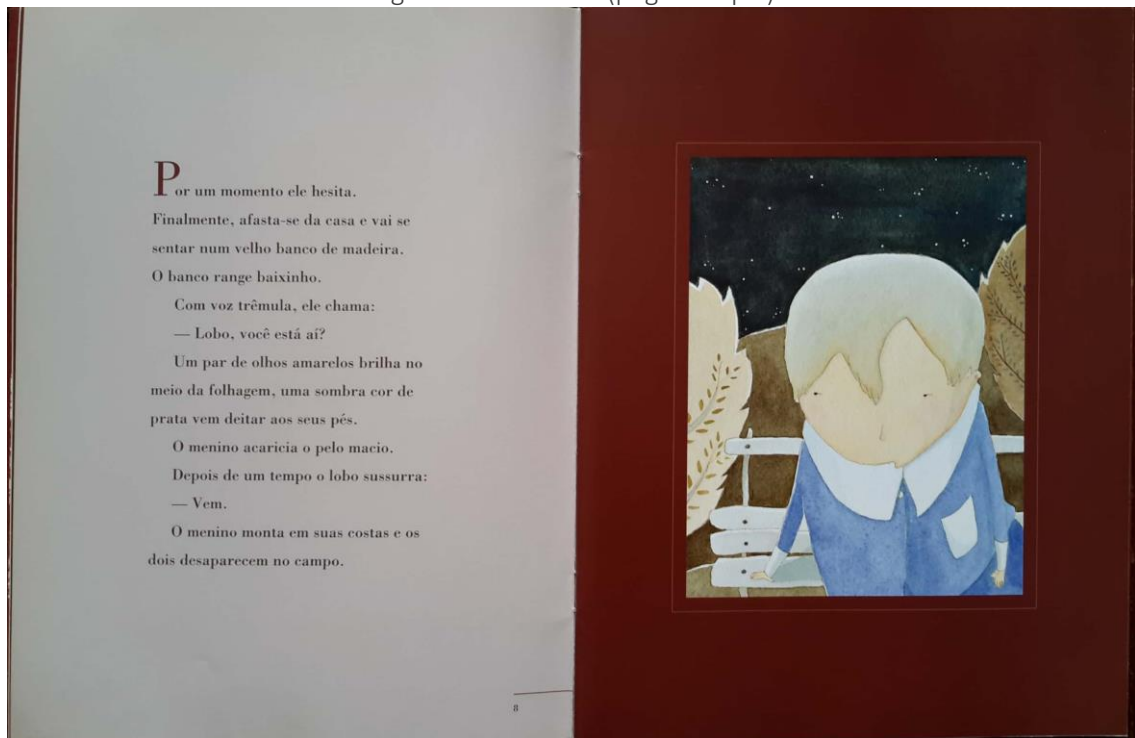
3.3.5 Quinta categoria - Metaficção e intertextualidade

A metaficção refere-se a um “fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). O modo de narrar dos livros ilustrados tem proporcionado narrativas metaficcionais também no âmbito da literatura infantil. A exploração do livro como objeto e

a possibilidade de falar sobre ele na própria história, seja por meio da palavra ou da imagem, também aparecem no acervo de premiações da FNLIJ.

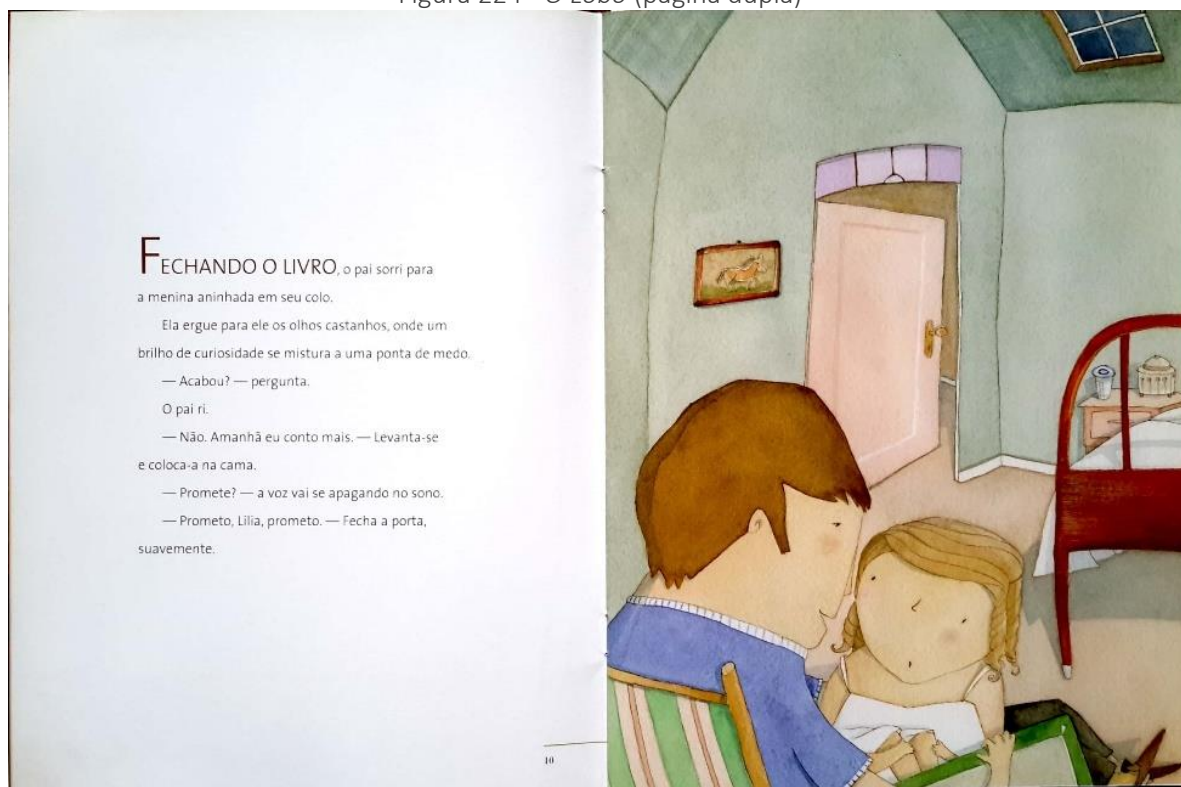
Assim como outros livros ilustrados, como *Abrindo Caminho*, de Ana Maria Machado e Elisabeth Teixeira (Ed. Ática, 2003), a obra *O Lobo*, de Graziela Hetzel e Elisabeth Teixeira (2009), da editora Manati, é uma narrativa metaficcional. O livro começa com a história de um menino que, no meio da noite, sai em busca do encontro com o Lobo. Depois de duas páginas duplas, essa narrativa é interrompida e nos damos conta de que a história narrada até então é, na verdade, parte de um livro lido pelo pai à sua filha, Lília. Isso acontece quando o pai fecha o livro e interrompe a narrativa antes em curso.

A metaficção em *O Lobo* é explicitada tanto no texto verbal quanto nas escolhas imagéticas e gráficas. Há uma mudança referente à paleta de cores, ao uso das margens e à fonte tipográfica usada. As duas primeiras páginas duplas, que contemplam o texto narrativo do livro lido pelo pai, apresentam imagens sangradas com molduras largas em tom bordô em uma das páginas. Na outra página, o texto verbal aparece em negrito, centralizado sob fundo rosê. As imagens trazem os dois personagens, um menino de pijama azul e um lobo cinza, que se encontram em um ambiente cujo céu é representado em preto, sinalizando a noite, e as árvores e montanhas em tons amarronzados. Todos esses elementos compõem o que se passa no livro personagem, aquele que se encontra dentro da história de Graziela Hetzel e Elisabeth Teixeira.

Figura 223 - *O Lobo* (página dupla)

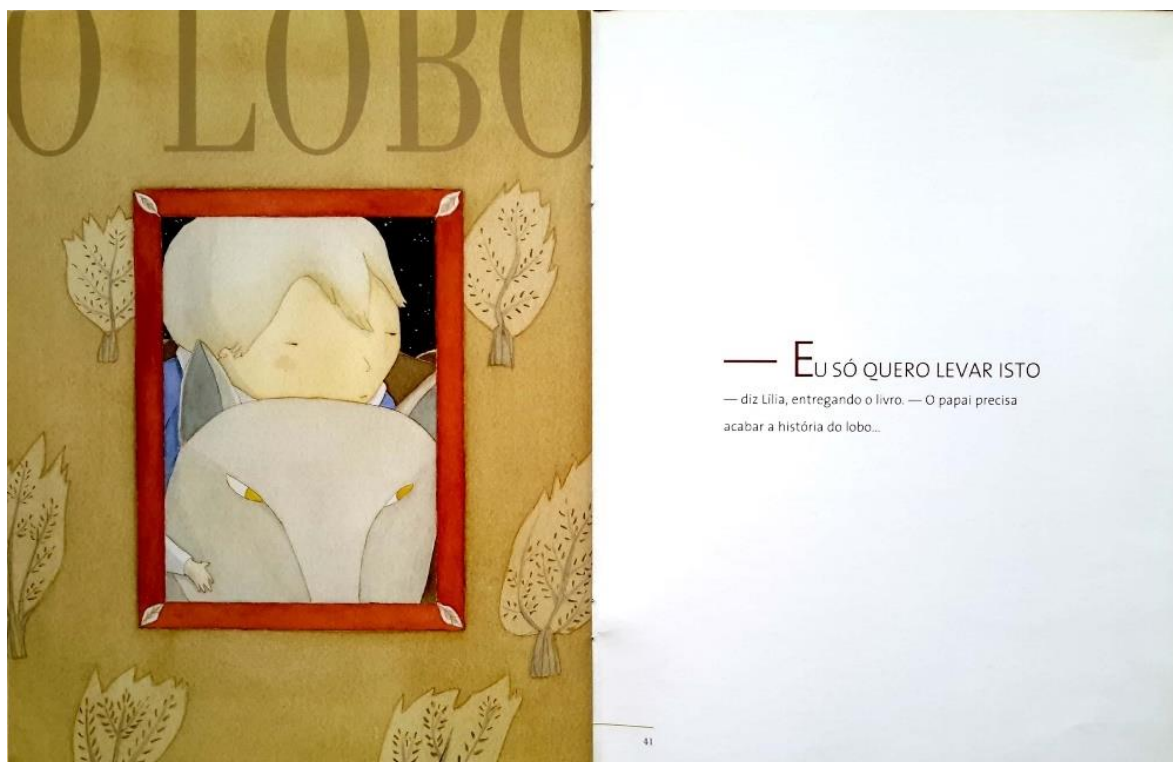
Fonte: Hetzel e Teixeira (2009)

Quando acessamos o que acontece na realidade ficcional, isto é, quando aparecem o pai e a menina Lília que leem o livro, além de outra fonte tipográfica usada no texto verbal, toda a composição imagética faz uso predominantemente de cores mais claras. Algumas imagens ocupam a totalidade da página simples, sem uso de margens. Outras são emolduradas com tom creme. Nessa segunda narrativa, Lília vivencia a angústia da viagem inesperada do pai, que não pode continuar a leitura do livro. Enquanto espera dias e noites pelo retorno dele, a menina sonha com o lobo cinzento do livro, como se fosse ela a personagem daquela história. Nas imagens que falam sobre o sonho, o céu é representado em azul e a grama em verde, constituindo uma identidade diferente daquela presente nas primeiras imagens.

Figura 224 - *O Lobo* (página dupla)

Fonte: Hetzel e Teixeira (2009)

A menina resiste em dar continuidade à leitura sem a presença do pai. De vez em quando, ela folheia o livro, passeia pelas páginas e pelas letras e conversa com as ilustrações. Todos os jogos de cores, imagens e fontes que permeiam as páginas da obra e sinalizam as duas narrativas acabam se mesclando em uma única história. Essa montagem sugere a relação profunda e afetiva que a menina Lília vive com o livro lido por seu pai, em que sua própria história se mistura com a história do menino e do lobo. A imagem final é a própria capa do livro e nos deparamos com os diversos elementos que aparecem nas demais páginas: o padrão de árvores, a ilustração retangular com margem em tom avermelhado e o próprio título do livro.

Figura 225 - *O Lobo* (página dupla final)

Fonte: Hetzel e Teixeira (2009)

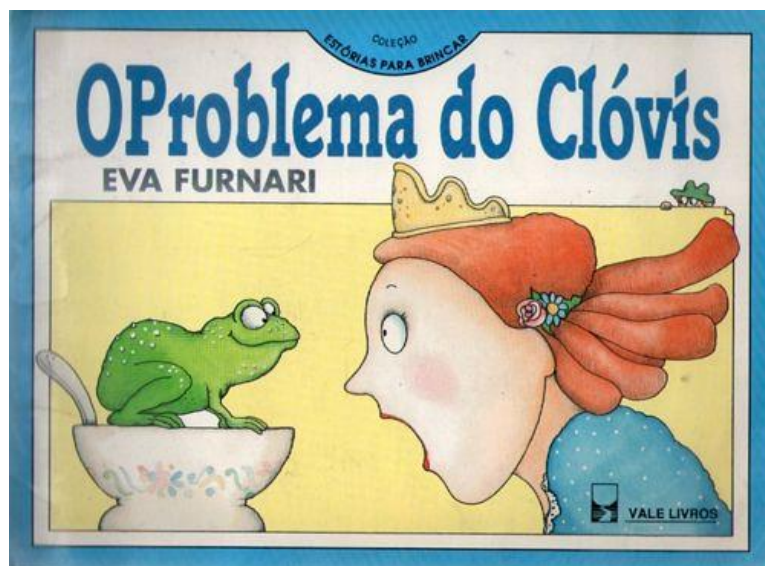
O projeto gráfico de *O Lobo* ficou a cargo de Sílvia Negreiros. Para além de todos os elementos já mencionados, há ainda um detalhe importante e cuidadoso acerca do tratamento dado ao objeto. O livro apresenta uma sobrecapa bem estruturada, que traz uma imagem da menina Lília com o lobo cinzento em meio à noite de céu azul, tal como em seus sonhos. A capa, aquela que se encontra debaixo da sobrecapa, faz referência à capa do livro lido pelo pai: a mesma imagem que encerra a narrativa se encontra centralizada na capa.

Figura 226, 227 - *O Lobo* (sobrecapa e capas)

Fonte: Hetzel e Teixeira (2009)

Outra obra metaficcional que destacamos é *O Problema do Clóvis*, de Eva Furnari (Ed. Santuário), que recebeu o prêmio HC da FNLIJ, na categoria Criança, em 1993. A capa do livro apresenta uma imagem que faz referência ao conto de fadas *O Príncipe Sapo*, que, a princípio, parece distante do que propõe o título do livro. No entanto, enquanto a princesa se assusta com seu príncipe sapo, literalmente por trás da imagem, na parte superior esquerda, um pequeno homem espia atentamente.

Figura 228 - O Problema do Clóvis (capa)

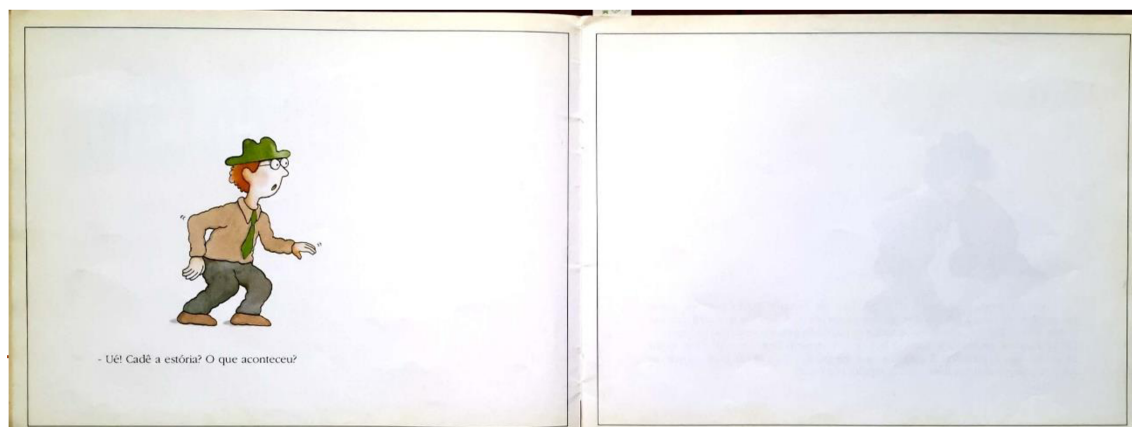


Fonte: Furnari (1992)

Após a folha de rosto, há duas páginas em branco, com finas molduras pretas, o que causa um estranhamento nos leitores. Na sequência, somos surpreendidos com a presença de um homem, Clóvis, passando pela página branca. Ele se questiona: “- Ué! Cadê a estória? O que aconteceu?”.

Figura 229 e 230 - O Problema do Clóvis (páginas duplas)



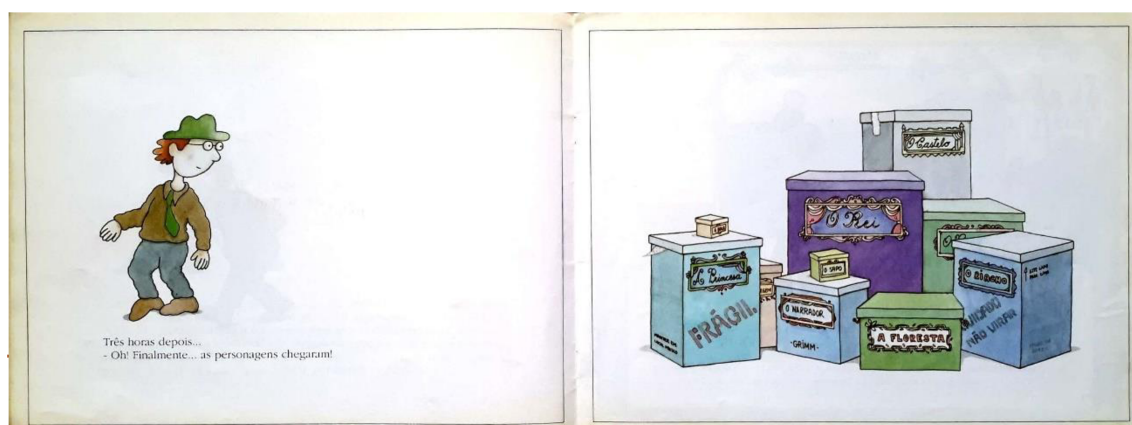


Fonte: Furnari (1992)

- Ué! Cadê a estória? O que aconteceu?

A partir daí, a história se desenrola com bastante humor. Clóvis é o revisor do livro e se depara com o problema de ter que arrumar tudo para a história acontecer, em função de imprevistos que se passaram na editora. Ele se aflige com a demora da entrega dos materiais (personagens, narrador, cenário), principalmente porque as páginas do livro estão passando e a história precisa começar. Três horas depois (noção temporal dada pelo texto verbal), os personagens e cenários chegam encaixotados. A imagem dessas caixas continua sobre a página de fundo completamente em branco. Ele prepara toda a ornamentação: inclui cenário, texto verbal, margens, personagens na página.

Figura 231 - O Problema do Clóvis (página dupla)

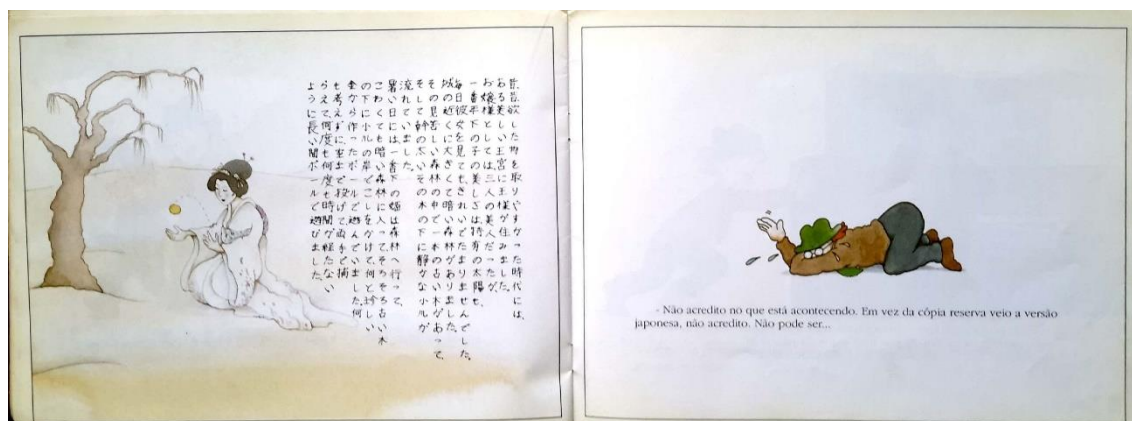


Fonte: Furnari (1992)

Três horas depois...
- Oh! Finalmente... as personagens chegaram!

Enquanto a história *O Príncipe Sapo* se desenvolve, Clóvis percebe que os personagens estão trocados. Ele interrompe a história e liga novamente para o editor, que sugere colocar a cópia reserva. Clóvis, envergonhado, se desculpa com os leitores e quando consegue preparar a reserva, se dá conta de que houve outro equívoco, pois a história que se passa é a versão japonesa. Nesse momento, Eva Furnari inclui na imagem características que remetem às ilustrações japonesas.

Figura 232 - *O Problema do Clóvis* (página dupla)



Fonte: Furnari (1992)

*Não acredito no que está
acontecendo. Em vez da cópia
reserva veio a versão japonesa...
não acredito! Não pode ser...*

Por fim, quando Clóvis estava a ponto de desistir, os materiais definitivos chegam ao espaço concreto do livro. No entanto, isso acontece já na página 21, sendo que o livro se encerra na página 24. Clóvis se aflige novamente e o editor orienta fazer uma história condensada. Ao virar a página, os leitores se deparam com o texto integral do conto *O Príncipe Sapo*, dos Irmãos Grimm, em apenas duas páginas. O tamanho da letra está menor, bem como o espaçamento entre linhas e as imagens.

Figura 233 - O Problema do Clóvis (página dupla)



Fonte: Furnari (1992)

Na última página, junto ao cavalete com informações sobre Eva Furnari, vemos Clóvis sair de fininho, envergonhado, após pendurar a placa "Fim" na página em branco. A história é uma proposta metaficcional bem-humorada, em que a relação com o próprio objeto livro é o aspecto central. Esse elemento é reforçado a todo o tempo pela evidência dos espaços em branco das páginas, que se tornam cheios de sentido e nos convidam a entendê-los não como um simples espaço vazio, mas sim como recurso narrativo potencializador dos sentidos. De acordo com Suzy Lee (2013), nos livros ilustrados "a página vazia não pode estar de outra maneira a não ser completamente preenchida".

A obra *O Problema de Clóvis* é parte da coleção Histórias para Brincar, da série *De Olho Arregalado*. A quarta capa do livro contempla dois pequenos textos referentes à coleção e à série, que merecem destaque. É interessante observar a concepção de criança e literatura que aparecem nesse trecho sobre a coleção *Estórias para Brincar*:

"A criança aprende e apreende o mundo no seu FAZ-DE-CONTA ou AÇÃO-IMITAÇÃO das atitudes e ações, que vivencia no seu cotidiano. Assim, 'representar' ou viver imaginariamente é o seu método natural de aprendizado. Povoar o IMAGINÁRIO que alimentará suas brincadeiras é o objetivo desta coleção".

Sobre a série *Olho Arregalado* há o seguinte texto:

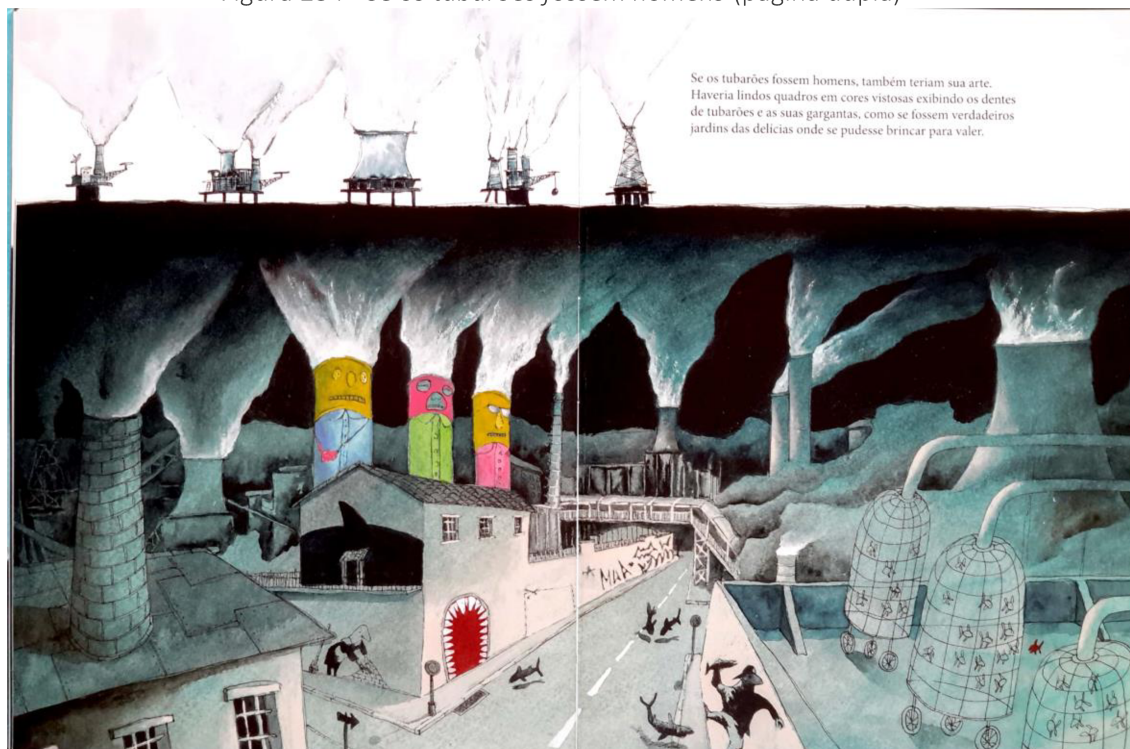
“Esta série quer provocar ‘O OLHAR DE DESCOBERTA’, aquele olhar integrador. Olhar esse, que vê o detalhe, liga-o ao todo, articula todos os fios: palavra, imagem, letra, espaço, cor, diagramação produzindo sentidos, os dois textos, os do leitor criando e recriando continuamente.”

Nesse fragmento, fica evidente a concepção de livro ilustrado que vem sendo discutida atualmente. A obra *O Problema de Clóvis* é um exemplo de narrativa híbrida, que exige dos leitores a articulação de diversos elementos e linguagens no seu processo de leitura. O trecho ressalta, também, a participação ativa desse leitor.

Apesar de ocupar o segundo plano, é interessante observar a intertextualidade que a obra propõe com o conto *O Príncipe Sapo* tanto na capa quanto nas páginas anteriores à apresentação da sua versão condensada. Conhecer previamente esse conto é importante para que se reconheça, por exemplo, os personagens das caixas ou para que se compreenda a troca dos papéis na primeira versão preparada por Clóvis.

A intertextualidade também acontece nas imagens de *Se os tubarões fossem homens*, com texto de Bertolt Brecht (traduzido por Christine Röhring) e ilustrações de Nelson Cruz (Ed. Olho de Vidro), premiada na categoria Ilustração (HC), em 2019, e já contemplado anteriormente. Nelson Cruz insere em uma imagem urbana, cujo texto menciona a arte dos grandes tubarões, referências às obras de Banksy e Os Gêmeos – Otávio e Gustavo Pandolfo.

Figura 234 - *Se os tubarões fossem homens* (página dupla)



Fonte: Brecht e Cruz (2018)

Se os tubarões fossem homens, também teriam sua arte. Haveria lindos quadros em cores vistosas exibindo os dentes de tubarões e as suas gargantas, como se fossem verdadeiros jardins das delícias onde se pudesse brincar para valer.

Figura 235 - Obra de Os Gêmeos



Fonte:

<https://arteseemfronteiras.com/os-gemeos/>

Figura 236 - Obra de Banksy



Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/>

Figura 237 - Obra de Banksy



Fonte:

<https://www.guiadasartes.com.br/banksy>

A intertextualidade está presente em diversos outros livros premiados pela FNLIJ. Citaremos alguns deles, a título de curiosidade, sem necessariamente nos debruçarmos em suas análises. Em *Abrindo Caminho*, premiado em 2004, na Categoria Criança, as autoras Ana Maria Machado e Elisabeth Teixeira fazem referência a pessoas conhecidas e suas histórias,

como Tom Jobim, Dante Alighieri e Cristóvão Colombo. Em *Procura-se Lobo*, premiado em 2006 na categoria Criança, Ana Maria Machado e Laurent Cardon incluem no enredo os Lobos das mais diversas histórias muito conhecidas, como *Três Porquinhos* e *Chapeuzinho Vermelho*. Fernando Vilela recebeu o prêmio na categoria Ilustração, em 2007, com *Lampião e Lancelote*. A obra constrói uma narrativa sobre o encontro entre esses dois personagens de lugares, tempos e culturas tão distintas, como já mencionado anteriormente. Em 2011, o prêmio na categoria Imagem foi para *Telefone sem fio*, de Ilan Brenman e Renato Moriconi, que incluem em sua narrativa visual os personagens da história de Chapeuzinho Vermelho e Sherlock Holmes. Nelson Cruz faz referência à obra de René Magritte e à *Alice no País das Maravilhas* em *Haicais Visuais*, premiado em 2016 nas categorias Imagem e Ilustração, e à obra *Os retratos dos Duques de Urbino*, em *Chica e João*, premiado em 2001 na categoria Criança. O autor também faz referência a figuras conhecidas, como Leonardo da Vinci e Noé, em sua coleção *Sonhar Para Acordar*, premiada em 1998 na categoria Ilustração. Em 2018, *Rosa*, de Odilon Moraes, recebe o prêmio nas categorias Criança e Ilustração. A obra estabelece relação direta com o conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa. Sua análise será abordada mais adiante.

Esses são alguns exemplos da intertextualidade nos livros infantis. O volume de títulos elencados nos sugere que esse recurso tem sido bastante explorado pelos artistas na literatura infantil. Entendemos que conhecer as referências intertextuais não é um critério de acesso à obra, pois outras camadas de leitura podem ser acessadas. No entanto, se os leitores tiverem conhecimento dos intertextos, é possível que sua experiência de leitura seja ampliada ao estabelecer tais relações.

3.3.6 Sexta categoria - O Brasil expresso na visualidade

Como mencionado no Capítulo I, de acordo com relatos de diversos ilustradores brasileiros (MORAES, HANNING e PARAGUASSU, 2012), a Feira de Bolonha de 1994 foi um marco importante por ter proporcionado reflexões acerca da identidade da ilustração brasileira e, principalmente, sobre como os trabalhos se relacionavam com a nossa cultura e

a expressavam. Retomemos a fala de Graça Lima sobre esse processo: “daquele ano para cá, eu, a Marilda, o Roger, todo mundo faz uma reflexão sobre a estética do trabalho. Tem uma mudança grande, uma modificação na paleta de cores, nas formas, com temas mais regionais etc”. (LIMA, 2012, p. 172). Essa mudança na estética do trabalho se expressa na trajetória de premiações da FNLIJ. É sabido que os avanços nas tecnologias de impressão, nos materiais e técnicas gráficas ampliam as possibilidades de criação, mas, para além disso, essa mudança na perspectiva de trabalho de ilustradores ativos no cenário brasileiro se manifesta na estética das imagens. Como exemplo, destacamos os trabalhos dos três artistas mencionados na fala de Graça Lima. Ressaltamos que as transformações não dizem respeito à qualidade da ilustração (OLIVEIRA, 2008), mas sim ao que Lima se refere como “estética do trabalho”:

Quadro 6 – Transformações na estética do trabalho

	IMAGENS DE OBRAS PREMIADAS ANTES DE 1994	IMAGENS DE OBRAS PREMIADAS DEPOIS DE 1995
GRAÇA LIMA	<p>Figuras 238 e 239 – <i>Noite de cão</i>⁸⁹ (páginas duplas)</p>  <p>Fonte: www.prp.unicamp.br</p>	<p>Figura 240 - <i>A Boca da Noite</i> (página dupla)</p>  <p>Fonte: Whapichana e Lima (2016)</p>

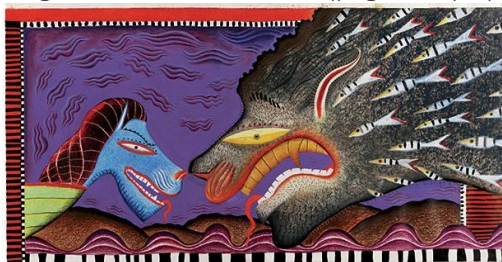
⁸⁹ A obra *Noite de cão* não foi acessada. As imagens foram retiradas de um material da internet que propõe um trabalho com a obra. Disponível em:

<https://www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xixcongresso/paineis/092479.pdf>

ROGER MELLO

Figura 241 - *O Gato Viriato* (página dupla)

Fonte: Mello (1993)

Figura 242 - *Maria Teresa* (página dupla)

Fonte: Mello (1996)

MARILDA CASTANHA

Figura 243- *Pula Gato!* (página dupla)

Fonte: Castanha (1992)

Figura 244 - *Pindorama: a terra das palmeiras* (página simples)

Fonte: Castanha (2008)

Fonte: elaboração da autora

Sugerimos que a identidade do trabalho se expressa não apenas na abordagem temática, mas também na composição e no uso das linhas, formas, cores, texturas, materiais, técnicas, referências, dentre outros.

Em nossas análises, tivemos a oportunidade de acessar a obra *Pula, Gato!*, de Marilda Castanha, em duas diferentes edições. A primeira é de 1992 e a segunda de 2011. A história, construída exclusivamente por imagens, conta sobre uma menina que faz um passeio em uma galeria de arte até ser surpreendida por um gato que escapa de uma das pinturas expostas. Na edição mais recente, Marilda Castanha reedita a obra e faz novas ilustrações para a

história. O livro conta com um texto da própria autora, em que ela compartilha com os leitores um pouco desse processo de revisitar o próprio trabalho:

A primeira edição de *Pula, Gato!* Me trouxe muitas alegrias e ao reeditá-lo, dezesseis anos depois, resolvi fazer novas artes para contar a história de uma menina que passeia em uma galeria de arte. Sem mudar a história original, escolhi para esta 'galeria' obras e artistas brasileiros. Artistas que admiro muito e que, de uma forma ou de outra, influenciaram meu trabalho como ilustradora. (CASTANHA, 2011, p. 35).

Nessa edição recente, Marilda inclui, na galeria de arte, cenário da história, imagens das obras de artistas brasileiros como Amílcar de Castro, Guignard, Portinari, Tarsila do Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Oswaldo Goeldi, Heitor dos Prazeres, dentre outros. Ao final do livro, esses artistas e suas respectivas obras são referenciados. Além dessa intertextualidade com artistas brasileiros, de uma edição para outra há uma transformação significativa no uso que Marilda Castanha faz das cores, o que inclui uma característica da própria técnica utilizada: a pintura com tinta acrílica. Na edição de 1992, as ilustrações foram feitas em aquarela.

Figura 245 - *Pula Gato!* (página dupla)



Fonte: Castanha (1992)

Figura 246 - *Pula Gato!* (página dupla)

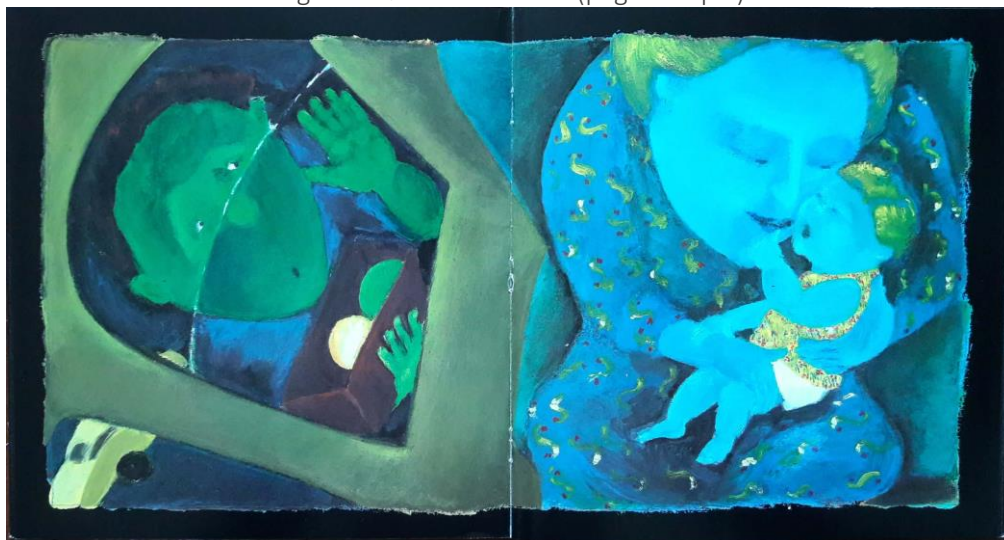


Fonte: Castanha (2011)

O exemplo das transformações entre edições na obra de Marilda Castanha nos sugere a mudança que a artista tem no olhar para o próprio trabalho, muito provavelmente em decorrência da experiência na Feira de Bolonha de 1994. Retomemos a fala da autora: “os ilustradores [estrangeiros] falavam do seu jeito e do seu lugar com muito compromisso e competência. [...] Isso foi fundamental para me sinalizar o que eu queria fazer. E que eu devia ser o que eu já era: uma ilustradora brasileira” (CASTANHA, 2012, p. 161).

Vamos nos ateremos agora a pensar como esses elementos da identidade da ilustração brasileira se expressam na trajetória de premiações da FNLIJ, levando em conta as possíveis transformações na estética do trabalho.

Em 1995, a obra *Cena de Rua*, de Angela Lago, recebeu prêmio na categoria Livro de Imagem. Além do já considerado neste trabalho, neste tópico analisaremos essa obra pelo aspecto da temática abordada. *Cena de Rua* se destaca ao trazer a perspectiva e a história de vida de crianças brasileiras que estiveram, até então, à margem das produções literárias premiadas. Há muitos anos, um dos problemas decorrentes da enorme desigualdade social brasileira é o das crianças que, para sobreviver, vendem produtos nos sinais de trânsito. A autora não só aborda a temática, como faz dessa criança a protagonista principal da história, denunciando que nem todas as histórias têm finais felizes. O jogo de perspectivas visuais, o uso de cores fortes da tinta acrílica, a escolha e a combinação delas para cada imagem potencializam as emoções vividas nas cenas de rua. Na imagem a seguir, o azul predominante nas figuras da mãe com o bebê nos salta aos olhos. Ao discorrer sobre a sensação e simbologia da cor azul nos projetos de *design*, Raquel Matsushita (2011, p. 211) comenta que “o céu azul representa a plenitude da busca humana de um lugar em que a perfeição do espírito seja possível. Sendo assim, o azul torna-se inacessível e atinge o nível do inconsciente”. Mãe e bebê, vestidos em mantos estrelados, vivem, dentro do carro, uma relação profunda de afeto, expressa na troca de olhares, gestos e embalos – um céu azul, lugar de perfeição, inacessível ao menino. Do lado de fora do carro, o menino verde-esperança observa com olhar pedinte, menos por dinheiro e mais por um espaço no céu azul estrelado.

Figura 247 - *Cena de Rua* (página dupla)

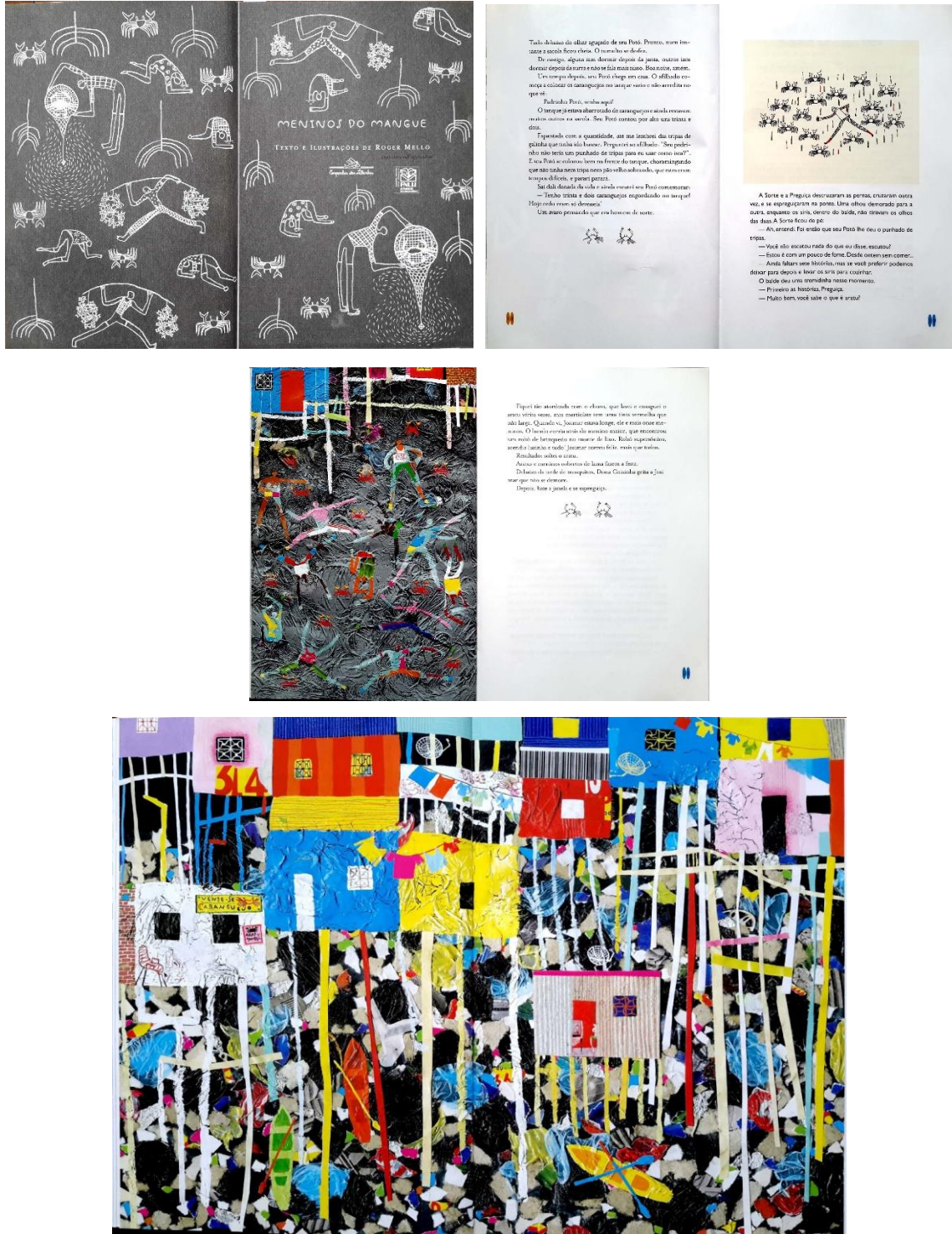
Fonte: Lago (1994)

Assim como Angela Lago, Roger Mello também inclui em suas obras algumas realidades das infâncias brasileiras. *Meninos do Mangue* (2001) é uma narrativa construída a partir da perspectiva de duas personagens, a Sorte e a Preguiça, e, com isso, ganha tom divertido e fantástico, ao mesmo tempo em que é atravessada pelas condições precárias em se encontram as pessoas que vivem nos e dos mangues. Sorte e Preguiça parecem ser duas crianças que protagonizam essa história e nos convidam a pensar em outras infâncias brasileiras. De acordo com o posfácio, escrito por Adolfo Lachtermacher, o livro fala sobre crianças “misturadas à lama e aos caranguejos dos mangues”. O texto verbal é extenso e permeado por quatro estilos de ilustração, além das imagens que abrem e fecham a história.

Uma dupla de caranguejos pequenos aparece diversas vezes ao longo do livro, o que funciona como recurso de pontuação final, uma sinalização de fechamento textual. Além dessas, aparecem imagens pequenas, com traços finos e delicados em preto e com detalhes vermelhos, que fazem referência a momentos narrados verbalmente. Outras imagens são maiores, ocupam páginas simples ou duplas, sempre sangradas. Essas são composições mais robustas, construídas utilizando colagem e pintura. Tais imagens parecem ser trabalhadas sobre fundo com papel e/ou plástico amassados e colados, provocando a sensação da densidade da lama dos mangues. Há, ainda, imagens em que são utilizados pedaços de

plástico e papelão na composição, fazendo referência ao lixo acumulado nesses ambientes. A capa do livro faz referência à forma humana de habitar esse ecossistema.

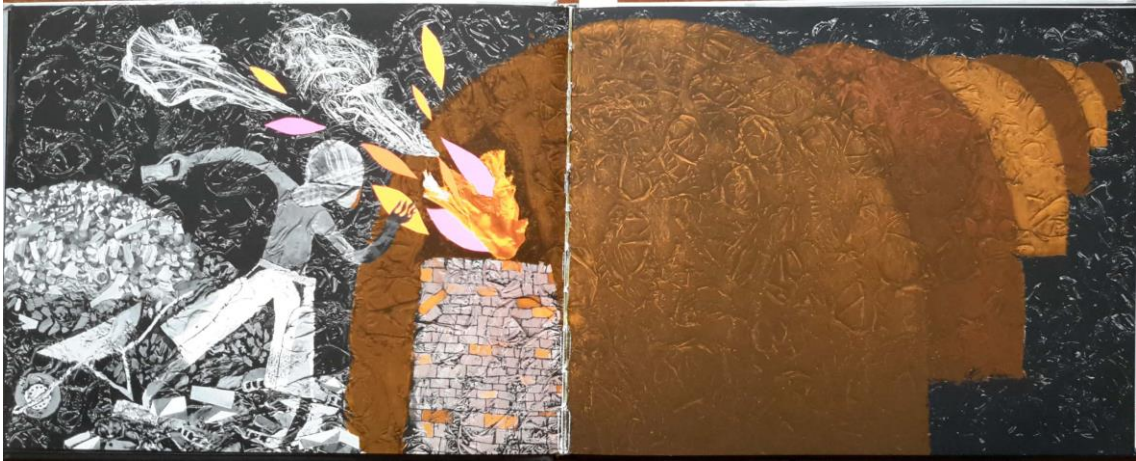
Figura 248, 249, 250 e 251 - *Meninos do Mangue* (folha de rosto e páginas duplas)



Fonte: Mello (2001)

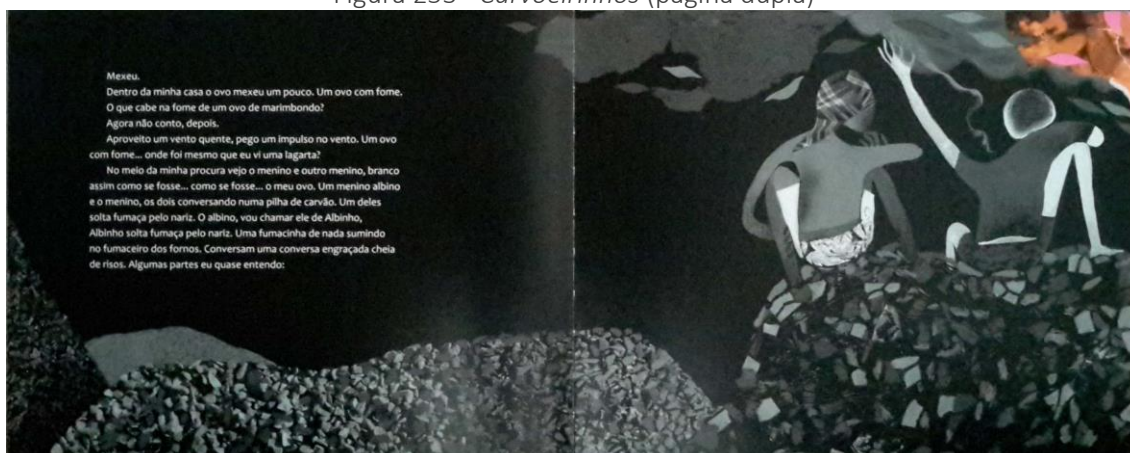
Em *Carvoeirinhos*, Roger Mello (2010), como já mencionado brevemente, faz uma denúncia do trabalho infantil nas carvoarias. O texto verbal é narrado no presente por um marimbondo que acompanha dois meninos carvoeiros, que lidam com o trabalho diário, as queimadas e as fugas da fiscalização. As imagens são construídas compondo diversos elementos, tendo o preto e o cinza como cores predominantes, o que sugere o ambiente mórbido em que essas crianças vivem. Mesclados e em contraste ao preto e cinza, aparecem alguns elementos de cores quentes e fluorescentes, que dão visibilidade ao fogo, às queimadas, ao perigo, à destruição.

Figura 252 - *Carvoeirinhos* (página dupla)



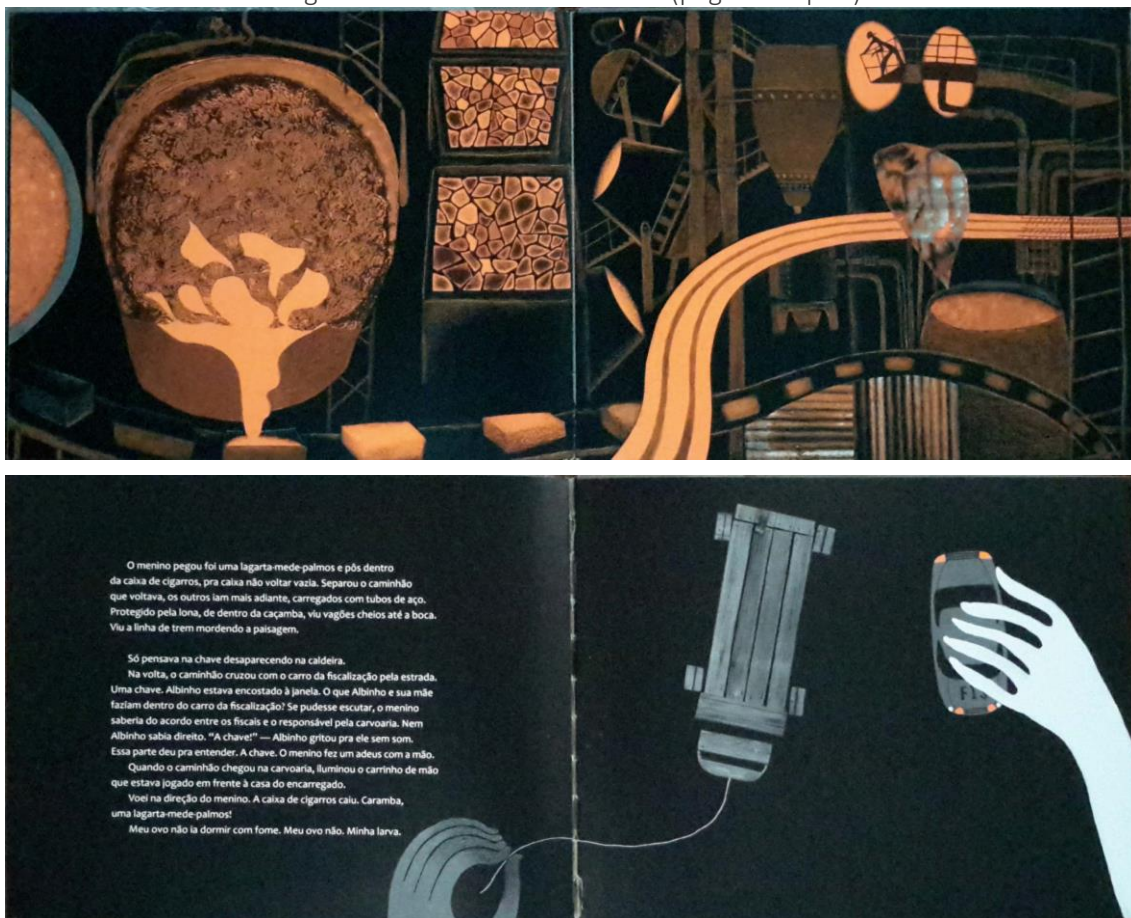
Fonte: Mello (2010)

Ao menino, personagem principal dessa história, não é dado um nome, o que reforça sua invisibilidade social. O narrador refere-se a ele apenas como “menino” e não menciona parentes ou qualquer outro vínculo social que possa lhe constituir identidade para além do trabalho na carvoaria. O menino tem um amigo, a quem o marimbondo narrador resolve chamar de Albino, em função da sua pele branca. Os dois fumam cigarros, trabalham, brincam de rolar nos montes de carvão. Eles moram em barracos que ficam na própria carvoaria.

Figura 253 - *Carvoeirinhos* (página dupla)

Fonte: Mello (2010)

Certo dia, chega à carvoaria um carro da fiscalização em busca de irregularidades. Os meninos correm, se escondem e tentam escapar. O menino recebe de Albinho um embrulho de uma chave, objeto de extremo valor, e, para fugir, pula sobre um caminhão que o leva até às fornalhas. Roger Mello explora diferentes perspectivas para construir as imagens desses eventos e insere uma página dupla sem palavras quando o menino percebe a chave cair e desaparecer na imensidão das caldeiras acesas. O jogo da desproporcionalidade entre a representação do menino e das caldeiras sugere o desamparo e a desesperança de encontrar aquela chave tão preciosa. Na sequência, uma imagem revela a condição da infância daqueles meninos, que brincam fugindo dos carros de fiscais e escondendo debaixo das lonas dos caminhões, vulneráveis ao fogo e à fuligem. O caminhão e o carro são representados nas mãos do menino, como se fossem seus brinquedos.

Figura 254 e 255 - *Carvoeirinhos* (páginas duplas)

Fonte: Mello (2010)

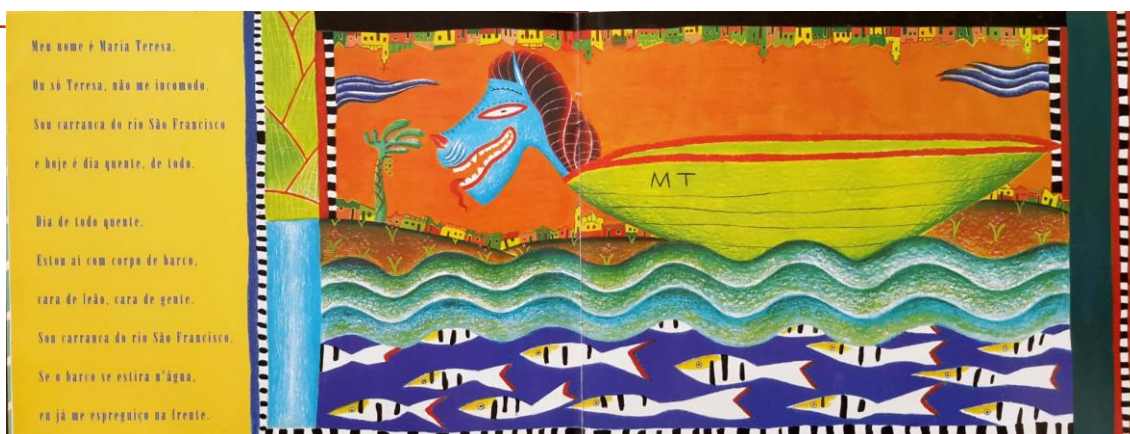
Ao final da história, é reservada uma página dupla que traz apenas o marimbondo narrador e o menino, representados em mesma escala, ambos miúdos na imensidão do espaço preto. Talvez fosse essa a condição de vida desse menino.

Figura 256 - *Carvoeirinhos* (página dupla)

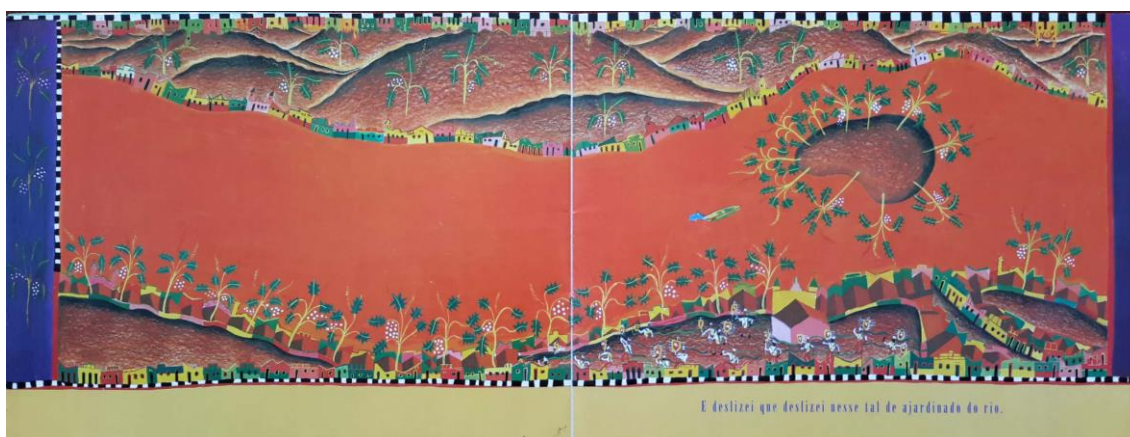
Fonte: Mello (2010)

No acervo de premiações da FNLIJ, Roger Mello se destaca pela diversidade de temas abordados relativos à cultura e contextos brasileiros. Além das obras já citadas, outras três estabelecem esse diálogo. Em *Maria Teresa*, de 1996, quem assume o papel de narradora é uma carranca, de nome Maria Teresa, que fala sobre as histórias que conhece do Rio São Francisco, muitas delas presentes no repertório oral do povo. O texto verbal é construído em versos marcados pela oralidade. As imagens se remetem a diversos elementos da cultura brasileira, como as construções arquitetônicas, as embarcações, as padroeiras, as lendas, os personagens do folclore, as festas populares, dentre outros. As imagens ocupam quase a totalidade da página dupla e são ricas em cores e detalhes, como as casas e igrejas que acompanham as margens do rio e da própria imagem:

Figura 257 e 258 - *Maria Teresa* (páginas duplas)



Meu nome é Maria Teresa. / Ou só Teresa, não me incomodo. / Sou carranca do Rio São Francisco / e hoje é dia quente, de todo. / Dia de todo quente. / Estou aí com corpo de barco, / cara de leão, cara de gente. / Sou carranca do rio São Francisco. / Se o barco se estira n'água, / eu já me espreguiço na frente.

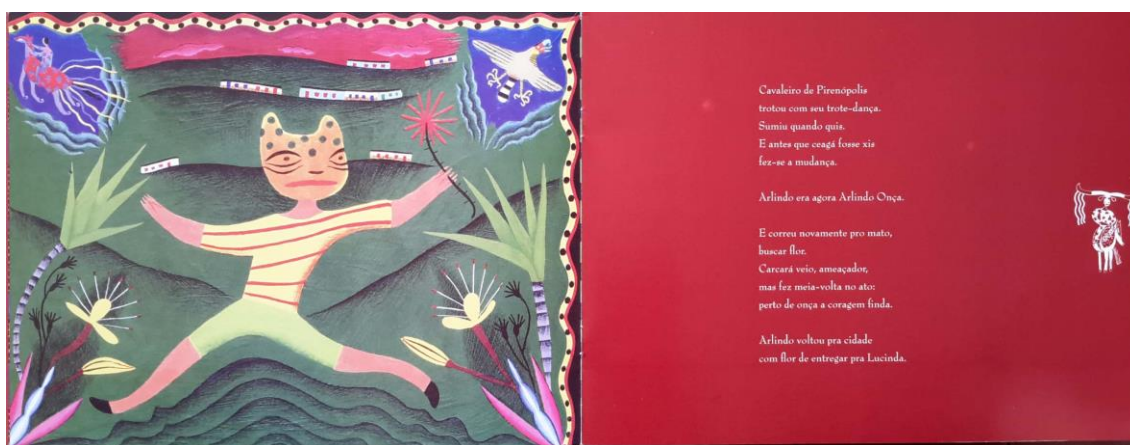


Fonte: Mello (1996)

*E deslizei
que deslizei
nesse tal de
ajardinado
do rio.*

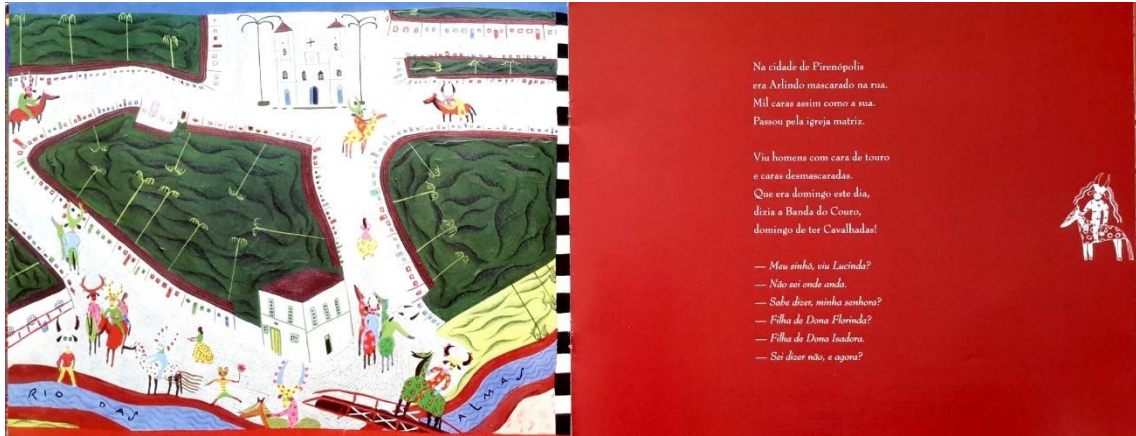
Em 1998, Roger Mello publica *Cavalcadas de Pirenópolis*, em que faz referência à tradicional festa popular⁹⁰ que acontece em diversas cidades brasileiras. O livro aborda especialmente a festa de Pirenópolis, no estado do Goiás, que acontece na Festa do Divino Espírito Santo. Assim como em *Maria Teresa*, o texto verbal de *Cavalcadas de Pirenópolis* também se estrutura em versos com tom da oralidade. As imagens também apresentam cores fortes e riqueza de detalhes, que remetem às brasilidades como a natureza do cerrado, as festas folclóricas e as construções arquitetônicas.

Figura 259 e 260 - *Cavalcadas de Pirenópolis* (páginas duplas)



Cavaleiro de Pirenópolis / trotou com seu trote-dança. / Sumiu quando quis. / E antes que ceagá fosse xis / fez-se a mudança. / Arlindo era agora Arlindo Onça. / E correu novamente pro mato, / buscar flor. / Carcará veio, ameaçador, / mas fez meia-volta no ato: / perto de onça a coragem finda. / Arlindo voltou pra cidade / com flor de entregar pra Lucinda....

⁹⁰ As Cavalcadas são celebrações portuguesas que se originaram dos torneios medievais em que os aristocratas exibiam seus espetáculos. O ritual de Pirenópolis, que ganha tradição com a vinda dos portugueses para o Brasil, conta com uma apresentação cultural com dança e encenação dos 24 cavaleiros (sendo 12 que representam os cristãos e usam roupas e acessórios em azul; mais 12 que representam os mouros, usando a cor vermelha). Esse ritual, inicialmente, era reservado às classes altas e, por isso, começaram a aparecer os mascarados – pessoas que cobrem todo o corpo com roupas e máscaras, como de boi e onça, para não serem reconhecidas. Os mascarados “representam o papel do povo e daqueles que não têm acesso à pompa dos cavaleiros, que representam socialmente a elite e o poder. São irônicos e debochados, fazendo críticas aos poderosos e ao sistema. E, ao contrário da rigidez dos cavaleiros, entre os mascarados não há regras, tudo é permitido, menos mostrar sua identidade” (MELLO, 2018, s/p).



Fonte: Mello (1998)

Na cidade de Pirenópolis / era Arlindo mascarado na rua. / Mil caras assim como a sua. / Passou pela igreja matriz. / Viu homens com cara de touro / e caras desmascaradas. / Que era domingo este dia, / dizia a Banda do Couro, / domingo de ter Cavalhadas! / - Meu sinhô, viu Lucinda? / - Não sei onde anda. / - Sabe dizer, minha senhora? / - Filha de Dona Florinda? / - Filha de Dona Isadora. / - Sei dizer não, e agora?

De acordo com Regina Yolanda, em texto presente na quarta capa do livro *Cavalhadas de Pirenópolis*, Roger Mello “buscou o que há de mais nacional e regional nas histórias populares e jogou sua imaginação no que encontrou em seu país para contar e mostrar. País este que em cada recanto ainda se descobre o que foi quase sepultado”. Essa busca por raízes brasileiras tem sido uma característica forte do artista e aparece com frequência em suas obras.

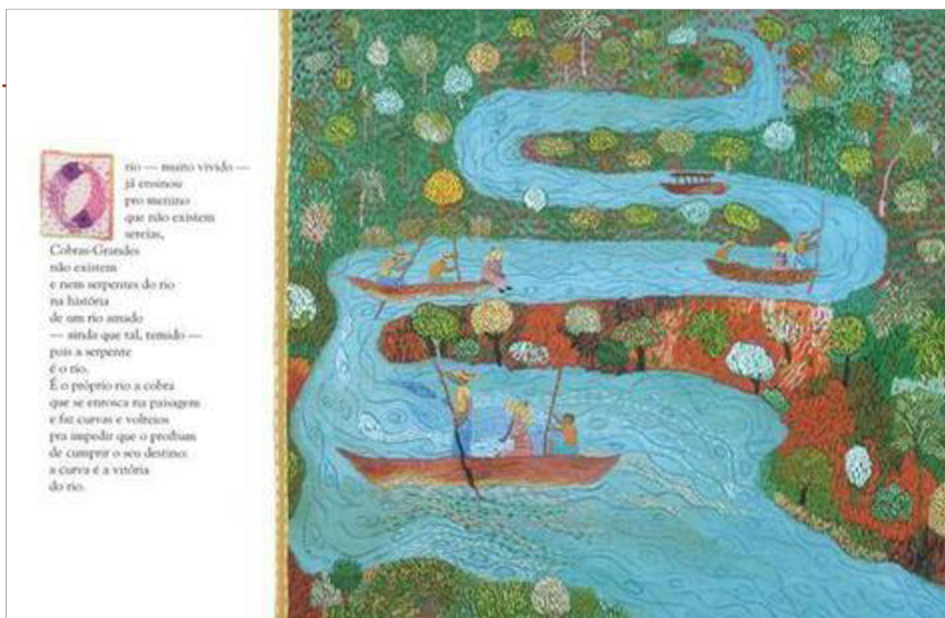
Outras formas de produzir imagens, que valorizam a pluralidade de técnicas artesanais nacionais são inseridas nos livros literários. Bordados diversos, com forte referência aos trabalhos manuais das bordadeiras brasileiras, aparecem nas imagens da obra *Menino do Rio Doce*, com texto verbal de Ziraldo e ilustrações com bordados de Angela Drumont, Antônia Diniz Drumont, Marilu Drumont, Martha Drumont e Sávila Drumont, sobre desenhos de Demóstenes Vargas. A obra é um conjunto de momentos e relações entre um menino e o Rio Doce⁹¹, construídos na poesia do texto verbal e nas costuras das ilustrações, todas feitas com

⁹¹ O Rio Doce banha os estados de Minas Gerais e Espírito Santo e seu curso representa uma importante bacia hidrográfica da região sudeste do país.

bordados. A história aborda caminhos e percursos do rio e do menino, que não deixam de ser os percursos das linhas que também escrevem e amarram as cenas.

Figura 261 - *Menino do Rio Doce* (páginas duplas)

O rio – muito
vívido – / já
ensinou / pro
menino / que não
existem sereias, /
Cobras-Grandes /
não existem / e
nem serpentes do
rio / na história
de um rio amado
/ – ainda que tal,
temido – / pois a
serpente / é o rio.
/ É o próprio rio a
cobra / que se
enrosca na
paisagem / e faz
curvas e volteios /
pra impedir que o
proibam / de
cumprir o seu
destino / a curva
é a vitória / do
rio.

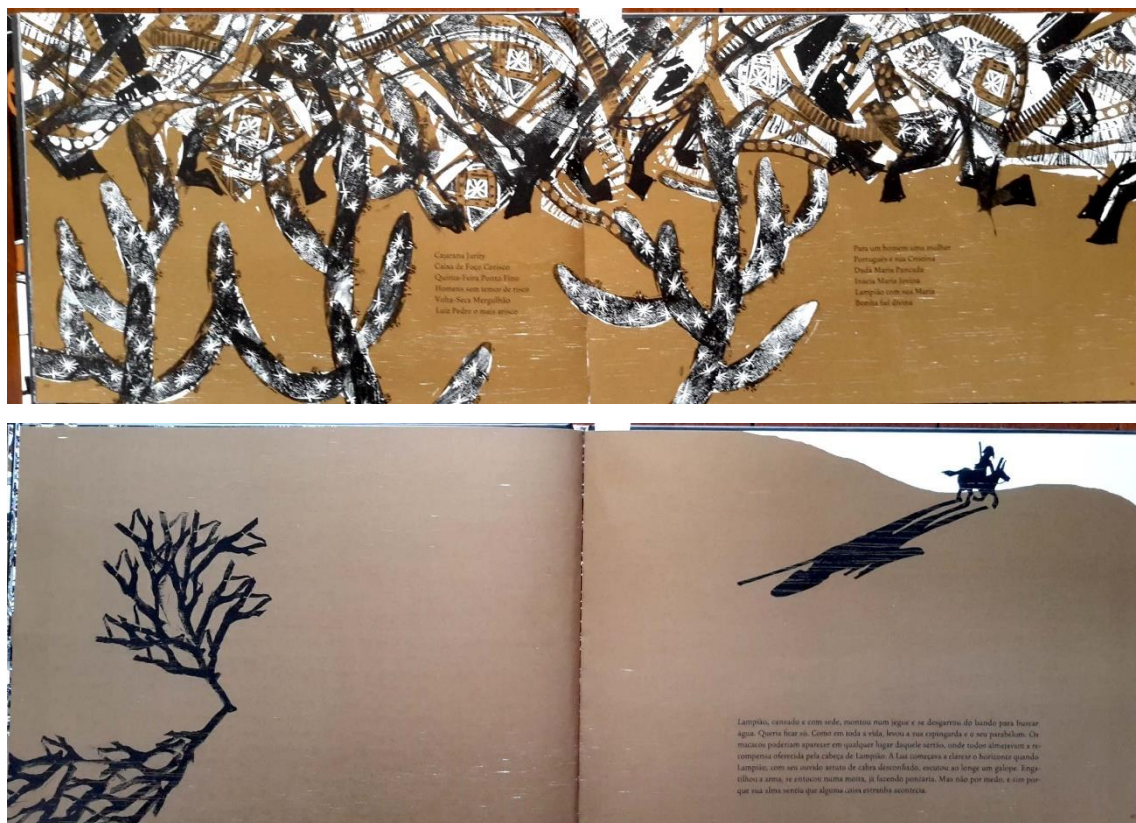


Fonte: Ziraldo, Drumonts (1996)

Aspectos relativos às histórias brasileiras também aparecem em livros já mencionados neste trabalho, como *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela (2006), e *Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço*, de Liliana Iacocca e Rosinha Campos (2005). Além de referenciar personagens tão fortes na nossa história, as obras ressaltam características da paisagem sertaneja e aspectos da sua cultura. O próprio uso da xilogravura por Fernando Vilela revela uma escolha de técnica que favorece a ambientação narrativa, cujas composições fazem referência à literatura de cordel e constituem o cenário do sertão nacional. Os Cactos, os cavalos e a cor bronze terrosa são elementos que compõem esse cenário. Esses elementos aparecem, também, nas ilustrações de Rosinha, que utiliza de técnicas completamente

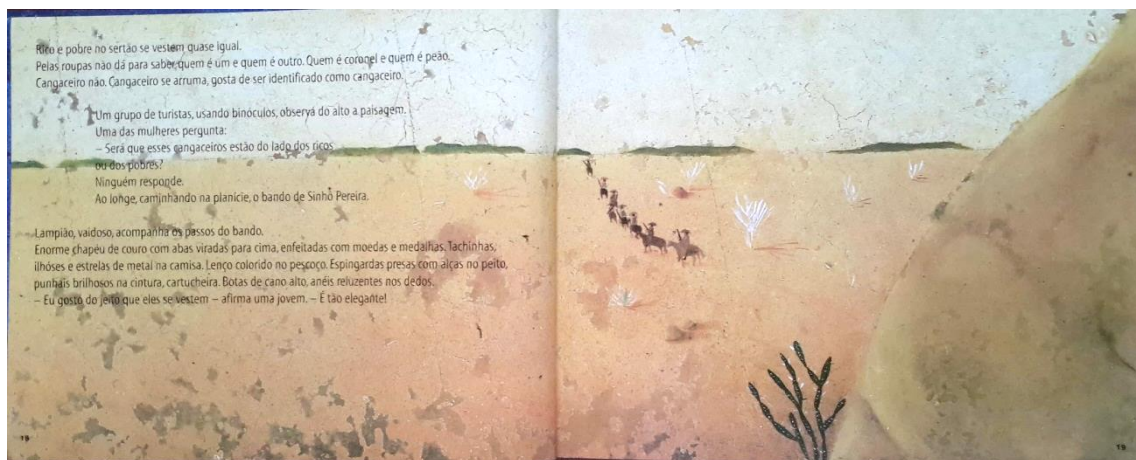
diferentes. Para abordar um mesmo cenário, o sertão, dois artistas constroem percursos de criação distintos, o que confere autoria e expressividade a cada uma das obras.

Figura 262 e 263 - *Lampião e Lancelote* (páginas duplas)



Fonte: Vilela (2006)

Figura 264 - *Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço* (página dupla)

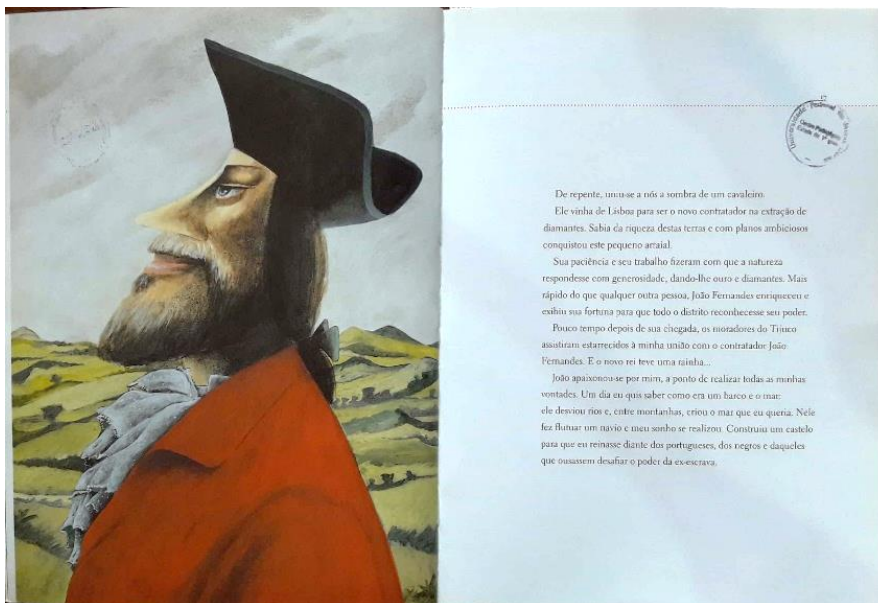


Fonte: Iacocca e Rosinha (2005)

Assim como a obra *Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço*, cujos aspectos não-ficcionais ganham destaque narrativo, outros dois livros premiados apresentam essa proposta e constituem importantes referências nos aspectos elencados nesta categoria. A obra *Chica e João*, de Nelson Cruz (2000), narra fragmentos da história de Chica da Silva e do seu encontro e casamento com João Fernandes. O texto verbal aborda os acontecimentos e se mescla com a forte presença das imagens, que aparecem em todas as páginas duplas. O artista explora, nas ilustrações, diferentes perspectivas e recursos que sinalizam a expressão corporal e emocional de seus personagens. Quando Chica e João se encontram, há uma separação física entre eles, que é o próprio intervalo entre uma página e outra. No entanto, quando se casam, Nelson Cruz dispõe ambos os personagens, pelo enquadre e perspectiva que são representados no momento do encontro, ocupando uma página dupla. Há uma diferença com relação aos acessórios de Chica da Silva, que são mais vistosos e sugerem o poder aquisitivo de João Fernandes. Essa imagem propõe uma intertextualidade com a pintura *Os retratos dos Duques de Urbino*, de Piero della Francesca. A suspensão da palavra convida os leitores a se debruçarem nela.

Figura 265, 266 e 267 - *Chica e João* (páginas duplas)



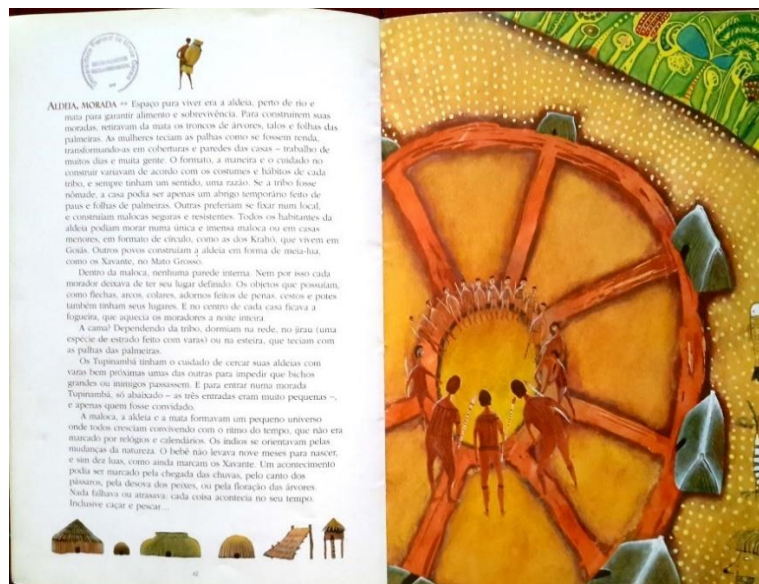


Fonte: Cruz (2000)

Com proposta mais informativa e menos ficcional, a obra *Pindorama: terra das palmeiras*, de Marilda Castanha (2008), propõe um registro acerca dos costumes, palavras, tradições de alguns povos indígenas. A autora lamenta que muitos povos tenham ficado de fora do livro e justifica as escolhas que fez pela acessibilidade às informações, em função da documentação existente (CASTANHA, 2008, p. 33). Suas pesquisas também contribuíram para a produção das imagens, em que são incorporados, de modo bastante característico da artista, elementos e referências dos povos indígenas. A paleta de cores usada nas pinturas em acrílico

remete à vivacidade e diversidade da fauna e da flora brasileira. As imagens ocupam não só a totalidade de páginas simples como também aparecem em detalhes menores que dividem espaço com o texto verbal.

Figura 268 e 269 - Pindorama: terra das palmeiras (páginas duplas)



Fonte: Castanha (2008)

Marilda Castanha também ilustrou a obra *O Segredo da Chuva* (2003), escrito por Daniel Munduruku. O livro conta a história do menino Lua, cuja comunidade vive um período

de seca extrema. Por isso, Lua decide ir em busca do espírito da chuva. Sua jornada na companhia de seus amigos Macaco, Onça e Capivara é permeada por mitos de origem indígena. As ilustrações de Marilda Castanha apresentam características autorais bem marcantes, com a identidade nacional que aparece em *Pindorama*. A construção das imagens traz a sensação mítica, também cultivada no texto verbal. Duas imagens em página dupla abrem e fecham a narrativa, representando um mesmo cenário em diferentes momentos: a primeira acontece durante a seca; a última representa o local após a jornada de Lua e a chegada das chuvas.

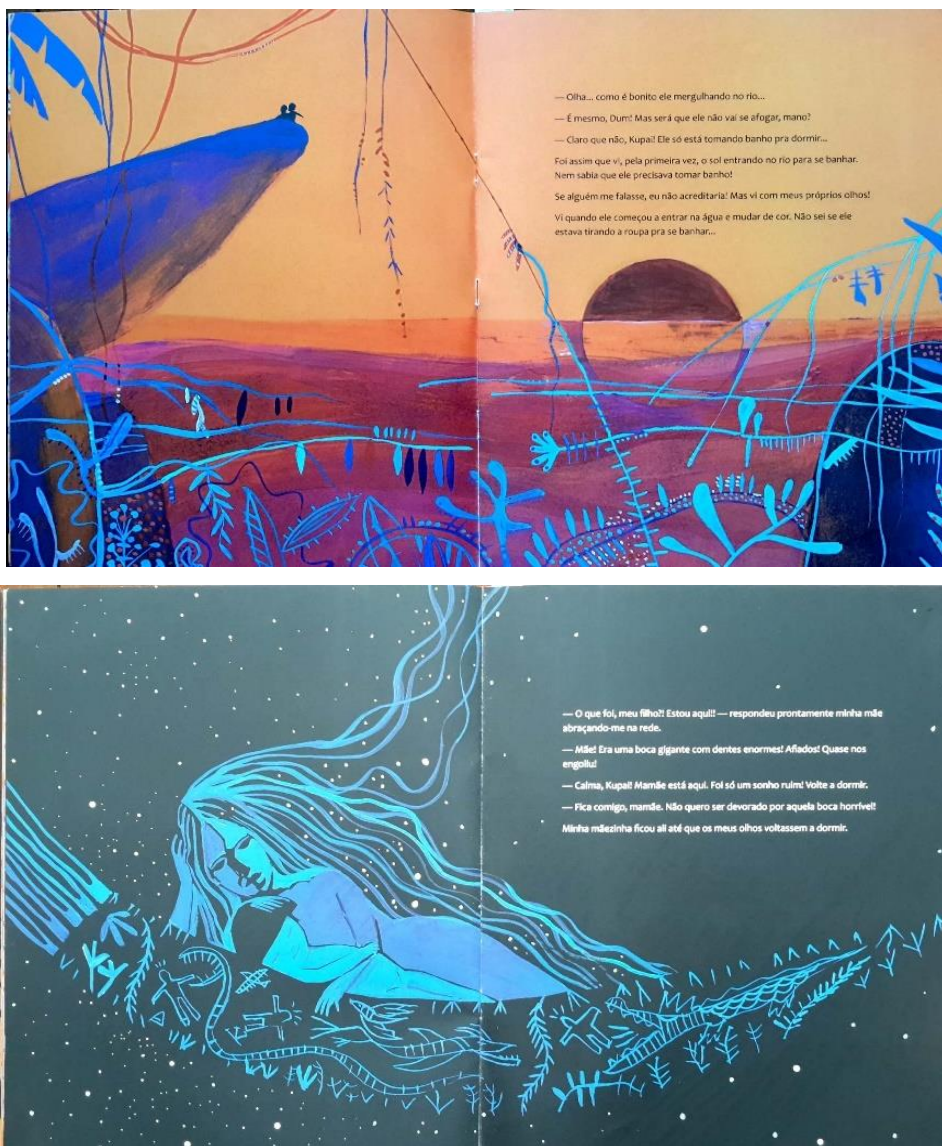
Figura 270 - *O Segredo da Chuva* (páginas duplas)



Fonte: Munduruku e Castanha (2002)

A Boca da Noite: histórias que moram em mim, de 2016, foi escrito por Cristiano Wapichana (da tribo indígena Wapichana, do estado de Roraima) e ilustrado por Graça Lima. A narrativa conta sobre Kupai, uma criança indígena, e sua busca para tentar compreender do que se tratava a boca da noite, elemento que apareceu em uma das histórias que seu pai lhe contara. As imagens sangradas dividem o espaço da página com o texto verbal, e o uso das cores sugere a passagem do tempo ao longo de um dia inteiro: predominância do laranja, ao entardecer; predominância do azul e preto durante a noite; predominância do amarelo, ao amanhecer.

Figura 271, 272 e 273 - *A Boca da noite* (páginas duplas)





Fonte: Wapichana e Lima (2016)

Os detalhes das ilustrações remetem a elementos das pinturas de alguns povos indígenas, além de valorizarem a diversidade da flora brasileira. A presença desses elementos e a escolha das cores nas composições sugerem a proximidade dos personagens com a natureza e a relação que estabelecem com o sol na percepção do tempo. Como já mencionado, as capas e falsas guardas são compostas por ilustrações em vermelho e preto, que fazem relação direta com o título da obra, *A Boca da Noite*.

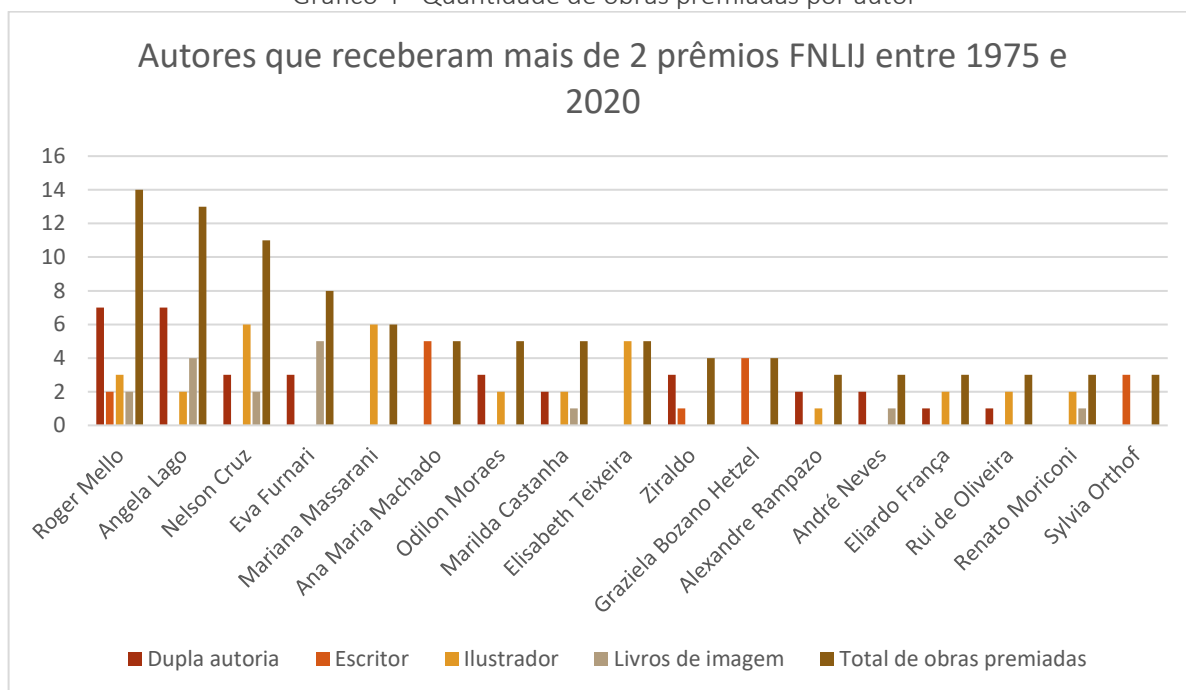
As obras contempladas neste tópico contribuem para considerarmos a expressão de uma identidade brasileira na literatura infantil. São obras que falam sobre o Brasil, sobre as festas, as narrativas, as pessoas, as crianças brasileiras, das mais diversas formas e em cada detalhe. Além disso, destacamos a diversidade das técnicas utilizadas pelos artistas, não apenas nas obras contempladas neste tópico, mas ao longo da dissertação. Fica evidente que não há uma homogeneidade na visualidade das obras contemporâneas, o que sugere a pluralidade de expressões culturais em nosso país e reforça a singularidade do trabalho e do percurso de cada artista. Nossas análises corroboram com Morais (2019), quando sugere que, talvez, seja justamente a diversidade a própria identidade da ilustração brasileira.

3.2.7 Sétima categoria – Autoria: referências e paradigmas

No *corpus* de 125 obras e 7 coleções, foi apurado um total de 104 autores, dentre eles: escritores, ilustradores ou escritores/ilustradores. Aqui realizamos um breve levantamento da recorrência de premiações de alguns autores. Seriam eles fonte de inspiração para o que se constitui como qualidade na literatura infantil brasileira?

Dos 104 autores premiados, observamos que 17 receberam prêmios FNLIJ para três ou mais obras. Desses, Roger Mello, Angela Lago, Nelson Cruz, Eva Furnari e Mariana Massarani já foram premiados em seis ou mais obras. O gráfico abaixo sinaliza esses dados para esses 17 autores, contemplando não só o número total de obras premiadas, mas também em quantas delas o autor participou como escritor, ou ilustrador ou com dupla autoria (uma mesma pessoa escreve e ilustra):

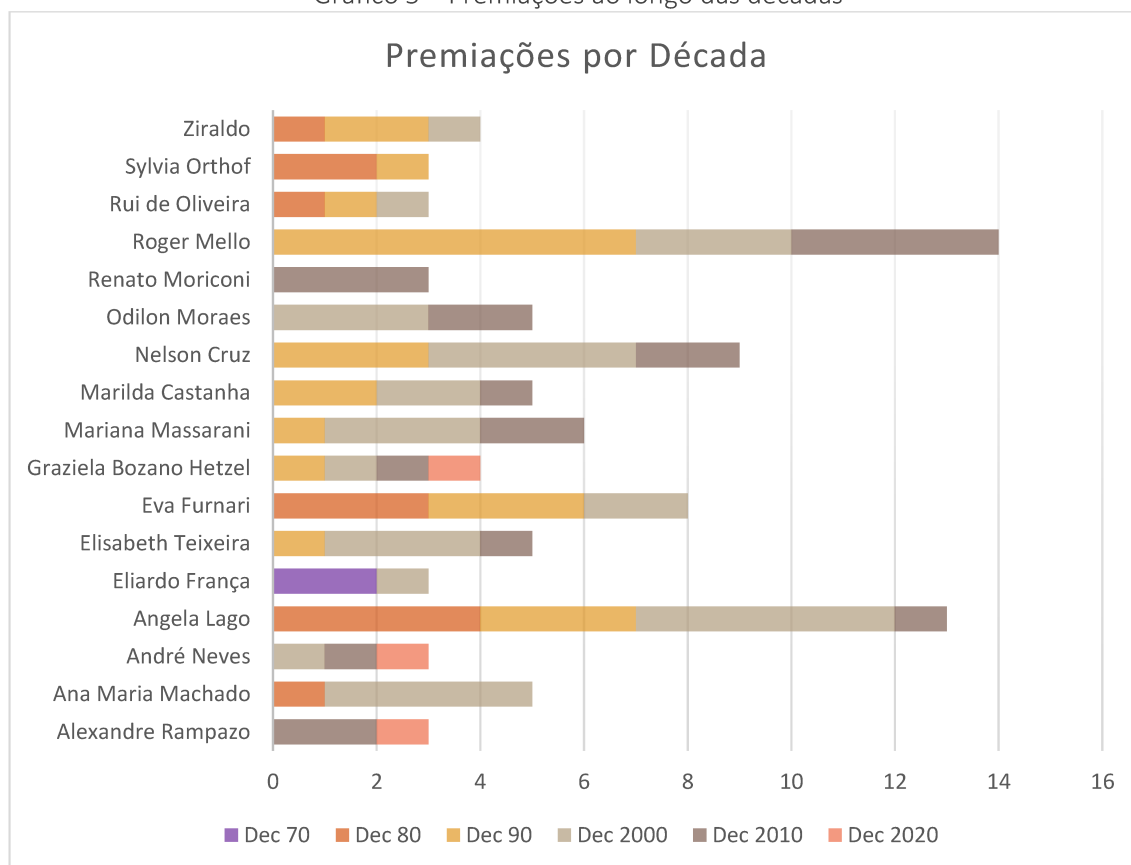
Gráfico 4 - Quantidade de obras premiadas por autor



Elaboramos um segundo gráfico, que sinaliza a quantidade de obras premiadas por década, para cada um desses autores. Esse gráfico nos indica que alguns autores, como Roger Mello, Nelson Cruz, Marilda Castanha, Mariana Massarani e Elisabeth Teixeira, têm se destacado nas premiações a partir da década de 1990. Outros, como Odilon Moraes, Renato

Moriconi e Alexandre Rampazo, aparecem com frequência a partir dos anos 2000. Desses nomes, Mariana Massarani e Elisabeth Teixeira foram premiadas por obras em que participaram como ilustradoras. Os demais, em algum momento, foram premiados por obras exclusivamente de suas autorias. Esses artistas têm se constituído como importantes referências no cenário atual, assim como Ana Maria Machado foi uma propulsora das publicações para crianças a partir da década de 1970. Angela Lago e Eva Furnari se destacaram a partir da década de 1980 e continuaram recebendo prêmios nas décadas seguintes. Elas são importantes referências nacionais e fazem história na literatura infantil⁹². Seriam esses autores responsáveis, em alguma medida, por anunciar e fomentar uma produção literária, com determinadas características, em cada época?

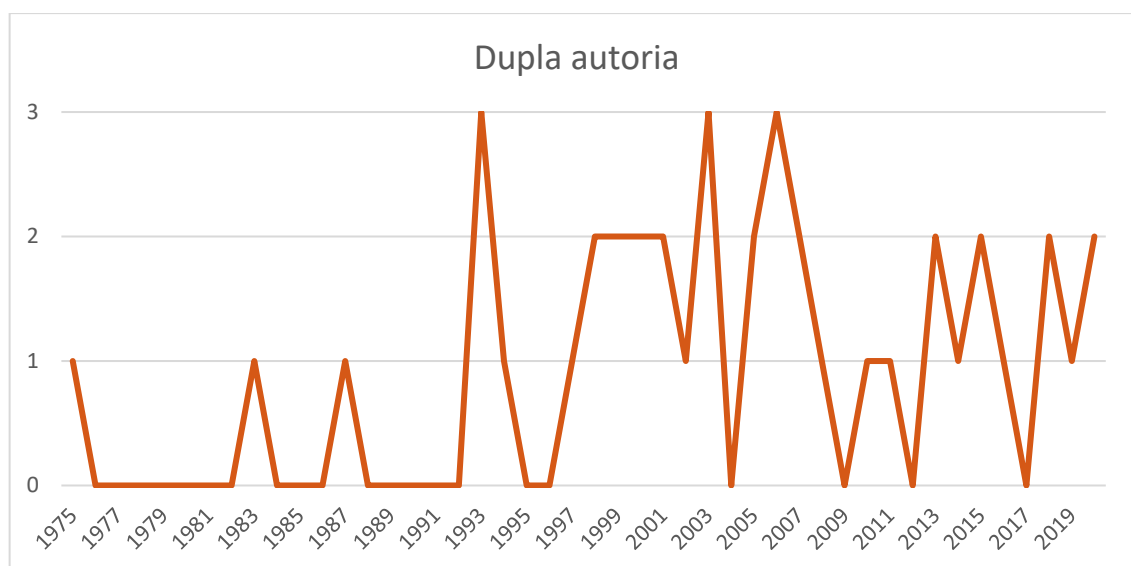
Gráfico 5 – Premiações ao longo das décadas



⁹² Infelizmente, Angela Lago faleceu em outubro de 2017. Suas obras continuam sendo importantes referências na produção nacional, principalmente por suas investigações e narrativas que consideram a dimensão material do objeto livro.

Do total de 104 autores brasileiros que receberam prêmio FNLIJ nas quatro categorias elencadas para esta pesquisa, entre 1975 e 2020, 18 tiveram obras premiadas com dupla autoria, nem todos contemplados no Gráfico 4⁹³. Aqui nos referimos a livros com dupla autoria como aqueles que são escritos e ilustrados por uma mesma pessoa. Ao analisarmos a frequência de obras de dupla autoria premiadas ao longo dos anos, é possível sugerir que essa prática tem se tornado um pouco mais frequente, principalmente a partir de 1997. O gráfico seguir mostra a quantidade de obras premiadas por ano em que texto verbal e ilustrações foram elaborados por uma mesma pessoa⁹⁴:

Gráfico 6 - Dupla autoria



Fonte: elaboração da autora

Entendemos que o modo de narrar do livro ilustrado contemporâneo, que inter-relaciona as dimensões verbal, imagética e gráfica da obra, exige um trabalho articulado dos autores envolvidos. O fato de serem pessoas diferentes pensando cada uma das três

⁹³ Os autores que foram premiados com dupla autoria são: Alexandre Camanho, Alexandre Rampazo, Andre Neves, Angela Lago, Cárcamo, Cláudio Martins, Corinne Demuynek, Eliardo França, Eva Furnari, Ferreira Gullar, Lúcia Hiratsuka, Marcelo Xavier, Maria-José Sacré, Marilda Castanha, Nelson Cruz, Roger Mello e Ziraldo.

⁹⁴ Nesse gráfico, não incluímos os livros de imagem. Detemo-nos às obras em que texto verbal e as ilustrações são elaborados por um mesmo artista.

dimensões não impossibilita essa articulação. Observamos que muitos artistas brasileiros têm se debruçado na autoria das palavras e imagens, e, muitas vezes, também do projeto gráfico. Alexandre Rampazo, por exemplo, é o responsável por essas três esferas de trabalho na obra *Se eu abrir esta porta agora...*, premiada em 2020, na categoria Criança. Essa possibilidade é o que Abreu (2013) considera como “fazedor de livros” – profissionais que se empenham na proposta integral da obra, não apenas de uma linguagem específica, o que tem se tornado bastante frequente.

A perspectiva do livro ilustrado e o breve histórico da ilustração na literatura infantil brasileira nos sinalizaram uma maior valorização da profissão dos ilustradores. Dos livros acessados, todos os que receberam prêmio a partir de 1999 trazem o nome do ilustrador na capa. Essa não era uma prática recorrente, o que reforçava a desvalorização dos ilustradores. No início das premiações, há uma maior concentração de obras com essa característica, como *Angélica* (1975), com texto de Lygia Bojunga e ilustrações de Vilma Pasqualini; ou *A Bolsa Amarela* (1976), também com texto de Lygia Bojunga e ilustrações de Marie Louise Nery; e *O que os olhos não veem* (1981), com texto de Ruth Rocha e ilustrações de José Carlos Brito. Este último nos chama ainda mais atenção, pois José Carlos Brito recebeu prêmio da Associação Paulista de Críticas da Arte como Melhor Ilustrador, em 1981. Esse prêmio aparece referenciado na folha de rosto em edições posteriores e, mesmo assim, o nome do artista não é contemplado na capa da obra. Na década de 1990, *O Macaco e a Boneca de Cera* (1994), com texto de Sônia Junqueira e ilustrações de Roger Mello, e “Minhas Memórias de Lobato” (1997), com texto de Luciana Sandroni e ilustrações de Laerte, continuam seguindo esse modelo hierárquico, em que o autor das imagens não é mencionado na capa.

Esses fatos nos sugerem, ainda, a luta para que as artes gráficas sejam incorporadas à literatura, principalmente nos livros infantis. Ainda que se perceba uma mudança, persiste uma certa hierarquização por meio da qual autores do texto verbal são considerados “donos” primeiros da obra. Ainda nesse aspecto, chamamos a atenção para o número de obras em que os elementos pós-textuais contemplam apenas informação sobre os autores da palavra. Para além dos citados anteriormente, outros exemplos em que isso acontece são *Raul da Ferrugem Azul* (1979), escrito por Ana Maria Machado e ilustrado por Patrícia Gwinner; *Os Bichos que*

tive (1983), escrito por Sylvia Orthof e ilustrado por Gê Orthof; *As Viagens de Raoni* (1989), escrito por Pedro Veludo e ilustrado por Demóstenes Vargas; e *Dez Sacizinhos* (1998), escrito por Tatiana Belinky e ilustrado por Roberto Weigand.

A ideia de “propriedade” de a obra literária ser destinada ao autor do texto verbal parece se expressar também, de certa forma, nas premiações *Hors-Concours* da categoria Criança da FNLIJ. De acordo com o site da fundação, “desde 1992, a FNLIJ criou o *Hors-Concours* para cada prêmio, a fim de estimular novos escritores e ilustradores. Ele ocorre quando o mais votado na categoria já ganhou pelo menos três vezes o Prêmio FNLIJ como escritor ou ilustrador”. O que observamos é que, na categoria Criança, a ocorrência do *Hors-Concours* está vinculada aos autores do texto verbal dos livros. Por exemplo, o livro *O Menino, o cachorro*, escrito por Simone Bambini e ilustrado por Mariana Massarani, recebeu o prêmio FNLIJ na categoria Criança em 2007. Antes disso, outras três obras de Mariana Massarani já haviam sido premiadas nessa categoria: *Coleção Assim lhe parece*, em 1995; *Mania de Explicação*, em 2002; e *O dono da verdade*, em 2003. Nossa hipótese é que, por se tratar do primeiro prêmio de Simone Bambini, o livro não foi contemplado com HC. O mesmo acontece com Odilon Moraes, que já havia sido premiado três vezes na categoria criança, com *A Princesinha Medrosa*, em 2003; *Pedro e Lua*, em 2005; e *O Guarda-chuva do vovô*, junto com Carolina Moreyra, em 2009. Em 2016, ele e Carolina recebem o prêmio por *Lá e Aqui*, mas a obra não é contemplada com o HC. Essas ocorrências sugerem que a premiação na categoria Criança, talvez sem intencionalidade, priorize os escritores como principais autores dos livros, reservando a eles a contemplação das premiações *Hors-Concours*.

Observamos que as obras premiadas a partir dos anos 2000, além de trazerem informações sobre os escritores, prezam pela mesma abordagem dos ilustradores. Isso acontece, inclusive, nas reedições de algumas obras anteriormente mencionadas. Na edição atual de *Os Bichos que tive*, por exemplo, o ilustrador Gê Orthof também é apresentado, assim como Sylvia Orthof, nas páginas finais da obra. Consideramos que as informações sobre os autores seja um aspecto importante a ser contemplado nos livros. Isso pode aproximar os leitores dos artistas e das obras, além de valorizar o trabalho como processo autoral. Ainda,

pode ser uma referência para que as crianças reflitam sobre suas preferências pessoais nas escolhas literárias.

Mais do que as informações sobre os autores, observamos que muitos livros têm dedicado um espaço para um pequeno texto que aborde o processo de criação e relação dos artistas com o tema e/ou com a obra como um todo. Esse recurso é mais uma oportunidade de aproximação dos leitores com a obra. Muitas vezes, esses textos são escritos direcionados para as crianças, o que não significa um uso infantilizado ou artificializado da linguagem, mas, sim, que revelam uma especificidade na interlocução e na tonalidade da conversa. Como exemplo, destacamos o relato de Renato Moriconi (2010), na última página da obra *Telefone sem fio*, também de autoria de Ilan Brenman:

Certo dia o Ilan me ligou, via telefone sem fio, e cochichou a ideia deste livro. Eu cochichei para o papel em branco, que me mostrou cada um dos personagens que aqui aparecem.

Outras pessoas também participaram desse cochicho: Paolo Uccello, Piero della Francesca e Hans Holbein – grandes artistas que viveram há séculos, para quem eu cochichei o cochicho do Ilan. A resposta deles vocês podem ver nas pinturas deste livro.

R.M.

Figura 274 - *Telefone sem fio* (página dupla)



Fonte: Brenman e Moriconi (2010)

Algumas obras também contemplam o estudo imagético que os ilustradores desenvolvem até chegar na arte final das páginas do livro. Essa proposta valoriza o trabalho do ilustrador como um processo investigativo e de experimentação, que, muitas vezes, nos passa despercebido quando estamos diante do produto final que é o livro. Em *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (2002), de Rui de Oliveira e Luciana Sandroni, encontramos uma sessão ao final dos contos intitulada “Estudos selecionados para as ilustrações de O Barba Azul”. Nela, Rui de Oliveira compartilha conosco 16 imagens que fizeram parte do processo de criação para o conto *O Barba Azul*.

Figura 275 - estudos para *O Barba Azul*



Fonte: Oliveira (2002)

André Neves também compartilha conosco alguns de seus desenhos em busca da constituição do personagem que dá nome à obra *Tom* (2012). Ao final da narrativa, somos apresentados com uma série de imagens, que constitui um suplemento, como anuncia o próprio autor:

Um livro não termina...

Este suplemento é para mostrar a você um pouco de todo o universo imaginário que existe dentro de mim. Um livro tem sempre mais do que cabe nele, são outras palavras, imagens, sons que ficaram por fora. Essa mistura de coisas que sinto não entram nos livros que faço; às vezes nem mesmo consigo criá-las. Dar forma, cor e volume a essa fantasia é um sonho. Desejo que você também consiga ampliar outros sentidos e sensações para essa história. (NEVES, 2012, s/p).

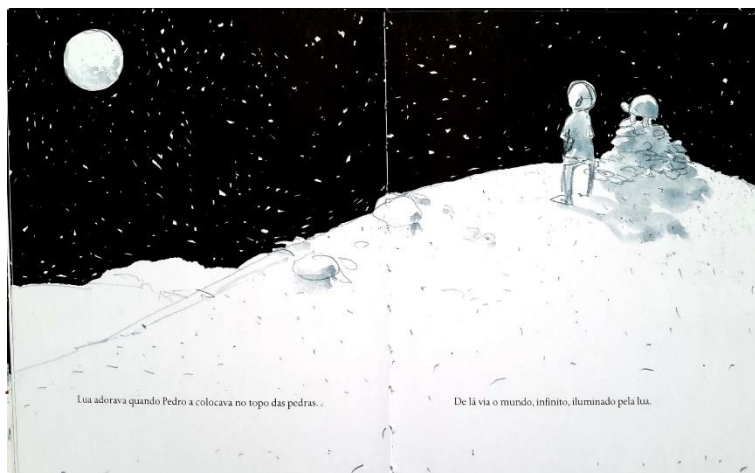
O projeto gráfico desse suplemento é arrojado, com papel de alta gramatura, dobras, palavras, poemas diagramados de acordo com a imagem com que compartilha espaço na página.

Figura 276 - Estudos para *Tom* (página dobrável)



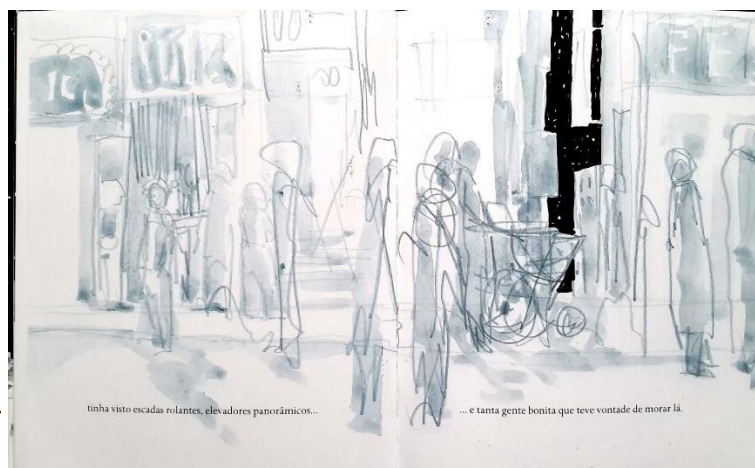
Fonte: Neves (2012)

Ainda considerando o processo criador dos artistas, destacamos o trabalho de Odilon Moraes, que teve dois livros premiados em que as publicações finais aproveitaram seus próprios rascunhos e estudos para compor as obras. A primeira, *Pedro e Lua*, foi publicada pela editora Cosac Naify, em 2004. De acordo com Odilon, em edição atual da obra, lançada pela editora Jujuba, “Pedro e Lua foi fruto da ousadia de um editor que se propôs (inicialmente a meu contragosto) a publicar os rascunhos como se fossem ilustrações finalizadas. Essa obra [...] marcou profundamente meu estilo gráfico, a partir de então” (MORAES, 2017, p. 48).

Figura 277 e 278 - *Pedro e Lua* (páginas duplas)

Lua adorava quando Pedro a colocava no topo das pedras.

De lá via o mundo, infinito, iluminado pela lua.



tinha visto escadas rolantes, elevadores panorâmicos...

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

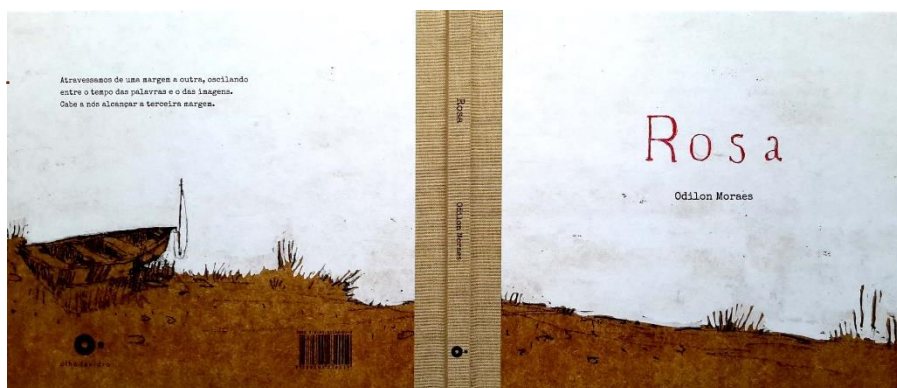
Fonte: Moraes (2017)

Sugerimos que o que Moraes considera como “seu estilo gráfico” pode ser observado também em *Rosa* (2017), cujas imagens publicadas são também os rascunhos de seu boneco⁹⁵, assim como *Pedro e Lua*. Em *Rosa* é possível ver as fitas que unem as páginas umas às outras, recurso usado pelo autor para montagem do boneco.

⁹⁵ De acordo com Matsushita (2011, p. 323), o boneco é um “modelo ou protótipo de um trabalho, que serve de guia para os envolvidos na produção gráfica”.

Figura 279 e 280- *Rosa* (capas e página dupla)

Atravessamos de uma margem a outra, oscilando entre o tempo das palavras e o das imagens. Cabe a nós alcançar a terceira margem.



Fonte: Moraes (2017)

“Vai se chamar Rosa”, disse.

A obra é uma conversa com o conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa (1962), e um convite aos leitores para seguirem o curso simultâneo de dois tempos: o das imagens e o das palavras. As palavras remetem à infância do garoto, Rosa, cujo pai, um dia, pegou a canoa e partiu “rio abaixo, rio afora, rio adentro fez morada”. Enquanto isso, a montagem das imagens nos leva a um tempo presente, em que um homem parece retornar à casa da beira rio de sua infância. As pausas e o tempo construídos pela passagem e quantidade de páginas nos dão a sensação de um tempo que ralenta, que se prolonga na medida em que a história caminha. Essa sensação temporal também se constrói na fragmentação do texto verbal e na distribuição dele pelas duplas.

Em determinado momento, há uma pausa na palavra, uma página dupla plena em imagem. Depois dela, o texto verbal deixa de falar sobre a infância e começa a se aproximar

do presente do menino/homem e do seu vínculo afetivo com o pai. Da mesma forma, as imagens o levam para perto desse pai, “rio abaixo, rio afora, rio adentro...”.

Figura 281, 282 e 283 - Rosa (páginas duplas)



A singularidade dos trabalhos de Odilon Moraes, não só na sua maestria em articular palavras, imagens e suporte, mas também quanto à estética do seu trabalho, nos faz pensar sobre as especificidades das obras que compõem o acervo de premiações da FNLIJ. Possivelmente, a ampliação da oferta de formação acadêmica e em cursos livres, aliada aos avanços nas tecnologias digitais e de impressão, proporcionou maior liberdade aos artistas quanto ao manejo das diversas técnicas de ilustração, composição e projeto gráfico. Gostaríamos de ressaltar a pluralidade dos trabalhos que compõem os livros infantis brasileiros, seja pelas técnicas e materiais de composição visual ou pelos modos de narrar histórias, de fazer livros.

Todos os aspectos abordados neste capítulo nos indicam a complexidade e a abrangência, especialmente, da categoria Criança. Ela contempla uma pluralidade de temas e de narrativas que podem provocar as mais diversas emoções em seus leitores. Contempla obras com o mais variado volume de texto, com diferentes construções de linguagem, que ora se aproximam mais do universo infantil, ora se aproximam também do universo adulto. Contempla obras das mais diversas construções visuais, exigentes do ponto de vista da formação estética do olhar de seus leitores. Contempla obras abertas, que nos convidam a participar com nossos repertórios leitores e de vida, a nos envolver nas narrativas como possibilidade de sermos afetados. Diante dessa abrangência, não podemos deixar de nos perguntar: qual/quais crianças a categoria vislumbra? Mesmo considerando que os livros literários apresentam diversas camadas de leitura, e por isso podem agradar às mais diversas idades, entendemos que existem especificidades do público “criança” e, da mesma forma, existem linguagens que se aproximam mais desse público, de acordo com essas especificidades. Podemos nos perguntar, por exemplo, se os bebês estariam contemplados em suas especificidades no acervo das obras premiadas.

3.4 Uma breve síntese sobre o panorama atual: os últimos cinco anos de premiações

Ao analisarmos o acervo das premiações mais recentes, vislumbramos algumas aproximações entre as obras selecionadas. Nos últimos cinco anos, a FNLIJ premiou um total de 14 obras nacionais, levando em conta as quatro categorias contempladas nesta pesquisa (Criança, Livro de Imagem, Livro Brinquedo e Ilustração). São elas:

Quadro 7 - Obras premiadas nos últimos cinco anos - FNLIJ

ANO	TÍTULO	CATEGORIA
2016	Lá e Aqui , de Odilon Moraes e Carolina Moreyra (Ed. Pequena Zahar)	Criança
	Inês , de Roger Mello e Mariana Massarani (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança HC
	Haicais visuais , Nelson Cruz (Ed. Positivo)	Imagem HC Ilustração
2017	A boca da noite: histórias que moram em mim , de Cristiano Wapichana e Graça Lima (Ed. ZIT)	Criança Ilustração
	Monstros do Cinema , de Augusto Massi e Daniel Kondo (Ed. Sesi-SP)	Livro brinquedo
	O Passeio , de Pablo Lugones e Alexandre Rampazo (Ed. Sesi-SP)	Criança
2018	A quatro mãos , de Marilda Castanha (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança HC
	Rosa , de Odilon Moraes (Ed. Olho de Vidro)	Criança Ilustração
	Se eu abrir esta porta agora... , de Alexandre Rampazo (Ed. Sesi-Sp)	Criança
2019	Enreduana , de Roger Mello e Mariana Massarari (Cia das Letrinhas)	Ilustração/ Juvenil
	Se os tubarões fossem homens , de Bertolt Brecht e Nelson Cruz (Ed. Olho de Vidro)	Ilustração HC
	Pinóquio o livro das pequenas verdades , de Alexandre Rampazo (Ed. Boitata)	Criança

ANO	TÍTULO	CATEGORIA
	A rede florida , de Graziela Bozano Hetzel e Anna Cunha (Ed. Positivo)	Ilustração
	O colecionador de chuvas , de André Neves (Ed. Paulinas)	Ilustração HC

Fonte: elaboração da autora

Ressaltamos que o acervo analisado é parte das obras premiadas nacionalmente pela FNLIJ e contempla uma pequena parcela de publicações diante do que se lança anualmente no Brasil. Por isso, muito provavelmente, é pouco representativo em termos quantitativos. Também é importante considerar que essas escolhas acabam sendo influenciadas pela subjetividade dos avaliadores. Mesmo assim, não deixam de revelar o que o grupo de especialistas votantes tem legitimado como qualidade literária. As obras premiadas sinalizam essa qualidade e podem ser um incentivo para que novas produções literárias invistam no que se tem revelado como referência.

Nos últimos cinco anos, nos chama a atenção a incidência de obras que se dedicam, em alguma medida, ao que Aparecida Paiva (2008, p. 45) chama de *realidade como aposta*, ou seja, que concebem a literatura como “processo estético, que tem como característica fundamental o investimento na perplexidade do ser humano frente a vida”. A autora inclui, nesse grupo, livros que abordam temas delicados, ou seja, que se dedicam ao enfrentamento de questões fundamentais da experiência humana e que podem confrontar questões existenciais cotidianas tanto de adultos quanto de crianças. Para a autora, temas delicados são aqueles que

[...] põem em relevo experiências cotidianas, vivenciadas por qualquer ser humano, independente da idade, como a morte, o medo, o abandono e a separação. É comum designarmos esses temas como temas delicados quando pensamos no público infantil e, com frequência, oferecemos resistência em abordá-los, especialmente no ambiente escolar (PAIVA, 2008, p.38).

A oportunidade de vivenciar essas questões por meio da literatura é uma possibilidade para que as crianças construam suas próprias representações sobre as experiências que vivem. Apostar nisso é pensar que as crianças “são competentes e têm capacidade de

formularem interpretações da sociedade, dos outros e de si próprias, da natureza, dos pensamentos e dos sentimentos, de o fazerem de modo distinto e de o usarem para lidar com tudo que as rodeia” (SARMENTO, 2005, p. 373).

Muitas das obras premiadas nos últimos anos abordam as relações familiares humanas, em diferentes dimensões, como o divórcio entre o par parental e o luto por um ente querido. São elas: *Lá e Aqui*, *A quatro mãos*, *Rosa*, *Inês*, *A Boca da Noite*, *O Passeio* e *A Rede Florida*. Essas obras representam metade do acervo que estamos considerando neste tópico. Vale ressaltar que todas elas abordam relações familiares humanas.

Outro aspecto de aproximação das obras é a relação que elas estabelecem com pessoas, personagens ou narrativas que fazem parte do nosso repertório e da nossa história como civilização:

- *Inês* – refere-se à história de Inês de Castro, já mencionada anteriormente;
- *A Boca da Noite* – refere-se a um conto tradicional da cultura do povo indígena Wapichana, já mencionado anteriormente;
- *Rosa* – estabelece diálogo com o conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, como já mencionado;
- *Enreduana* – conta a história da sacerdotisa Enreduana, considerada a primeira mulher escritora e filósofa de que se tem registro;
- *Se os tubarões fossem homens* – traz um texto do conhecido Bertolt Brecht, ilustrado por Nelson Cruz, como já mencionado;
- *Pinóquio: o livro das pequenas verdades* – faz referência ao personagem Pinóquio, boneco construído por Gepeto, e aos demais personagens que aparecem na história de Collodi, como já mencionado anteriormente.

Se ampliarmos um pouco mais, podemos incluir também:

- *Monstros do Cinema* – que brinca com diversos personagens assustadores conhecidos dos longa-metragens;
- *Se eu abrir esta porta agora...* – que insere, na narrativa, diversos monstros também presentes no repertório do imaginário coletivo, como já mencionado.

Esses exemplos sinalizam a intertextualidade como um recurso bastante presente nas obras premiadas, como elencado na quinta categoria, “Metaficção e intertextualidade”, podendo ser um artifício que, se bem usado, confere qualidade às obras e desperta atenção dos avaliadores.

Comparado ao percurso de premiações, consideramos também que, nos últimos cinco anos, obras que exploram formatos diferenciados estiveram mais presentes. As páginas recortadas de *Monstros do Cinema* funcionam como um brinquedo de montar, desmontar, criar e identificar vários personagens monstruosos das telas do cinema. *Se eu abrir esta porta agora* apresenta formato sanfonado, já abordado anteriormente, e *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*, apresenta uma longa página dobrada, que faz com que o nariz de Pinóquio tenha espaço para crescer.

O conjunto das 14 obras nos sugere uma presença marcante das diversas características dos livros ilustrados, algumas delas elencadas e explicitadas ao longo deste trabalho. Talvez, a possibilidade de inter-relação entre texto, imagem e suporte seja a perspectiva pela qual os artistas brasileiros, que integram as premiações, têm escolhido para narrar histórias. Por outro lado, podemos considerar, como possibilidade, que esses elementos sejam elencados como importantes critérios na seleção dos livros para as premiações.

Nossa hipótese é que as inter-relações entre palavra, imagem e suporte; os temas delicados; a intertextualidade que contempla personagens e histórias do nosso repertório; e a exploração de diferentes formatos são elementos que têm sido considerados pelos avaliadores na seleção dos livros para a premiação e, por isso, se bem trabalhados, conferem qualidade às obras.

Os aspectos acima elencados, e que conferem qualidade às obras, cativam leitores de diferentes faixas etárias. De acordo com Ramos e Navas (2015), há um fenômeno chamado de literatura *crossover*, ou seja, uma literatura escrita para crianças, mas que cativa uma quantidade significativa de adultos leitores – no caso da FNLIJ, os adultos avaliadores. De acordo com as autoras,

A oferta de livros complexos, com múltiplas possibilidades de leitura, não organizados em torno de oposições binárias tradicionais entre bons e maus, de finais abertos e muitas vezes ambíguos, revela-se capaz de seduzir leitores com experiências de vida (de leitura) diferenciadas e, até, sofisticadas. O mesmo acontece em relação ao estilo e à linguagem, que se revelam cada vez mais cuidados e apelativos do ponto de vista literário. Nesta medida, é sobretudo em torno dos conceitos de transgressão e abrangência de destinatários que estas publicações se movem, caracterizadas pela ‘elisão de limites, temáticos e genológicos, entre produções artísticas destinadas a públicos aparentemente distintos’ (Ramos, 2009: 301) (RAMOS; NAVAS, 2015, p. 235).

Finalmente, destacamos que o que levantamos como pontos de convergência entre algumas obras premiadas nos últimos cinco anos também é identificável nas obras que foram contempladas em 2021, mas que não entraram no *corpus* desta pesquisa. Isso reafirma a característica da literatura *crossover*, como nos indicam Ramos e Navas (2015). Tivemos a oportunidade de conhecer duas obras, elencadas no quadro abaixo, nas quais identificamos essa mesma complexidade, que confere a um livro múltiplas possibilidades de leitura.

Quadro 8 - Obras premiadas em 2021 - FNLIJ

PRÊMIO FNLIJ – 2021		
Categorias Criança e Ilustração HC	Sagatrissuinorana João Guimarães e Nelson Cruz Ed. Ozé	Estabelece diálogo com o desastre do rompimento da barragem em Brumadinho, em 2019; com o estilo narrativo de Guimarães Rosa, em especial no conto Sagarana; e com a história dos Três Porquinhos.
Categoria Criança	Um Belo Lugar Alexandre Rampazo Ed. V&R	Aborda o tema da morte

Fonte: elaboração da autora

Os caminhos da pesquisa nos possibilitaram pensar o livro ilustrado com mais profundidade e considerá-lo como um modo de narrar bastante frequente na contemporaneidade. Os artistas brasileiros têm investido em publicações que exploram as potencialidades do objeto livro e que se destacam pelo uso de diversas técnicas e

combinações entre elas. A qualidade das obras literárias revela um cuidado e compromisso da produção editorial com as crianças leitoras.

O encerramento deste capítulo não indica um fechamento das inúmeras possibilidades de análise, mas nos convida a continuar as investigações e estados de pergunta, fomentados e cultivados pela pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em função das múltiplas possibilidades do livro ilustrado e levando em conta as considerações de Abreu (2013) acerca da dificuldade em se buscar constâncias na relação estabelecida entre palavra e imagem dentro de uma mesma obra, perguntamo-nos se seria possível uma categorização rígida acerca desse modo de narrar. Em nossas análises, muitas obras abarcam, explicitamente, características dos livros ilustrados, enquanto outras não possibilitam uma afirmação certa, por apresentarem diferentes relações entre palavra e imagem, a depender da unidade da página analisada. Quais seriam os limites, então, entre os livros com ilustrações e os livros ilustrados? Quais livros ocupam as bordas dessas categorias? Talvez as fronteiras sejam menos rígidas e mais fluidas, fronteiras borradas, por onde circulam obras que, a depender do olhar, transitam de um lado ou do outro.

O percurso desta pesquisa, mobilizado pelas questões que se processaram em torno das transformações na ilustração e na caracterização do livro ilustrado brasileiro, reforça a complexidade e as potencialidades desses livros, indicando que esse modo de narrar é predominante nas premiações mais recentes da FNLIJ. A trajetória de premiações nos revela que, mesmo antes do uso do termo “livro ilustrado” no Brasil, ou seja, antes do que Moraes (2019) chama de “consciência do livro ilustrado”, alguns artistas brasileiros se debruçavam na investigação da forma híbrida de construir narrativas. Alguns nomes, como Eva Furnari e Angela Lago, cujas obras foram premiadas no passar de décadas destacam-se como possíveis grandes influenciadoras pelo caráter inaugural de modos de narrar.

Destacamos a frequência de premiações de outros artistas brasileiros, como Roger Mello, Nelson Cruz, Mariana Massarani, Odilon Moraes, Marilda Castanha e Elisabeth Teixeira, o que nos sugere que eles têm sido importantes referências da qualidade literária infantil, de acordo com a abordagem da FNLIJ. Destacamos Renato Moriconi e Alexandre Rampazo como representantes da nova geração que tem se destacado nas premiações. Em que medida todos

esses artistas, cujas obras recebem prêmios recorrentes, influenciam a produção literária no Brasil? Em que medida eles anunciam tendências?

Observamos transformações significativas quanto ao caráter predominante das obras literárias contempladas nas categorias analisadas. A presença mais marcante das ilustrações, o investimento em diferentes formatos, as estratégias para criar uma visualidade também para as palavras e a própria redução no volume do texto verbal são algumas características que passam a se destacar com os anos e, de certa forma, se relacionam com a concepção do livro ilustrado. Os resultados apontam que a redução do texto verbal pode ser um indicativo de que o trabalho integrado dos escritores, ilustradores e *designers* permite que elementos narrativos sejam expressos também por outras linguagens. Dessa forma, não há necessidade de que a palavra dê conta de toda a carga semântica da obra.

Ramos (2020) destaca que, em Portugal, as características dos livros ilustrados, como as descritas acima, rapidamente contagiaram outras publicações, sendo observadas em livros de poesia, teatro, não-ficção, tanto para crianças como para adultos. Esta pesquisa nos sugere que esse movimento também acontece no Brasil, considerando a obra de Ferreira Gullar, *Bichos de Lixo*, e, principalmente, a multiplicidade de obras que abordam temas e narrativas referentes à história e às realidades do Brasil, com forte presença de elementos não-ficcionais que exploram a visualidade e a materialidade em seus textos.

Como vimos, muitas obras se dedicam à expressão de traços da brasilidade, seja na dimensão verbal ou na visual. A abordagem temática, a construção dos cenários e das personagens, a experimentação de técnicas e composições, a paleta de cores, dentre outros elementos, muitas vezes, parecem revelar o que um grupo importante de artistas nacionais se debruçou a pesquisar, a partir dos anos 1990: a identidade da literatura brasileira expressa na própria visualidade.

A trajetória de premiações da FNLIJ nos sugere uma produção nacional fortalecida e de muita qualidade, de acordo com os critérios elencados por Pimentel (2016). Mesmo com as transformações observadas, ressaltamos que as obras das primeiras décadas se destacam, também, pela qualidade literária, principalmente em relação à concepção de criança que as obras deixam transparecer: constituem narrativas que apostam na inteligência de seus

leitores, que prezam pela dimensão estética da linguagem, que falam sobre a vida. Sabemos da qualidade da produção contemporânea e das tentações que ela nos provoca, mas deixamos o convite para que não percamos de vista obras das décadas passadas, que muito dizem da trajetória da literatura infantil brasileira e que podem continuar agradando seus leitores.

A diversidade das obras contempladas na categoria “Criança” nos indica a abrangência da categoria, que parece ter se dedicado a considerar, em algumas premiações mais recentes, as especificidades também de crianças menores. Ao mesmo tempo, obras mais complexas e com forte grau de intertextualidade, como é o caso de *Rosa*, de Odilon Moraes, também têm prevalecido nas premiações, indicando uma aproximação com os leitores mais experientes.

Na trajetória de premiações da FNLIJ, a tentativa de contemplar as crianças pequenas com as obras selecionadas talvez tenha sido reforçada com a criação da categoria “Livro de Imagem” no ano de 1982. Por contemplarem, em sua maioria, narrativas constituídas exclusivamente por imagens, esses livros tornam o acesso mais democrático aos pequenos que não leem e não escrevem convencionalmente. O fato de a coleção *Peixe Vivo*, de Eva Furnari, cuja indicação etária da editora é de dois a seis anos, ter sido escolhida para o prêmio de 1982 corrobora nossa hipótese. Chama a atenção, ainda, o fato de que, ao mesmo tempo em que os livros ilustrados têm prevalecido nas premiações, e isso implica um movimento fortalecido de estudo e pesquisa acerca desse modo híbrido de narrar, a categoria “Livro de Imagem” está há cinco anos sem premiação.

Observamos, também, transformações acerca do objeto livro em si. As mudanças relativas aos acabamentos (encadernação, capas, orelhas) e aos usos desse objeto, como a exploração das folhas de guarda, da dobra e do espaço da página dupla, sugerem a forte contribuição do *design*, além do investimento dos artistas e editoras na concepção do livro. Sabemos que essas transformações foram possíveis, também, em função dos avanços nas tecnologias de produção e impressão dos livros.

Os avanços tecnológicos, sem dúvida, contribuem fortemente para a qualidade e o detalhamento das imagens nos livros. Porém, observam-se mudanças importantes acerca dos processos de criação das ilustrações, que revelam a ousadia dos artistas e as diversas referências que atravessam e constituem seus trabalhos. Para além disso, a integração dos

artistas envolvidos proporciona maior domínio e consciência do que o objeto livro representa, suas possibilidades acerca da relação espaço/tempo e as potencialidades do conjunto semântico da obra. De acordo com Abreu (2013, p. 82),

Considerar o ritmo, os brancos, as páginas como unidades de tempo (CARRIÓN, 2011, p.12), é compreender o livro ilustrado infantil como *estrutura, com todas as suas partes em relação*, o que lhe confere caráter único na experiência de leitura. Mais do que a própria poesia, o livro ilustrado infantil inova e inventa novas formas de combinar signos e artes, cria de fato uma nova arte de fazer livros. (Grifos da autora).

Uma nova arte de fazer livros exige uma nova forma também de lê-los. Por isso, é tão importante que nos comprometamos com nossa formação leitora, nossas mediações literárias bem planejadas e, principalmente, com a formação leitora das crianças. Afinal, os livros ilustrados são feitos, em sua grande maioria, especialmente para elas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Aline Senra Vasconcelos de. **O Texto Potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design**. 2013. (Dissertação de mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALCÂNTARA, Flávia. **Um Clássico Inversões: Representações de Infância em textos verbais e imagens de Chapeuzinho Vermelho**. 2009. Dissertação. (Mestrado em Educação, Conhecimento e Inclusão Social) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, 2009.

ALEIXO, Eliette Aparecida. **Palavras E Imagens Que Tecem Histórias: Ilustradores/escritores E a Criação Literária Para a Infância**. 2014. Tese. (Doutorado em Educação, Conhecimento e Inclusão Social) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, 2014.

ALENCAR, José Salmo Dansa de; COELHO, Luiz Antonio Luzio. A narrativa visual em livros ágrafos. **Blucher Design Proceedings.**, n. 2, v. 9, out. 2016.

ALEXANDRINO, Helena. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa- Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

ALMEIDA, Tatyane Andrade. **Leituras Do Livro Infantil Ilustrado: A Mediação Inerente a Livros Premiados Pela FNLIJ Na Categoria Criança**. 2016. 142 F. Mestrado (Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ALMEIDA, Tatyane Andrade; BELMIRO, Celia Abicalil. Literatura Infantil e multimodalidade: o papel dos paratextos no livro ilustrado. **Pesquisas em Discurso Pedagógico**, v. 1, p. s/n-s/n, 2016.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Dicionário Visual do Design Gráfico**. Porto Alegre: Bookman, 2009.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AZEVEDO, Ricardo. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa - Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. São Paulo: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNC_C_20dez_site.pdf. Acesso em: 15 out. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil** /Secretaria de Educação Básica. – Brasília: MEC, SEB, 2009.

CAMERLINGO, Tamires Henrique Lacerda. **Palavra E Imagem: O Livro Resignificado Em Psiquê**, De Ângela Lago. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

CASTANHA, Marilda. A linguagem visual no livro sem texto In: OLIVEIRA, Ieda (Org). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

CASTANHA, Marilda. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa** - Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

CAVALCANTI, Claudia. Um livro muito família. In: HOFFMANN, Heinrich. **João Felpudo**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

CHRISTENSEN, Nina. **Como se elabora el sentido**: reflexiones sobre la influencia de los libros ilustrados del siglo XVIII em los libros-álbum contemporâneos. In: BANCO DEL LIBRO. Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum. Caracas: Gretel, 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**: teoria, análise, didática. São Paulo, Moderna, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. **Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil**. São Paulo: Ática, 1991.

CRUZ, Nelson. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa** - Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

DALCIN, Andrea Rodrigues. **O Livro Ilustrado de Literatura Infantil no Brasil**: Histórias, concepções e transformações. Linha Mestre – Associação de Leitura do Brasil (ALB), n. 40. 2020.

DALCIN, Andrea Rodrigues. **Um escritor e ilustrador (Odilon Moraes), uma editora (Cosac Naify):** criação e fabricação de livros de literatura infantil. 224f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da UNICAMP, São Paulo, 2013.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa.** São Paulo: Paz e Terra, 2020.

DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil.** 7ª ed., 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.

DUMAS, Alexandre; HOFFMAN, Ernst Theodor Wilhelm. **O Quebra-Nozes:** a versão clássica e a versão original. Edição Bolso de Luxo. Clássicos Zahar. Tradução de André Telles e Luís S. Krausz. Apresentação de Priscila Mana Vaz. São Paulo: Zahar, 2018.

EISNER, Will. **Quadrinho e Arte Sequencial.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FELTRE, Camila. **Experiências com livros que exploram a sua materialidade: mediações e leituras possíveis.** 2015. 295f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

FERREIRA, Anália Adriana da Silva. **Comunicação Visual No Livro Ilustrado:** Palavra, Imagem E Design Contando Histórias. 2017. Mestrado (Design) – Centro de Ciência e Tecnologia, Universidade Federal de Campina Grande, 2017.

FNLIJ. **Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.** [Site institucional]. Disponível em: <https://www.fnlij.org.br/>. Acesso em: 16 fev. 2020a.

FNLIJ. **Regulamento 46ª Seleção Anual do Prêmio FNLIJ 2020** – Produção 2019. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Brasil, 2020b.

FRANÇA, Eliardo. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa** - Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis. São Paulo: Cosacnaify, 2012

GALVÃO, Bruna Leite. **Pela estrada afora eu não vou bem sozinha:** a experiência de mediação de leitura literária e a classificação dos livros de literatura infantil por faixa etária. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

GONÇALVES, Elizabeth Moraes; RENÓ, Denis Porto. **A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema.** Razón y Palabra, n. 67. Universidad de los Hemisferios, Quito, Equador, 2009.

GOUVEA, Maria Cristina Soares de. A escrita da história da infância: periodização e fontes. In: SARMENTO, Manuel; GOUVEA, Maria Cristina Soares de. **Estudos da Infância:** Educação e Práticas Sociais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GRILO, João Mário. **As Lições do Cinema**: manual de filmologia. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007.

HOUAISS. **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2007.

LAGO, Angela. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa** - Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira**. História & Histórias. São Paulo: Ática, 1985.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

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

LIMA, Guilherme Cunha. NEVES, Alexandre Esteves. Tempo de Inovar - Monteiro Lobato: editor (1918-1925). **Caderno a Tempo**: histórias em arte e design, Barbacena, Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais. v.1, 2013.

LIMA, Heloísa Pires. Quando a afro-bibliodiversidade lê Monteiro Lobato. **Revista Emília**. 20 de março de 2019. Disponível em: <https://emilia.org.br/quando-a-afro-bibliodiversidade-le-monteiro-lobato/>. Acesso em: 29 out. 2021.

LIMA, Heloísa Pires. Ziraldo e Lobato no desenho do racismo à brasileira. **Revista Fórum**. 27 de fev. de 2011. Disponível em <https://revistaforum.com.br/blogs/mariafro/bmariafro-heloisa-pires-ziraldo-e-lobato-no-desenho-do-racismo-a-brasileira/>. Acesso em: 29 out. 2021.

LIMA, Maria da Graça Muniz. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa** - Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

LIMA, Maria da Graça Muniz. **O Design gráfico do livro infantil no Brasil na década de 70** – Ziraldo, Eliardo e Gian Calvi. 2000. Dissertação (mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

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

LÍRIO, Vinícius da Silva. Poéticas da sala de aula: processos de criação e aprendizagem entre o teatro e a performance. **Teatro: a criação e construção de conhecimento**, v. 3, n. 4, Palmas/TO, jan/jun. 2015.

LOPES, José de Sousa Miguel. Para uma educação do olhar cinematográfico: visitando “O Olhar de Michelangelo”. **Carta Maior**. 2021. Disponível em: www.cartamaior.com.br. Acesso em: 04 de jul. 2021.

LÓPEZ, Maria Emília. Os bebês, as professoras e a literatura: um triângulo amoroso. In: BRASIL. **Bebês como leitores e autores**. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica. Brasília, MEC/SEB, 2016. Coleção Leitura e escrita na educação infantil. Caderno 4.

MARCUS, Leonard, S. **Randolph Caldecott: a man who could not stop drawing**. Nova York: Farrar Straus Giroux, 2013.

MATSUSHITA, Raquel. **Fundamentos gráficos para um design consciente**. São Paulo: Musa editora, 2011.

MELLO, Roger. Entrevista in: MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa - Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

MELLO, Roger. **Cavalcadas de Pirenópolis**. Youtube. Grupo Editorial Globo, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e_xJO_JObjw. Acesso em: 19 out. 2021.

MELOT, Michel. **Uma Breve história... da imagem**. Portugal: Editora Húmus, 2015.

MOKARZEL, Marisa de Oliveira. **O Era Uma Vez Na Ilustração: Linguagem E Plasticidade No Universo Gráfico De Rui De Oliveira**. 1998. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

MORAES, Odilon. A casa tombada – **Odilon Moraes e os caminhos do livro ilustrado**. Entrevistadora: Laís Froes. Entrevistado: Odilon Moraes. São Paulo, A casa tombada, 2017. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/user-339605954/004-a-casa-tombada-odilon-moraes-e-os-caminhos-do-livro-ilustrado>. Acesso em: 12 jan. 2020.

MORAES, Odilon. **Quando a imagem Escreve: reflexões sobre o livro ilustrado**. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – UNICAMP, São Paulo, 2019.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona e PARAGUASSU, Maurício. **Traço e Prosa- Entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

NIKOLAJEVA, Maria e SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado: palavra e Imagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Ieda (Org). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008c.

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda (Org). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008a.

OLIVEIRA, Rui de. Ilustração e pintura: os eternos conflitos da vizinhança e da distância. **Revista Palavra**. Rio de Janeiro, p. 40-45, jul. 2012.

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

OLIVEIRA, Rui. O Brasil pela imagem: a ilustração de livros e o passado colonial. In: SERRA, Elizabeth (Org.). **A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil**. Rio de Janeiro: FNLJ, 2013. p. 16-27.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. Livro-brinquedo. In: FRADE, Isabel Cristina Alves da S.; VAL, Maria da Graça Costa; BREGUNCI, Maria das Graças de Castro. **Glossário Ceale**: Termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: FaE, 2014. Documento online disponível em < <http://ceale.fae.ufmg.br/app/webroot/glossarioceale/verbetes/livro-brinquedo>>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

PAIVA, Aparecida. A produção literária para crianças: onipresença e ausência das temáticas. In: PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (Org.). **Literatura infantil**: políticas e concepções. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. (p. 35-52).

PANOZZO, Neiva Senaide Petry. **Literatura Infantil**: Uma Abordagem Das Qualidades Sensíveis E Inteligíveis Da Leitura Imagética Na Escola. 2001. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

PAULINO, Graça. Formação de Leitores: a questão dos cânones literários. **Revista Portuguesa de Educação**. Universidade do Minho, Braga, Portugal, v. 17, n. 1, p. 47-62, 2004.

PIMENTEL, Cláudia. E os livros do PNBE chegaram... Situações, projetos e atividades de leitura. In: BRASIL. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica. **Livros Infantis**: acervos, espaços e mediações. Brasília: MEC-SEB, 2016. Coleção Leitura e escrita na educação infantil. Caderno 7. V. 5. P. 55-109.

PIVETTI, Michaella. **A Fantasia, o design e a literatura para a infância**: Uma gramática da fantasia para os livros ilustrados. São Paulo: Limiar, 2018.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**: história ilustrada da literatura infantil, trad. Otacílio Nunes. 1. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Ana Margarida. Hibridismo e contaminações: a propósito do livro-álbum como formato omnívoro. In: PEREIRA, Paulo Alexandre; MADALENA, Emanuel; COSTA, Inês (orgs). **Mix & Match: Poéticas do Hibridismo**. Centro de Línguas, Literatura e Culturas. Universidade de Aveiro, 2020.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. Novelas juvenis: o fenómeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. **Elos Revista de Literatura Infantil e Juvenil**, n. 2, p. 233-256, 2015.

RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROGÉRIO, Cristiane. **Bologna 2014: Brasil, o País da Ilustração**. Esconderijos do Tempo. São Paulo, 31 de março de 2014.

ROSSI, Eliane Pimenta Braga. **A criança-consumidora: a genealogia de um fenómeno contemporâneo, 1950-2000**. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

SAGAE, Pedro Luis Campos. **Imagens & enigmas na Literatura para crianças**. 2008. 306f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SALISBURY, Martin e STYLES, Morgan. **El arte de ilustrar libros infantiles: concepto y práctica de la narración visual**. Barcelona: Blume, 2012.

SANDRONI, Laura; SERRA, Elizabeth. Entrevista. In: SANDRONI, Laura; MACHADO, Luiz Raul. **Um imaginário de livros e leituras: 40 anos de FNLIJ**. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2008.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 26, n. 91, p. 361-378, Maio/Ago. 2005.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Sociologia da infância: correntes e confluências. In: SARMENTO, Manuel Jacinto; GOUVEA, Maria Cristina Soares de. (Org.). **Estudos da infância: educação e práticas sociais**. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 17-39.

SILVA, Beatriz dos Reis de Castro Barros. **O livro ilustrado na literatura infantil contemporânea: a relação entre o texto e a imagem em obras brasileiras**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da; DAMACENO, Ana Daniella; MARTINS, Maria da Conceição Rodrigues; SOBRAL, Karine Martins; FARIAS, Isabel Marcia Sabino de. Pesquisa Documental: alternativa investigativa na formação docente. In: **Anais do IX Congresso Nacional de Educação – EDUCERE e III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia da PUC-PR**. 2009.

TATAR, Maria. **Contos de fadas**. Edição comentada & ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

TROCHE. **Bagagem**. São Paulo: Lote 42, 2016.

VAZ, Priscila Mana. Apresentação. In: DUMAS, Alexandre; HOFFMAN, Ernst Theodor Wilhelm. **O Quebra-Nozes**: a versão clássica e a versão original. Edição Bolso de Luxo. Clássicos Zahar. Tradução de André Telles e Luís S. Krausz.. São Paulo: Zahar, 2018.

VENTURA, Susana; LESLIE, Cassia. **Na Companhia de Bela**: contos de fadas por autoras dos séculos XVII e XVIII. Londrina: Florear Livros, 2019.

ZILBERMAN, Regina. Começos da literatura para crianças no Brasil. In PAULINO, Graça (org). **O jogo do livro infantil**: textos selecionados para formação de professores. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1997.

ZILBERMAN, Regina. Leituras para a infância no século XIX brasileiro. In: **FronteiraZ**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. nº 17. Dez. 2016.

LIVROS DE LITERATURA

ALEXANDRINO, Helena. **O Caminho do Caracol**. São Paulo: Editora Nobel, 1993.

ALVARENGA, Terezinha; LAGO, Angela. **A mãe da mãe da minha mãe**. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

AUERBACH, Patrícia. **O Jornal**. São Paulo: Brinque-Book, 2012.

BAMBINI, Simone; MASSARANI, Mariana. **O menino, o cachorro**. Rio de Janeiro: Manati, 2006.

BELINKY, Tatiana; WEIGAND. **Dez Saczinhos**. São Paulo: Paulinas, 1998.

BENYAI, Istvan. **Zoom**. São Paulo: Brinque-Book, 1995.

BOJUNGA, Lygia; NERY, Marie Louise. **A Bolsa Amarela**. Rio de Janeiro: Agir, 1987.

BOJUNGA, Lygia; PASQUALINI, Vilma. **Angélica**. Rio de Janeiro: Agir. 1975.

BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. **O Alvo**. São Paulo: Ática, 2012.

- BRENNAN, Ilan; MORICONI, Renato. **Telefone sem fio**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.
- BROWNE, Anthony. **O Túnel**. Tradução de Clarice Duque Estrada. São Paulo: Pequena Zahar, 2014.
- BUITRAGO, Jairo; YOCKTENG, Rafael. **Eloísa e os Bichos**. Tradução de Márcia Leite. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2013.
- CALI, Davide; BLOCH, Serge. **Fico à espera**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CARROLL, Lewis; TENNIEL, John. **Alice**. Edição Bolso de Luxo – Clássicos Zahar. Tradução de Maria Luiza Borges. São Paulo: Zahar, 2013.
- CASTANHA, Marilda. **Pindorama: a Terra das Palmeiras**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CASTANHA, Marilda. **Pula Gato!** São Paulo: Santuário, 1992.
- CASTANHA, Marilda. **Pula Gato!** São Paulo: Scipione, 2011.
- CRUZ, Nelson. **Chica e João**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CRUZ, Nelson. **Coleção Sonhar para acordar**. São Paulo: Paulinas, 1997.
- CRUZ, Nelson. **Haicais Visuais**. Curitiba: Positivo, 2015.
- CRUZ, Nelson; BRECHT, Bertolt. **Se os tubarões fossem homens**. Tradução de Christine Röhring. Curitiba: Olho de Vidro, 2018.
- FRANÇA, Eliardo. **O Rei de Quase-Tudo**. São Paulo: Global Editora, 2011.
- FRANCCO, Yuri de; MORICONI, Renato. **O menino que virou chuva**. São Paulo: Editora Caixote, 2020.
- FRANCO, Blandina; LOLLO, José Carlos. **Quem soltou o PUM?**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.
- FURNARI, Eva. **Cacoete**. São Paulo: Ática, 2005.
- FURNARI, Eva. **Coleção Peixe Vivo**. São Paulo: Ática, 1981.
- FURNARI, Eva. **Felpe Filva**. São Paulo: Moderna, 2006.
- FURNARI, Eva. **O Problema do Clóvis**. São Paulo: Santuário, 1992.
- FURNARI, Eva. **Ritinha Bonitinha**. Goiânia: Formato, 1990.

- GRIBEL, Christiane; ORLANDO. **Não vou dormir**. São Paulo: Global Editora, 2007.
- GUIMARÃES, João Luiz; CRUZ, Nelson. **Sagatrisuinorana**. São Paulo: Ôzé, 2020.
- GULLAR, Ferreira. **Bichos do Lixo**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- HETZEL, Bia; MASSARANI, Mariana. **O Dono da verdade**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- HETZEL, Graziela; TEIXEIRA, Elisabeth. **O Lobo**. Rio de Janeiro: Manati, 2009.
- HOFFMANN, Heinrich. **João Felpudo**. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- HOLANDA, Chico Buarque de. **Chapeuzinho Amarelo**. São Paulo: José Olympio, 1998.
- HOLZWARTH, Werner; ERLBRUCH, Wolf. **Da Pequena toupeira que queria saber quem tinha feito cocô na cabeça dela**. Tradução de Dieter Heidemann e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019.
- IACocca, Liliana; CAMPOS, Rosinha. **Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço**. São Paulo: Ática, 2006.
- JANSSEN, Susanne; GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- JEFFERS, Oliver. **O Coração e a garrafa**. Tradução de Tatiana Maciel. São Paulo: Salamandra, 2012.
- JUNQUEIRA, Sônia; MELLO, Roger. **O Macaco e a boneca de cera**. São Paulo: Atual, 1994.
- KLASSEN, Jon. **Este Chapéu não é meu**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LAGO, Angela. **Cântico dos Cânticos**. São Paulo: Cosac Naify, 1992.
- LAGO, Angela. **Cena de Rua**. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- LAGO, Angela. **De morte!** Belo Horizonte: RHJ, 1990.
- LAGO, Angela. **Sua alteza A Divinha**. Belo Horizonte, RHJ, 1990.
- LEITE, Marieta. **Pituchinha**. Belo Horizonte: Bakana, 1988.
- LIMA, Graça; MASSARANI, Mariana; MELLO, Roger. **Vizinho, vizinha**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

- LORENZON, Luís. **A menina e o cobertor**. São Paulo: FTD, 1985.
- LUGONES, Pablo. RAMPAZO, Alexandre. **O Passeio**. Blumenau: Gato Leitor, 2017.
- MACHADO, Ana Maria; CARDON, Laurent. **Procura-se Lobo**. São Paulo: Ática, 2010.
- MACHADO, Ana Maria; GWINNER, Patrícia. **Raul da Ferrugem Azul**. São Paulo: Salamandra, 1979.
- MACHADO, Ana Maria; TEIXEIRA, Elisabeth. **Abrindo Caminho**. São Paulo: Ática, 2003
- MACHADO, Juarez. **Ida e Volta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- MARTINS, Cláudio. **Eu e minha luneta**. Belo Horizonte: Formato, 1992.
- MASSI, Augusto; KONDO, Daniel. **Monstros do cinema**. São Paulo: Sesi-SP, 2017.
- MELLO, Roger. **Carvalhadas de Pirenópolis**. São Paulo: Agir, 1998.
- MELLO, Roger. **Carvoeirinhos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.
- MELLO, Roger. **João por um fio**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- MELLO, Roger. **Maria Teresa**. Rio de Janeiro: Agir, 1996.
- MELLO, Roger. **Meninos do Mangue**. São Paulo: Cia das Letrinhas, 2001.
- MELLO, Roger. **O Gato Viriato**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- MELLO, Roger. **Selvagem**. São Paulo: Global Editora, 2010.
- MELLO, Roger; MASSARANI, Mariana. **Enreduana**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.
- MELLO, Roger; MASSARANI, Mariana. **Inês**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2015.
- MORAES, Odilon. **A Princesinha Medrosa**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.
- MORAES, Odilon. **Pedro e Lua**. São Paulo: Cosac Naify, 2017.
- MORAES, Odilon. **Rosa**. Curitiba: Olho de Vidro, 2017.
- MOREYRA, Carolina; MORAES, Odilon. **Lá e Aqui**. São Paulo: Pequena Zahar, 2015.
- MOREYRA, Carolina; MORAES, Odilon. **O Guarda-chuva do vovô**. São Paulo: DCL, 2008.
- MORICONI, Renato. **Bárbaro**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

MORICONI, Renato. **Céumar Marcéu**. São Paulo: Jujuba, 2020.

MUNDURUKU, Daniel; CASTANHA, Marilda. **O Segredo da Chuva**. São Paulo: Ática, 2002.

NEVES, André. **Tom**. Porto Alegre: Editora Projeto. 2012.

OLIVEIRA, Rui de; SANDRONI, Luciana. **Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

ORTHOF, Sylvia; ORTHOF, Gê. **Os Bichos que tive**. São Paulo: Salamandra, 1984.

PENTEADO, Maria Heloisa; ARCHIPOWA, Anastassija. **Chapeuzinho Vermelho/O príncipe-Rã ou Henrique de Ferro**. Coleção Contos de Grimm. São Paulo: Ática, 1992.

PERRAULT, Charles. **Contos da mamãe gansa ou histórias do tempo antigo**. Tradução: Leonardo Fróes. Posfácio: Michel Tournier. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de; OLIVEIRA, Sara Ávila de. **Pedro**. Belo Horizonte: Editora Veja, 1977.

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

RAMPAZO, Alexandre. **Se eu abrir esta porta agora...** São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

RAMPAZO, Alexandre. **Um Belo Lugar**. São Paulo: V&R, 2020.

RASKIN, Ellen. **Nunca acontece nada na minha rua**. Tradução de Dani Gutfreund. São Paulo: Ameli, 2018.

RENNÓ, Regina Coeli. **História de Amor**. Belo Horizonte: Editora Lê, 1992.

ROCHA, Ruth; BRITO, José Carlos de. **O que os olhos não veem**. São Paulo: Salamandra, 1981.

SANDRONI, Luciana; LAERTE. **Minhas memórias de Lobato**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.

SCIESZKA, Jon; SMITH, Lane. **A Verdadeira História dos três porquinhos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1993.

SEMPÉ. **Raul Taburin**. Tradução de Mário Sérgio Conte. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SEDAK, Maurice. **Onde vivem os monstros**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SHIREEN, Nádia. **O Lobinho bom**. São Paulo: Brinque-Book, 2013.

VALE, Mário. **A Linha do Mário Vale**. Belo Horizonte: RHJ, 2006.

VELUDO, Pedro; VARGAS, Demóstenes. **As Viagens de Raoni**. Belo Horizonte: Miguilim, 1989.

VERÍSSIMO, Érico. **O Urso com música na barriga**. Globo: São Paulo, 1985.

VILELA, Fernando. **Lampião e Lancelote**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WAPICHANA, Cristiano; LIMA, Graça. **A Boca da Noite**. Rio de Janeiro: ZIT, 2016.

WOOD, Audrey; WOOD, Don. **A Bruxa Salomé**. São Paulo: Ática, 1996.

WOOLLVIN, Bethan. **Chapeuzinho Vermelho**. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: V & R Editoras, 2018.

XAVIER, Marcelo. **Asa de Papel**. Belo Horizonte: Formato, 1993.

XAVIER, Marcelo. **O Dia a dia de Dadá**. Goiania: Formato, 1987.

ZIRALDO. **Flicts**. Edição comemorativa de 50 anos. São Paulo: Melhoramentos, 2019.

ZIRALDO. **Uma professora muito maluquinha**. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

ZIRALDO; DRUMONT, Angela; DRUMONT, Antônia Diniz; DRUMONT Marilu; DRUMONT, Martha; DRUMONT, Sávia; VARGAS, Demóstenes. **Menino do Rio Doce**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1996.

ZULLO, Germano; ALBERTINE. **Meu Pequenino**. Tradução de Rosely Dolcimasculo Jannarelli. São Paulo: Ameli, 2019.

ZULLO, Germano; Albertine. **Os Pássaros**. São Paulo: Editora 34, 2013.

APÊNDICE A – CORPUS DA PESQUISA

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
1975	O Rei de quase tudo , de Eliardo França (Ed. Global)	Criança	S	15ª
1976	Angélica , de Lygia Bojunga e Vilma Pasqualini (Ed. Agir)	Criança	S	18ª
1977	A bolsa amarela , de Lygia Bojunga e Marie Louise Nery (Ed. Agir)	Criança	S	14ª
1978	Pedro , de Bartolomeu Campos de Queirós e Sara Ávila (Ed. Miguilim)	Criança	S	1ª
1979	Coleção Gato e Rato , de Mary França e Eliardo França (Ed. Ática)	Criança	S	4ª e 17ª
1980	Raul da Ferrugem Azul , de Ana Maria Machado e Patrícia Gwinner (Ed. Salamandra)	Criança	S	6ª
1981	O Curumim que virou gigante , de Joel Rufino dos Santos e Lúcia Lacourt (Ed. Salamandra)	Criança	S	1ª
1982	O que os olhos não vêem , de Ruth Rocha e José Carlos de Brito (Ed. Salamandra)	Criança	S	3ª
	Coleção Peixe-vivo , de Eva Furnari (Ed. Ática)	Imagem	S	1ª
	Ida e volta , de Juarez Machado (Ed. Primor)	Imagem	S	11ª
1983	Uni, duni e tê , de Angela Lago (Ed. Comunicação)	Criança	N	-
	A Bruxinha atrapalhada , de Eva Furnari (Ed. Global)	Imagem	N	-
1984	Os bichos que tive , de Sylvia Orthof e Gê Orthof (Ed. Salamandra)	Criança	S	15ª
	Filó e Marieta , de Eva Furnari (Ed. Paulinas)	Imagem	S	10ª
1985	É isso ali , de José Paulo Paes e Carlos Brito (Ed. Salamandra)	Criança	N	-
	Outra vez , de Angela Lago (Ed. Miguilim)	Imagem	S	10ª

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
1986	Uxa, ora fada, ora bruxa , de Sylvia Orthof e Tato (Ed. Nova Fronteira)	Criança	N	-
	A menina e o cobertor , de Luís Lorenzon (Ed. FTD)	Imagem	S	1ª
1987	O menino marrom , de Ziraldo (Ed. Melhoramentos)	Criança	S	1ª
	Chiquita Bacana e as outras pequetitas , de Angela Lago (Ed. Lê)	Imagem	N	-
1988	Uma ilha lá longe , de Cora Rónai e Rui de Oliveira (Ed. Record)	Criança	N	-
	O dia-a-dia de Dadá , de Marcelo Xavier (Ed. Formato)	Imagem	S	19ª
1989	A mãe da mãe da minha mãe , de Terezinha Alvarenga e Angela Lago (Ed. Miguilim)	Criança	S	6ª
	A menina da tinta , de Maria José Boaventura (Ed. Vigília)	Imagem	N	-
1990	As viagens de Raoni , de Pedro Veludo e Demóstenes Vargas (Ed. Miguilim)	Criança	S	3ª
1991	Sua alteza a Divinha , de Angela Lago (Ed. RHJ)	Criança	S	1ª
	A menina e o dragão , de Eva Furnari (Ed. Formato)	Imagem	S	9ª
1992	O menino de olho d'água , de José Paulo Paes e Rubens Matuck (Ed. Ática)	Criança	N	-
	Noite de cão , de Graça Lima (Ed. Salamandra)	Imagem	N	-
1993	Eu e minha luneta , de Cláudio Martins (Ed. Formato)	Criança	S	1ª
	De Morte! , de Angela Lago (Ed. RHJ)	Criança HC	S	1ª
	O problema do Clovis , de Eva Furnari (Ed. Santuário)	Criança HC	S	1ª
	Pula gato! , de Marilda Castanha (Ed. Santuário)	Imagem	S	1ª
	Truks , de Eva Furnari (Ed. Ática)	Imagem HC	S	1ª
	Cântico dos cânticos , de Angela Lago (Ed. Paulinas)	Imagem HC	S	1ª Cosac
1994	Asa de Papel , de Marcelo Xavier (Ed. Formato)	Criança	S	1ª

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
	O caminho do Caracol , de Helena Alexandrino (Ed. Studio Nobel)	Imagem	N	-
	O Gato Viriato , de Roger Mello (Ed. Ediouro)	Imagem	S	1ª
1995	Coleção Assim é se lhe parece , de Sylvia Orthof, Elisabeth Teixeira, Lia Neiva, Mariana Massarani, Ângela Carneiro e Roger Mello (Ed. Ediouro)	Criança	S	1ª, 2ª, 8ª
	A Bela e a Fera , de Rui de Oliveira (Ed. FTD)	Imagem	S	1ª
	Cena de Rua , de Angela Lago (Ed. RHJ)	Imagem HC	S	1ª
	O macaco e a boneca de cera , de Sônia Junqueira e Roger Mello (Ed. Atual)	Ilustração	S	1ª
1996	A Cristaleira , de Graziela Bozano Hetzel e Roger Mello (Ed. Ediouro)	Criança	N	-
		Ilustração		
1997	Menino do Rio Doce , de Ziraldo, Demóstenes Vargas e bordadeiras Dumont (Ed. Companhia das Letrinhas)	Criança	S	1ª
	Maria Teresa , de Roger Mello (Ed. Agir)	Ilustração	S	1ª
1998	Minhas memórias de Lobato , de Luciana Sandroni e Laerte (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança	S	1ª
	Leonardo , de Nelson Cruz (Ed. Paulinas)	Imagem	S	1ª
	Coleção sonhar para acordar (Mateus, Noel, Leonardo), de Nelson Cruz (Ed. Paulinas)	Ilustração	S	1ª
	Griso, o unicórnio , de Roger Mello (Ed. Brinque-Book)	Ilustração HC	N	-
1999	Dez saczinhos , de Tatiana Belinky e Roberto Weigand (Ed. Paulinas)	Criança	S	12ª
	Cantigamente , de Leo Cunha, Marilda Castanha e Nelson Cruz (Ed. Ediouro)	Ilustração	N	-4ª
	Cavalcadas de Pirenópolis , de Roger Mello (Ed. Agir)	Ilustração HC	S	1ª
	Coleção Livro de pano do bebê Maluquinho , de Ziraldo (Melhoramentos)	Livro brinquedo	N	-

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
2000	Ludi na Revolta da Vacina: uma odisseia no Rio, de Luciana Sandroni e Humberto Guimarães (Ed. Salamandra)	Criança	N	-
	ABC Doido , de Angela Lago (Ed. Melhoramentos)	Criança	S	2ª
	Fiz voar o meu chapéu , de Ana Maria Machado e Zé Flávio Teixeira (Ed. Formato)	Criança	S	4ª
	Pindorama: terra das palmeiras , de Marilda Castanha (Ed. Formato)	Ilustração	S	6ª
	Coleção Esfregue e cheire (Jardim; Comida) , Ed. Salamandra	Livro brinquedo	N	-
2001	Chica e João , de Nelson Cruz, Ed. Formato	Criança	S	2ª Cosac
	Indo não sei aonde buscar não sei o quê , de Angela Lago (Ed. RHJ)	Criança HC	S	1ª
	Seca , de André Neves (Ed. Paulinas)	Imagem	N	-
2002	Mania de Explicação , de Adriana Falcão e Mariana Massarani (Ed. Salamandra)	Criança	S	1ª
	Meninos do Mangue , de Roger Mello (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança HC	S	2ª
		Ilustração HC		
	Clave de lua , de Leo Cunha e Eliardo França (Ed. Paulinas)	Ilustração	S	2ª
Emoções , de Juarez Machado (Ed. Agir)	Imagem	N	-	
2003	Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem , de Rui de Oliveira e Luciana Sandroni (Ed. Cia das Letrinhas)	Imagem	S	1ª
	O dono da verdade , Bia Hetzel e Mariana Massarani (Ed. Manati)	Criança	S	2ª
	De carta em carta , de Ana Maria Machado e Nelson Cruz (Ed. Salamandra)	Criança HC	S	1ª
	Menina Nina: duas razões para não chorar , de Ziraldo (Ed. Melhoramentos)	Criança HC	N	-

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
	Sete histórias para sacudir o esqueleto , de Angela Lago (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança HC	S	2ª
	A Princesinha Medrosa , de Odilon Moraes (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança	N	-
		Ilustração		
	Conto de escola Machado de Assis e Nelson Cruz (Ed. Cosac Naify)	Ilustração HC	N	-
2004	O segredo da chuva , de Daniel Munduruku e Marilda Castanha (Ed. Ática)	Criança	S	1ª
	Abrindo caminho , de Ana Maria Machado e Elisabeth Teixeira (Ática)	Criança HC	S	1ª
	Até passarinho passa , de Bartolomeu Campos de Queirós e Elisabeth Teixeira (Ed. Moderna)	Criança HC	S	1ª
	Robinson Crusoe , de Daniel Defoe e Marcelo Ribeiro (Ed. DCL)	Ilustração	N	-
	Você lembra, pai? Daniel Munduruku e Rogério Borges (Ed. Global)	Ilustração	N	-
2005	Pedro e Lua , de Odilon Moraes Ed. Cosa Naify)	Criança	S	1ª Jujuba
	Coleção História muda? (No fim do mundo muda o fim; O amor cego do morcego; Omar e o mar) Cláudio Martins (Ed. Dimensão)	Imagem	S	2ª
	A raça perfeita Angela Lago e Gisele Lotufo (Ed. Projeto)	Imagem HC	N	-
	Rubens, o semeador Ruth Rocha e Rubens Matuck (Ed. Salamandra)	Ilustração	S	1ª
	Nau Catarineta , de Roger Mello (Ed. Manati)	Ilustração HC	N	-
2006	Murucututu a coruja grande da noite , de arcos Bagno e Nelson Cruz (Ed. Ática)	Criança	N	-

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
	Cacoete , de Eva Furnari (Ed. Ática)	Criança HC	S	1ª
	João por um fio , de Roger Mello (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança HC	S	1ª
		Ilustração HC		
	Procura-se Lobo , de Ana Maria Machado e Laurent Cardon (Ed. Ática)	Criança HC	S	1ª
	Lampião e Maria Bonita: o rei e a rainha do cangaço , Liliana Lacocca e Rosinha Campos (Ed. Ática)	Ilustração	S	1ª
	O Rouxinol e o imperador , de Hans Christian Andersen e Taisa Borges (Ed. Peirópolis)	Imagem	N	-
	A casa dos Ratinhos , Maria-José Sacré (Ed. Salamandra)	Livro Brinquedo	N	-
2007	O menino, o cachorro , de Simone Bambini e Mariana Massarani (Ed. Manati)	Criança	S	1ª
	Felpe Filva , de Eva Furnari (Ed. Moderna)	Criança HC	S	1ª
	A linha do Mário Vale , de Mário Vale (Ed. RHJ)	Imagem	S	1ª
	Lampião & Lancelote , Fernando Vilela (Ed. Cosac Naify)	Ilustração	S	1ª
2008	O jogo de amarelinha , de Graziela Bozano Hetzel e Elisabeth Teixeira (Ed. Manati)	Criança	N	-
	Thapa Kunturi: ninho do condor , de Cárcamo (Ed. Cia das Letrinhas)	Ilustração	N	-
2009	O guarda-chuva do Vovô , de Carolina Moreyra e Odilon Moraes (Ed. DCL)	Criança	S	1ª
	Rabisco, um cachorro perfeito , de Michele Iacocca (Ed. Ática)	Imagem	S	1ª
	Um livro de horas , Emily Dickinson e Angela Lago (Ed. Scipione)	Ilustração	N	-
2010	O Lobo , de Graziela Bozano Hetzel e Elisabeth Teixeira (Ed. Manati)	Criança	S	1ª

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
	Carvoeirinhos , de Roger Mello (Ed. Cia das Letrinhas)	Ilustração HC	S	1ª
2011	Palhaço, macaco, passarinho , de Euanaã Ferraz e Jaguar (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança	N	-
	Telefone sem fio , de Ilan Brenman e Renato Moriconi (Ed. Cia das Letrinhas)	Imagem	S	1ª
	Selvagem , de Roger Mello (Ed. Global)	Imagem	S	1ª
	O Corvo , Edgar Allan Poe e Manu Maltez (Ed. Scipione)	Ilustração	N	-
	Psiquê , de Angela Lago (Cosac Naify)	Ilustração HC	S	1ª
2012	O Alvo , de Ilan Brenman e Renato Moriconi (Ática)	Criança	S	1ª
2013	Visita à baleia , de Paulo Venturelly e Nelson Cruz (Ed. Positivo)	Criança	S	1ª
		Ilustração HC		
	Tom , de André Neves (Ed. Projeto)	Ilustração	S	1ª
	O Jornal , de Patrícia Auerbach (Ed. Brinque-book)	Imagem	S	1ª
	Kokeshis , Corinne Demuynck (Ed. Salamandra)	Livro brinquedo	N	-
2014	Sete Patinhos na Lagoa , de Caio Riter e Laurent Cardon (Ed. Biruta)	Criança	S	1ª
	Bichos do Lixo , de Ferreira Gullar (Ed. Casa da Palavra)	Criança	S	1ª
	Breve história de um pequeno amor , de Marina Colassanti e Rebeca Luciani (Ed. FTD)	Criança HC	N	-
	Bárbaro , de Renato Moriconi (Ed. Cia das Letrinhas)	Imagem	S	1ª
	História de Bichos , Liev Tolstói (trad. Vadim Nikitin) e Lélis (Ed. Edições SM)	Ilustração	N	-
2015	Orie , de Lucia Hiratsuka (Ed. Pequena Zahar)	Criança	S	1ª
	O galo e a raposa , de Alexandre Camanho (Ed. Sesi- SP)	Imagem	N	-
	Os três ratos de Chantilly , de Alexandre Camanho (Ed. Pulo do Gato)	Ilustração	S	1ª

ANO	TÍTULO	CATEGORIA	ACESSO*	EDIÇÃO ACESSADA
2016	Lá e Aqui , de Odilon Moraes e Carolina Moreyra (Ed. Pequena Zahar)	Criança	S	1ª
	Inês , de Roger Mello e Mariana Massarani (Ed. Cia das Letrinhas)	Criança HC	S	1ª
	Haicais visuais , Nelson Cruz (Ed. Positivo)	Imagem HC Ilustração	S	1ª
2017	A boca da noite: histórias que moram em mim , de Cristiano Wapichana e Graça Lima (Ed. ZIT)	Criança Ilustração	S	1ª
	Monstros do Cinema , de Augusto Massi e Daniel Kondo (Ed. Sesi-SP)	Livro brinquedo	S	1ª
2018	O Passeio , de Pablo Lugones e Alexandre Rampazo (Ed. Sesi-SP)	Criança	S	1ª
	Rosa , de Odilon Moraes (Ed. Olho de Vidro)	Criança Ilustração	S	1ª
	A quatro mãos , de Marilda Castanha (Cia das Letrinhas)	Criança HC	S	1ª
2019	Se eu abrir esta porta agora... , de Alexandre Rampazo (Ed. Sesi-Sp)	Criança	S	1ª
	Enreduana , de Roger Mello e Mariana Massarari (Cia das Letrinhas)	Ilustração	S	1ª
	Se os tubarões fossem homens , de Bertolt Brecht e Nelson Cruz (Ed. Olho de Vidro)	Ilustração HC	S	1ª
2020	Pinóquio o livro das pequenas verdades , de Alexandre Rampazo (Ed. Boitata)	Criança	S	1ª
	A rede florida , de Graziela Bozano Hetzel e Anna Cunha (Ed. Positivo)	Ilustração	S	1ª
	O colecionador de chuvas , de André Neves (Ed. Paulinas)	Ilustração HC	S	1ª