

Helen Denise Daneres Lemos

**AS INTERAÇÕES VISUAIS E VERBAIS NO LIVRO
PRODUZIDO PARA CRIANÇAS:
Um olhar sobre o PNBE 2005**

**Belo Horizonte
Faculdade de Educação da UFMG
2010**

L555i
T Lemos, Helen Denise Daneres.
As interações visuais e verbais no livro produzido para crianças: Um
olhar sobre o PNBE 2005/ Helen Denise Daneres Lemos.- UFMG/FaE, 2010.
312 f.,enc, il.

Tese-(Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de
Educação.
Orientadora : Aparecida Paiva.
Bibliografia : f. 307-312.

1. Educação -- Teses. 2. Literatura Infanto-juvenil 3. Leitores –
Formação. 4. Livros e Leitura. 5. Criação (Literária, artística, etc). 6. Produção
Literária. 7. Interação verbo-visual.

I. Título. II. Paiva, Aparecida. III. Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Educação.

CDD-028.55

Helen Denise Daneres Lemos

**AS INTERAÇÕES
VISUAIS E VERBAIS NO LIVRO PRODUZIDO PARA
CRIANÇAS:
Um olhar sobre o PNBE 2005**

Tese apresentada ao curso de Doutorado da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Área de Concentração: Educação e Linguagem

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aparecida Paiva –
FAE/UFMG

**Belo Horizonte
Faculdade de Educação da UFMG
2010**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Tese intitulada “*AS INTERAÇÕES VISUAIS E VERBAIS NO LIVRO PRODUZIDO PARA CRIANÇAS: UM OLHAR SOBRE O PNBE 2005*”, de autoria da doutoranda Helen Denise Daneres Lemos, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª Pós – Dr^ª Aparecida Paiva – FAE/UFMG -(Orientadora)

Prof^ª Dr^ª Flávia Brochetto Ramos – UCS

Prof^ª Dr^ª Zélia Versiani –UFMG

Prof^ª Dr^ª Lígia Cademartori – UNB

Prof.^a Dr^a. Cristina Gouvêa – UFMG

Prof.^a Dr.^a Isabel Cristina Frade – UFMG

Prof. Dr. Hercules Corrêa Toledo – UFOP

Aos meus dois grandes amores,
Leonardo e Álvaro

AGRADECIMENTOS

À Aparecida Paiva, minha 'mãe acadêmica' por me receber em sua vida, orientando cada um de meus passos acadêmicos com extrema competência, dedicando-me seu carinho e atenção por todo esse período de transformações e aprendizado.

Aos professores da banca pela gentileza com que se dispuseram a participar do processo de análise e avaliação desta pesquisa.

Ao amigo Alan, pelas conversas enriquecedoras sobre a arte dos grandes pintores e a arte dos grandes ilustradores.

À minha mãe Diolanda que jamais duvidou de minha capacidade em realizar sonhos.

À minha sogra Paulina que não mediu esforços para me ajudar e investir em minha trajetória como profissional e ser humano.

A meu irmão, amigo constante, que mesmo distante, acreditou e apoiou meu trabalho.

Aos funcionários da Biblioteca Infantil de Belo Horizonte, pela atenção e colaboração generosa junto ao meu trabalho de pesquisa bibliográfica.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Brasília pelo atendimento solícito durante os meses de escrita final da tese.

A FAPEMIG, fundação da bolsa de pesquisa, que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho.

Ao GPELL/CEALE, professores e colegas, pelo apoio institucional e acadêmico, pelas vivências junto ao grupo e pelas discussões que só ampliaram minha admiração pela Literatura Infantil e Juvenil e pela imagem produzida na composição de suas inúmeras obras.

Às amigas e aos amigos do Programa de Pós-Graduação em Educação, com quem dividi parte da caminhada.

Ao Leonardo pelo amor e compreensão sempre presentes em cada um dos dias de angústia, dúvidas, alegrias e vitórias que dividimos juntos.

Ao meu filho Álvaro, luz da minha vida, que me dá forças para recomeçar com alegria a cada novo dia.

A todos vocês a minha gratidão e a Deus,
o meu humilde agradecimento por tantas bênçãos.

RESUMO

Este estudo insere-se no campo da educação e linguagem e centraliza sua atenção sobre as interações dialógicas possíveis entre a linguagem visual e verbal na produção literária para crianças. A partir da hipótese de que as interações entre as linguagens visual e verbal podem contribuir para a formação na leitura de crianças, o objetivo geral foi investigar as possíveis interações entre as duas linguagens nas produções do acervo do PNBE/2005, problematizando tais contribuições. A abordagem metodológica escolhida no estudo bibliográfico teve como estratégia as análises quali-quantitativas sobre uma amostra final de cinco livros. Entre as problematizações que deram suporte ao processo de pesquisa destacam-se: Como se relacionam linguagem visual e linguagem verbal no suporte literário? De que forma o diálogo entre linguagens visual e verbal constitui-se em elemento relevante nas primeiras experiências da criança com a leitura? Entre os fundamentos teóricos que subsidiaram o percurso desta investigação podem ser destacados alguns conceitos inseridos na teoria da linguagem de Bakhtin (1992; 2003), os estudos sobre a imagem de Aumont (2004), os estudos formais da imagem de Dondis (2003), a teoria da imagem de Arnheim (2008), os estudos de Nikolajeva; Scott (2001; 2003) sobre os livros destinados às crianças e denominados *picturebooks*. Pelo entendimento de que o futuro da produção literária para crianças funda-se nos parâmetros encontrados nessa nova estrutura de produção literária, definiu-se o objeto de análise em função de seus contornos, quer seja, a valorização da linguagem visual em interdependência com a linguagem verbal. Os resultados desta pesquisa apontam para a importância das interações existentes entre a imagem e a palavra nas atuais produções literárias para crianças, visto que, inserem gradualmente o leitor aos processos simultâneos de abstração e de valorização de sentidos sobre a leitura. Pela dinâmica em que acontecem as interações entre imagem e palavra, o ‘livro interacional’ pode favorecer a participação do adulto/mediador no processo de formação da criança e do jovem leitor, visto que oferece novas formas de percepção e compreensão da obra literária cujos desafios podem se intensificar exigindo do leitor o aprimoramento de estratégias que qualifiquem sua análise e compreensão de mundo.

RESUMEN

Este estudio es parte del campo de la educación y el idioma y centra su atención en la interacción dialógica posible entre el lenguaje visual y verbal de la producción literaria para niños. De la hipótesis de que las interacciones entre el lenguaje visual y verbal pueden contribuir a la educación de los niños en la lectura, el objetivo general fue investigar las posibles interacciones entre el lenguaje visual y lenguaje verbal en las producciones de la colección de PNBE/2005, cuestionando sus contribuciones. El enfoque metodológico elegido en la literatura como una estrategia de estudio fue el análisis cualitativo y cuantitativo sobre una muestra final de cinco libros. Entre problematizaciones que apoyaron el proceso de investigación son: ¿Cómo se relacionan el lenguaje visual y el lenguaje verbal en apoyo a la literatura? ¿Cómo funciona el diálogo entre el lenguaje visual y verbal en elemento importante en las primeras experiencias del niño con la lectura? Entre aportes teóricos que fomentaran la trayectoria de la investigación pueden destacarse algunos de los conceptos encontrados en la teoría del lenguaje de Bakhtin (1992; 2003), los estudios sobre la image de Aumont (2004), los estudios formales de la image en Dondis (2003), la teoría de la image de Arnheim (2008), los estudios de Nikolajeva; Scott (2001; 2003) sobre los libros destinados a los niños y nomeados '*libro-album*'. En este sentido, hemos tratado de hacer varios cortes en el cuerpo inicial para permitir una mayor profundidad de estudio que se realizó debido a la complejidad del tema establecido. Al entender que el futuro de la producción literaria para niños se basa en los parámetros encontrados en esta nueva producción de la literatura, hemos definido el objeto de análisis debido a su forma, si la recuperación del lenguaje visual en la dependencia de otros con el lenguaje verbal. Los resultados indican la importancia de la interacción entre imagen y palabra en las producciones actuales literaria para niños, ya que, para llegar gradualmente al reproductor de procesos simultáneos de la abstracción y el uso de significado a través de la lectura. Para las interacciones dinámicas entre la imagen y la palabra de suceder, el 'libro interactivo' puede fomentar la participación de los adultos / mediador en la formación de los niños y jóvenes lectores, ya que ofrece nuevas formas de percepción y la comprensión de la obra literaria que pone a prueba puede intensificar la medida en que el lector adquiera estrategias que califican su análisis y comprensión del mundo.

ABSTRACT

This study inserts itself in the field of the education and language and centralizes his attention about the interactions dialógicas possible between the verbal and visual language in the literary output for infants. From the hypothesis of that the interactions between the verbal and visual languages can contribute for the formation in the reading of infants, the general objective was investigate the possible interactions between the visual language and the verbal language in the outputs of the collection of the PNBE/2005, complicating this contributions. The methodological approach chosen in the bibliographical study had like strategy the quali-quantitative analyses about a final sample of five books. Between the problematizations that gave support to the trial of research detach itself: As they are related visual language and verbal language in the literary support? Of that it forms the dialogue between verbal and visual languages I constituted itself in prominent element in the first experiences of the infant with the reading? Among the theoretical foundations which supported the course of this research can be inserted posted some concepts in the theory of language Bakhtin (1992, 2003), studies on the image of Aumont (2004), formal studies of image Dondis (2003), theory of the image of Arnheim (2008), studies of Nikolajev, Scott (2001, 2003) on the books for children and called *picturebooks*. By the understanding of that the future of the literary output for deep infants itself in the parameters found in that new structure of literary output, defined itself the object of analysis in function of his contours, want to be, the valorization of the visual language in interdependence with the verbal language. The results aim for the importance of the existing interactions between the image and the word in the present literary outputs for infants, seen that, insert gradually the reader to the simultaneous trials of abstraction and of valorization of hurt about the reading. By the dynamic one in that the interactions between image and word happen, the 'book interactional' can favor the participation of the adult/mediator in the trial of formation of the infant and of the young reader, seen that offers news forms of perception and comprehension of the literary work whose challenges are able to intensify to the measure in that the reader acquires strategies that qualify their analysis and comprehension of world.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 01 – Dados do Programa Nacional Biblioteca na Escola/1998/2004.	82
QUADRO 02 – Resumo Físico Do PNBE/2005.	83
QUADRO 03 – Critérios de distribuição de livros por escolas.....	84
QUADRO 04 – Obras por Gêneros no Grupo II do Edital PNBE/2005.....	91
QUADRO 05 – Autores/ilustradores de 'livros interacionais'.....	104
QUADRO 06 – Caracterizações vinculadas ao fenômeno folclórico.....	107
QUADRO 07 – Resumo de categorizações	111
QUADRO 08 – Quadro Resumo das interações analisadas na amostra de pesquisa.....	290

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Movimento de Formação de consciência no sujeito bakhtiniano.	36
Figura 02: O 'Spectrum' idealizado entre Palavra e Imagem.	97
Figura 03: <i>The Tales of the Peter Rabbit</i>	98
Figura 04: Esquema do Processo de Definição da Amostra Final.....	108
Figura 05: Interação simétrica entre imagem e texto	112
Figura 06: Interação de Complementaridade Expansiva na Imagem	113
Figura 07: Interação de Complementaridade Expansiva no Texto	113
Figura 08: Interação de Complementaridade Expansiva Simultânea	114
Figura 09: Interação de Contradição entre imagem e texto.....	114
Figura 10: Réplica do Prédio da Cadeia e do Paço Municipal.....	175
Figura 11: Ponte sobre o Rio das Almas - Base em pedra. Pirenópolis	178
Figura 12: Dimensões que estruturaram as categorizações de análise.....	289

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Distribuição de livros por editoras.....	85
Gráfico 02 – Percentual de editoras participantes no PNBE/2005.	86
Gráfico 03 – Distribuição de livros por editoras.....	86
Gráfico 04 – Autores mais selecionados.	87
Gráfico 05 – Autores mais selecionados no acervo geral.....	88
Gráfico 06 – Gêneros do acervo Geral – PNBE/2005	89
Gráfico 07 – Obras do segundo recorte.....	102
Gráfico 08 – Quantitativo de obras nacionais e internacionais adaptadas ou traduzidas.....	103
Gráfico 09 – Dados sobre livros internacionais.....	103

LISTA DE ABREVIATURAS

PNBE – Programa Nacional Biblioteca na Escola

FNDE – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01: O Catador de Pensamentos	55
Ilustração 02: O Catador de Pensamentos	58
Ilustração 03: O Catador de Pensamentos	58
Ilustração 04: Amazonas, no coração encantado da floresta	59
Ilustração 05: Amazonas, no coração encantado da floresta	59
Ilustração 06: Flicts	60
Ilustração 07: Flicts	60
Ilustração 08: A Velhinha que dava nome as coisas	62
Ilustração 09: O caso do Saci.....	63
Ilustração 10: Sebastiana e Severina	64
Ilustração 11: Amazonas, no coração encantado da floresta	65
Ilustração 12: A Casa Sonolenta	65
Ilustração 13: Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa	66
Ilustração 14: Cartas Lunares	67
Ilustração 15: A Casa Sonolenta	67
Ilustração 16: Detalhe de ilustração de ‘A casa sonolenta’	69
Ilustração 17: Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa	69
Ilustração 18: Maria Peçonha	70
Ilustração 19: Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa	71
Ilustração 20: Detalhe da obra ‘O beijo’ de Gustav Klimt.....	120
Ilustração 21: Detalhe de textura em ‘O beijo’	120
Ilustração 22: Detalhe de textura na obra ‘Maria Peçonha’	121
Ilustração 23: Representação de Alegrete em ‘Maria Peçonha’	122

Ilustração 24: A linguagem simbólica da textura em ‘Maria Peçonha’	127
Ilustração 25: Capa de ‘Maria Peçonha’	129
Ilustração 26: O azul e o branco, simbolizando o frio da região da campanha.	131
Ilustração 27: O colorido do vilarejo, em pleno anoitecer.	131
Ilustração 28: Os tons terrosos como símbolo da transformação de Maria e da cidade.	132
Ilustração 29: Crianças brincando de roda.	134
Ilustração 30: A 'contação de histórias' como instrumento de preservação das tradições.....	135
Ilustração 31: Maria Peçonha – Maria Flor	137
Ilustração 32: As formas geométricas implícitas na composição da imagem.	140
Ilustração 33: A texturização da imagem é a característica mais evidenciada em ‘Maria Peçonha’	141
Ilustração 34: Detalhe da sobreposição com transparência.....	142
Ilustração 35: O movimento provocado pela obliquidade do traçado.....	143
Ilustração 36: Relações da imagem com a Realidade.	144
Ilustração 37: <i>The Escape Ladder</i> - 1940 – Joan Miró	149
Ilustração 38: Capa de ‘A casa do bode e da onça.....	149
Ilustração 39: A construção artesanal com terra expressa na imagem.....	151
Ilustração 40: Simbolismo nos gestos dos personagens.....	156
Ilustração 41: Uso de cores complementares em tonalidades suaves.	159
Ilustração 42: Uso de contorno como na relação figura-fundo.....	162
Ilustração 43: Posição das figuras como forma de equilíbrio compositivo.....	163
Ilustração 44: Direcionamento do olhar influenciado pela posição das figuras na página. ...	163
Ilustração 45: Figuras geométricas implícitas nas imagens.....	164
Ilustração 46: Traçado como elemento perceptivo de textura na imagem.	165
Ilustração 47: Uso de perspectiva na imagem.	166

Ilustração 48: Movimento parcial dos personagens.....	167
Ilustração 49: Relações entre a imagem e a realidade.....	168
Ilustração 50: Festa Junina na Praia– Antonio Poteiro -Goiás-Brasil.....	171
Ilustração 51: Cena do Jogo Tira-cabeças – obra 'Cavalcadas de Pirenópolis'	172
Ilustração 52: Detalhe da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário – Pirenópolis.	173
Ilustração 53: Cidade de Pirenópolis – a visão colorida de Roger Mello.	174
Ilustração 54: Detalhe do Prédio da Cadeia – Representação do sobrado pelo ilustrador.	176
Ilustração 55: Detalhe dos espaços verdes..	176
Ilustração 56: Detalhe da Ponte sobre o Rio das Almas – O rio é destacado pelo autor.	177
Ilustração 57: Cotidiano das ruas – Detalhe da presença das cadeiras sobre a calçada.	179
Ilustração 58: Detalhe da janela da Doceira.	181
Ilustração 59: Cena de Pirenópolis Moradores e mascarados nas ruas.....	183
Ilustração 60: Mascarados nas ruas de Pirenópolis.....	184
Ilustração 61: Encontro de Arlindo-onça e Lucinda..	185
Ilustração 62: Detalhe do Jogo do Tira-cabeças.....	187
Ilustração 63: Presença dos mascarados na obra de Roger Mello..	188
Ilustração 64: O Encontro de Cavaleiro e Arlindo.....	189
Ilustração 65: Arlindo- Onça.Verso da terceira página.....	190
Ilustração 66: Amanhecer em Pirenópolis.....	192
Ilustração 67: O Jogo em Campo.....	193
Ilustração 68: O Ataque de Carcará.	194
Ilustração 69: Encontro entre mascarado e Arlindo.....	194
Ilustração 70: Interação visual e verbal em ‘Amanhecer’	196
Ilustração 71: Figuração caricatural.	197
Ilustração 72: Formas geométricas implícitas na imagem.	199

Ilustração 73: As proporções em destaque.	201
Ilustração 74: A textura em 'Cavalcadas de Pirenópolis'.....	203
Ilustração 75: A visão aérea do leitor.....	204
Ilustração 76: O movimento em destaque..	205
Ilustração 77: Relações da Imagem com a Realidade.....	207
Ilustração 78: Uso de cores intensas e luminosas.	211
Ilustração 79: O universo estrelado da cor.	212
Ilustração 80: <i>Olodumaré</i> e seus dois filhos.....	214
Ilustração 81: Ícones, acompanhando o texto escrito 'Aguemon'.	216
Ilustração 82: Detalhe das 'marcas' no rosto de <i>Oniomon</i>	217
Ilustração 83: <i>Aguemon</i> recebe os segredos de <i>Olodumaré</i>	222
Ilustração 84: <i>Aguemon</i> sopra o 'segredo' da vida pela boca.....	222
Ilustração 85: <i>Aguemon</i> lança pela boca os primeiros sonhos de <i>Oniomon</i>	223
Ilustração 86: A criação da água.....	225
Ilustração 87: <i>Oniomon</i> adormecido..	226
Ilustração 88: Contraste de escala na forma.	228
Ilustração 89: O Carvalho e a Semente.	229
Ilustração 90: Linha do horizonte..	231
Ilustração 91: Uso da linha do horizonte.....	232
Ilustração 92: Imagem complementando expansivamente a narrativa verbal.....	234
Ilustração 93: <i>Oniomon</i> planta as sementes.....	235
Ilustração 94: Tristeza de <i>Oniomon</i>	236
Ilustração 95: Estruturas tipográfica e geométrica da imagem.....	237
Ilustração 96: Palavra em forma de imagem.	239
Ilustração 97: Palavras em forma de imagem.....	239

Ilustração 98: A palavra em forma de imagens.	240
Ilustração 99: Capa da obra ‘Aguemon’	241
Ilustração 100: Contracapa da obra ‘Aguemon’	241
Ilustração 101: Espirais presentes nas imagens..	242
Ilustração 102: Folha de rosto da obra ‘Aguemon’	242
Ilustração 103: Interdependência entre formas figurativas e formas tipográficas.....	243
Ilustração 104: Textura visual em ‘Aguemon’	244
Ilustração 105: Textura visual da argila em ‘Aguemon’	244
Ilustração 106: Tamanho como estratégia de proximidade e distanciamento.....	245
Ilustração 107: Movimento em destaque.....	246
Ilustração 108: Movimento em destaque.....	246
Ilustração 109: Movimento em destaque.....	247
Ilustração 110: Movimento em destaque.....	247
Ilustração 111: O sono de <i>Oniomon</i>	249
Ilustração 112: O sonho - Obra de Henri Rousseau, 1910.	253
Ilustração 113: Encontro de Tuilá com Jaraqui..	253
Ilustração 114: A Boiúna guarda a noite..	256
Ilustração 115: Encontro de Tuilá com Jaraqui..	257
Ilustração 116: Aruanã viaja pelas águas em busca da Boiúna..	258
Ilustração 117: Encontro de Aruanã com a Boiúna..	259
Ilustração 118: Casamento de Aruanã e Tuilá.....	262
Ilustração 119: O dia eterno.....	264
Ilustração 120: Padrões de pintura corporal usados no cenário.....	265
Ilustração 121: Padrões de pintura corporal usados nos cenários.....	265
Ilustração 122: Pintura <i>Txuxonoheraru</i> (Rabo do Quati).....	266

Ilustração 123: Pintura <i>Benorayri</i>	266
Ilustração 124: Pintura <i>Tôsô</i>	266
Ilustração 125: Pintura <i>Ôtubonabròriti</i> (Pintura de pica-pau).....	266
Ilustração 126: Pintura <i>Rarajé-riti</i> (pintura do urubu-rei).....	267
Ilustração 127: Estrutura geometrizar dos cenários.....	268
Ilustração 128: A mulher e o barro.. ..	270
Ilustração 129: A criação do dia e da noite.. ..	270
Ilustração 130: O uso do preto na imagem.....	274
Ilustração 131: Jogo de tonalidades na imagem.	275
Ilustração 132: O mistério da mata: encontro de Tuilá e Jaraqui.	276
Ilustração 133: A cor como forma de dramatização.	277
Ilustração 134: Figuratividade dos personagens.....	278
Ilustração 135: A simetria na imagem.....	279
Ilustração 136: A simetria na imagem.....	279
Ilustração 137: A textura sugerida pelo traçado e tonalidade.....	280
Ilustração 138: Perspectiva na imagem, vista inferior.	281
Ilustração 139: Perspectiva na imagem, vista superior.. ..	282
Ilustração 140: Gradiente de movimento e forma.....	283
Ilustração 141: A sobreposição nas imagens.....	284
Ilustração 142: Gradiente de movimento.	286
Ilustração 143: Gradiente de movimento.	286
Ilustração 144: Gradiente de movimento.	286
Ilustração 145: A Boiúna.....	288

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS	xi
LISTA DE FIGURAS	xii
LISTA DE GRÁFICOS.....	xiii
LISTA DE ABREVIATURAS.....	xiv
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	xv
INTRODUÇÃO	26
CAPÍTULO I - LINGUAGEM VISUAL EM EVIDÊNCIA	30
1.1 Os Caminhos do ‘Olhar’	30
1.2 Linguagem visual como fenômeno social-ideológico.....	33
1.2.1. As ‘vozes’ de Bakhtin.....	34
1.3 Linguagem Visual e sua Materialidade	48
1.3.1 Os significados da imagem e uma reflexão sobre o termo leitura.....	48
1.3.2 A imagem material: a leitura da forma	54
1.3.2.1 O ponto.....	57
1.3.2.2 A linha	58
1.3.2.3. A forma.....	59
1.3.2.4 A direção	61
1.3.2.5 O tom.....	62
1.3.2.6 A cor.....	64
1.3.2.7 A textura	68
1.3.2.8 A escala	69
1.3.2.9 A dimensão.....	70
1.3.2.10 O movimento	70
1.3.3 Contextualidade da Imagem: a leitura estética.....	71
CAPITULO II - CAMINHOS DA PESQUISA	76
2.1 A escolha do tema	76
2.2 A justificativa e os objetivos da investigação	77
2.3 O Processo da Pesquisa.....	79
2.4 A proposta metodológica	80
2.5 PNBE - Programa Nacional Biblioteca na Escola.....	81

2.5.1 Caracterizando o acervo do PNBE/2005	83
2.5.2 Os recortes possíveis no corpus da pesquisa	90
2.6 O que é um <i>Picturebook</i> ?	92
2.6.1 <i>Picturebook</i> : buscando uma nomenclatura para a língua portuguesa	99
2.7 Definição do objeto de estudo – Os cinco 'livros interacionais'	101
2.7.1 A temática folclórica	105
2.8 Dimensões de Análise Qualitativa	109
CAPÍTULO III - LINGUAGENS VISUAL E VERBAL: ANALISANDO A DINÂMICA EM SUAS RELAÇÕES	111
3.1 Escolhas definitivas	111
3.2 Maria Peçonha: um conto do presente com o olhar no passado	118
3.2.1. Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: primeiro ponto de ancoragem	119
3.2.2. Categorizações de Análise: 1ª obra	121
3.2.2.1 Imagem X Palavra: Elementos Históricos	121
3.2.2.2 Imagem X Palavra: Elementos Sociais	126
3.2.2.3 Imagem X Palavra: Elementos Culturais	132
3.2.2.4 Imagem X Palavra: Cor	136
3.2.2.5 Imagem X Palavra: Forma	139
3.2.2.6 Imagem X Palavra: Textura	140
3.2.2.7 Imagem X Palavra: Espaço	141
3.2.2.8 Imagem X Palavra: Movimento	143
3.2.2.9 Relação Imagem X Realidade	144
3.3 A Casa do Bode e da Onça contada por Ângela Lago: a mágica lembrança da infância	147
3.3.1 Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: segundo ponto de ancoragem	148
3.3.2 Categorizações de Análise: 2ª obra	150
3.3.2.1 Imagem X Palavra: Elementos Históricos	150
3.3.2.2 Imagem X Palavra: Elementos Sociais	152
3.3.2.3 Imagem X Palavra: Elementos Culturais	155
3.3.2.4 Imagem X Palavra: Cor	158
3.3.2.5 Imagem X Palavra: Forma	161
3.3.2.6 Imagem X Palavra: Textura	164
3.3.2.7 Imagem X Palavra: Espaço	165
3.3.2.8 Imagem X Palavra: Movimento	166

3.3.2.9	Relação Imagem X Realidade	167
3.4	Cavalcadas de Pirenópolis: a magia das cores no cerrado.....	170
3.3.3.1	Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: terceiro ponto de ancoragem ..	171
3.3.2	Categorizações de Análise: 3ª obra.....	173
3.3.2.1	Imagem X Palavra: Elementos Históricos.....	173
3.3.2.2	Imagem X Palavra: Elementos Sociais	179
3.3.2.3	Imagem X Palavra: Elementos Culturais	185
3.3.2.4	Imagem X Palavra: Cor.....	193
3.3.2.5	Imagem X Palavra: Forma.....	196
3.3.2.6	Imagem X Palavra: Textura:.....	203
3.3.2.7	Imagem X Palavra: Espaço.....	204
3.3.2.8	Imagem X Palavra: Movimento.....	205
3.3.2.9	Relação Imagem X Realidade	206
3.5	Aguemon: o poder dos mitos africanos	209
3.5.1	Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: quarto ponto de ancoragem.....	210
3.5.2	Categorizações de Análise: 4ª obra.....	212
3.5.2.1	Imagem X Palavra: Elementos Históricos.....	212
3.5.2.2	Imagem X Palavra: Elementos Sociais	218
3.5.2.3	Imagem X Palavra: Elementos Culturais	220
3.5.2.4	Imagem X Palavra: Cor.....	224
3.5.2.5	Imagem X Palavra: Forma.....	227
3.5.2.6	Imagem X Palavra: Textura.....	243
3.5.2.7	Imagem X Palavra: Espaço.....	245
3.5.2.8	Imagem X Palavra: Movimento.....	246
3.5.2.9	Relação Imagem X Realidade	248
3.6	A lenda do dia e da noite: a força do imaginário indígena	251
3.6.1	Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: quinto ponto de ancoragem.....	252
3.6.2	Categorizações de Análise: 5ª obra.....	254
3.6.2.1	Imagem X Palavra: Elementos Históricos.....	254
3.6.2.2	Imagem X Palavra: Elementos Sociais	260
3.6.2.3	Imagem X Palavra: Elementos Culturais	263
3.6.2.4	Imagem X Palavra: Cor.....	273
3.6.2.5	Imagem X Palavra: Forma.....	277
3.6.2.6	Imagem X Palavra: Textura.....	280

3.6.2.7 Imagem X Palavra: Espaço.....	281
3.6.2.8 Imagem X Palavra: Movimento.....	285
3.6.2.9 Relação Imagem X Realidade	287
3.7 A rede se completa: retomando o processo de análise qualitativa.....	290
CONSIDERAÇÕES FINAIS	295
REFERÊNCIAS.....	303
De análise.....	303
De consulta	304
Referências Bibliográficas.....	307
ANEXOS	313

*O que o homem é,
só sua história o diz.*

Wilhelm Dilthey

INTRODUÇÃO

A temática central para a qual este estudo está direcionado insere-se no campo da educação e linguagem e trata das possíveis interações existentes entre as linguagens visual e verbal na produção literária para crianças e suas implicações na formação do leitor iniciante.

O interesse pelas interações existentes entre as linguagens que estruturam a produção de obras direcionadas ao público infantil teve suas origens no período em que foi desenvolvido outro estudo¹ cujo tema era a formação de professores e suas práticas iniciais. Naquele momento, foram investigadas as múltiplas² dimensões da vida de professores relacionadas aos processos da alfabetização e do letramento. Durante aquela investigação surgiu uma série de dados relacionados à leitura literária e suas possíveis influências sobre os processos de formação do leitor infantil. A partir daqueles depoimentos, algumas questões ganharam espaço e revelaram-se interessantes para uma nova pesquisa, a saber:

- Como se relacionam linguagem visual e linguagem verbal no suporte literário?
- De que forma o diálogo entre linguagens visual e verbal constitui-se em elemento relevante nas primeiras experiências da criança com a leitura?
- De que forma a experiência literária da criança pode ter um caráter emancipatório e humanizador?
- Qual a contribuição das mediações realizadas entre adultos/crianças/livros no sentido de agregar tais condições à vida desses pequenos leitores?

O aparecimento destes questionamentos intensificou a atenção da pesquisadora para a produção literária dirigida à criança, bem como para suas características. Neste sentido, o olhar recaiu especialmente sobre o formato literário³ denominado *picturebook* ou *libro-álbum*.

Tais obras são produzidas, visando à leitura de crianças, sem, contudo, excluir outros públicos leitores como adolescentes e adultos. A complexidade nas relações entre imagem e palavra neste formato literário diferencia-se dos demais, até então produzidos, por conter uma

¹ Minha pesquisa de Mestrado intitulada “*As percepções de acadêmicas Formandas do Curso de Pedagogia sobre Alfabetização e Letramento nos Anos Iniciais*” trouxe-me novas informações a respeito da formação leitora das professoras, a partir do uso da História de Vida como principal instrumento metodológico.

² A investigação recaiu sobre a dimensão pessoal, formativa e as práticas educativas das professoras participantes.

³ Adotamos o termo 'formato literário' para designar o conjunto estrutural da obra, que pode constituir-se de imagens e textos, somente textos, somente imagens, independente dos gêneros literários inseridos nestas obras.

estrutura que busca priorizar o equilíbrio nas interações entre as linguagens visual e verbal sem o predomínio de uma sobre a outra.

Acredita-se igualmente na intenção por parte dos autores/ilustradores em oportunizar a percepção de novos espaços criativos e interpretativos aos leitores que mantêm contato com estas obras, gerando um contexto formador de conflito e de senso crítico característico em interações de natureza artística.

Entende-se que o futuro da produção literária para crianças ancora suas principais transformações em parâmetros encontrados nessa nova estrutura, definindo o objeto de pesquisa em função de seus contornos, quer seja, a valorização da linguagem visual em interdependência com a verbal, formando uma rede complexa de interações para as quais o leitor estará ou não disposto e/ou desafiado a ressignificar seus conhecimentos e suas leituras.

Sem deixar de considerar esta interdependência entre as duas linguagens do *picturebook*, a atenção passou a concentrar-se sobre os aspectos visuais nestas obras, o que definiu a perspectiva sobre todas as análises na pesquisa, partindo da perspectiva visual em relação à escrita.

Outro aspecto refletido na construção desta pesquisa foi sobre o público leitor que se desejaria alcançar e sobre as possíveis contribuições sociais derivadas desse processo. O objeto de pesquisa centrou-se na produção literária para crianças selecionada pelo Programa Nacional Biblioteca na Escola do ano de 2005, que constituiu os acervos de bibliotecas das escolas públicas em todo o território nacional.

É a escola em suas múltiplas dimensões que insere educandos e profissionais da educação, tanto em formação acadêmica como em formação continuada, entre eles estão os educadores dos anos iniciais e finais do Ensino Fundamental, do Ensino Médio e os educadores que trabalham nas bibliotecas e espaços de leitura destas escolas. São estes profissionais que estão em contato constante com a produção literária para crianças através dos acervos nas bibliotecas escolares, atuando como mediadores entre as obras literárias e os educandos. Tal atuação deve ser fundada em conhecimentos teórico-práticos que se constituam em um possível diferencial na mediação realizada entre a criança e a produção literária escolhida, estabelecendo-se como um instrumento efetivo de formação humana emancipatória junto ao pequeno e jovem leitor.

O investimento realizado nesta pesquisa se apóia, portanto, na crença de que se possa contribuir, em alguma medida, junto à formação profissional e continuada do educador que é potencialmente criador de estratégias mediadoras e de novas oportunidades de crescimento da criança através da literatura.

Apresenta-se, neste momento, um panorama geral de todo o processo investigativo com vistas a situar os leitores sobre os percursos teóricos escolhidos e as definições realizadas em relação à análise do *corpus* da pesquisa.

O primeiro capítulo teve como enfoque central o estudo da linguagem visual. Definiu-se, em uma tentativa de direcionamento do estudo da imagem, por duas dimensões que lhe são constitutivas, a saber: a sociolingüística e a plástico-formalista. Ambas fundadas em teorias que deram impulso à ampliação dos estudos acadêmicos sobre o campo da visualidade no decorrer das últimas décadas do século passado.

No primeiro subcapítulo procurou-se compreender a linguagem visual enquanto fenômeno sociolingüístico. Partiu-se do entendimento de que, as linguagens visual e verbal constituem, em grande maioria, a estrutura do livro para crianças, inserindo-se em um contexto histórico que é influenciado por elementos de natureza sociológica. A forma como a linguagem visual é produzida, distribuída e percebida nos múltiplos espaços sociais sofre influências ideológicas de acordo com sua temporalidade, em contrapartida, pode desencadear processos mobilizadores de conflitos e transformações na totalidade das estruturas sociais. Logo, se adotou as teorias desenvolvidas por Mickail Bakhtin e seus colaboradores como pressupostos para uma abordagem sociológica da linguagem.

A proposta no segundo subcapítulo, foi de focalizar a linguagem visual sob uma ótica centrada em seu processo formal de leitura. Inicialmente buscou-se apresentar alguns conceitos sobre a imagem e a ilustração que foram sendo formulados ao longo da intensificação dos estudos nos campos artístico e lingüístico no último século. Procurou-se salientar, nesse momento do texto, a vinculação da imagem ao processo denominado ‘leitura’, ao se entender que a imagem é uma linguagem cujo empreendimento de decifração, interpretação e/ou compreensão assemelha-se às etapas de um processo de leitura.

Investiu-se, a seguir, no estudo dos aspectos formais da linguagem visual, apresentando duas perspectivas distintas sobre a imagem que originaram algumas das teorias mais conhecidas no campo das artes: a Teoria da Imagem de Rudolf Arnheim (1969) de orientação formalista, focalizada sobre os elementos materiais do elemento imagético; a Teoria do Desenvolvimento Estético, de Michael Parsons (1992), a qual influenciou diversos campos do conhecimento, inclusive o das artes.

No segundo capítulo se delineou os caminhos metodológicos da pesquisa. A escolha do tema foi delineada no primeiro subcapítulo, enquanto os objetivos da pesquisa foram apresentados com maior detalhamento no segundo subcapítulo. A seguir, no terceiro subcapítulo, se apresentou os critérios de definição do *corpus* da investigação – o Programa

Nacional Biblioteca da Escola de 2005 (PNBE/2005). No quarto subcapítulo caracterizou-se a proposta metodológica, fundamentada na abordagem quali-quantitativa. Definiu-se e se justificou, também nesta oportunidade, a trajetória dos recortes realizados no *corpus* da pesquisa.

No quinto subcapítulo, caracterizou-se o acervo do PNBE/2005 através da apresentação de dados quantitativos relativos a elementos tais como editoras, escritores, gêneros, entre outros, nos quais se procurou demonstrar um panorama mais objetivo do contexto em que este acervo foi selecionado.

Um dos recortes vinculou-se ao formato literário escolhido para compor o objeto definitivo deste estudo. Neste sentido, se iniciou no sexto subcapítulo algumas discussões sobre o conceito de *picturebook* e tentou-se propor uma nomenclatura na língua portuguesa que possa substituir o termo original no idioma inglês.

A seguir, no sétimo subcapítulo, procurou-se delinear o recorte definitivo da pesquisa, dedicando um espaço para discutir algumas escolhas, como a questão dos textos folclóricos. Por fim, se descreveu as categorias de análise qualitativa com as quais se decidiu fundamentar todo o processo de análise das obras selecionadas.

O terceiro capítulo foi dedicado ao desenvolvimento das análises qualitativas sobre o *corpus* definido para a investigação. No primeiro subcapítulo, denominado 'Escolhas Definitivas' procurou-se sistematizar mais sucintamente as categorias de análise e justificar algumas das estratégias utilizadas no processo de análise da amostra final. A seguir, em cada novo subcapítulo, procurou-se desenvolver as análises individualmente sobre cada obra, investindo em um olhar mais aprofundado sobre as linguagens em estudo. O texto seguinte contou com as considerações finais acerca do trabalho desenvolvido, bem como acerca dos questionamentos iniciais e da problematização que deu impulso ao percurso de estudos desenvolvidos.

CAPÍTULO I - LINGUAGEM VISUAL EM EVIDÊNCIA

“Não há imagem na natureza.
A imagem é própria do homem, pois só é imagem
a partir de sua consciência.”
Pierre Reverdy

1.1 Os Caminhos do ‘Olhar’

Pretende-se investigar nesta pesquisa, as relações existentes entre a imagem e o texto escrito nas atuais produções literárias para crianças, problematizando as possíveis implicações resultantes do contato das crianças com tais produções durante suas trajetórias como leitoras. Para tal, se considerou imagem e texto como linguagens que mantêm entre si uma série de interações em graus e naturezas distintas, imprimindo ao seu suporte – neste caso, o livro de literatura – características de ordem estrutural, plástica e discursiva, capazes de influenciar estas interações configuradas através da leitura.

Em busca de possíveis discussões que suscitem futuras análises e considerações em relação ao objetivo central deste estudo, há que se investir em um diálogo entre uma perspectiva de cunho sócio-lingüístico e outra, de natureza formal, das quais serão tomadas várias concepções como referencial importante no aprofundamento teórico e metodológico relacionado às linguagens visual e verbal encontradas na produção literária para crianças. Ambas são, neste estudo, reconhecidas como linguagens interdependentes e interativas, característica basilar do formato literário denominado *picturebook*, escolhido para constituir o *corpus* desta pesquisa.

Iniciou-se por uma aproximação do termo linguagem, entendendo-a como um fenômeno de caráter dinâmico, interativo, cuja produção ocorre coletivamente, possuindo, além de suas estruturas materiais, os condicionantes sócio-históricos e culturais, definidores de seu papel junto à formação do ser humano. O homem distingue-se dos demais seres por ter consciência das interações e transformações que realiza através da linguagem. Aguiar (2004) afirma que a linguagem, verbal ou não-verbal, existe para que seja possível a comunicação, esta comunicação está intimamente vinculada ao processo de interação social. Em suas discussões a respeito da palavra *comunicação*, a autora (2004) procede a um desdobramento da palavra *comum* + *ação*, definindo-a como “ação em comum” (p.12). Entre as acepções de comunicação tem-se:

[...] ato de comunicar, de criar relações com alguém, com alguma coisa ou entre coisas; transmissão de signos através de um código; processo de troca de pensamentos ou sentimentos através de uma linguagem verbal ou não verbal, diretamente ou por meios técnicos; ação de utilizar de meios tecnológicos (computador, telefone, fax,...); informação que comunicamos (anúncio, aviso, notícia,...); espaços de circulação (estradas, rios, ruas,...); ciência humana que pesquisa todos os casos antes referidos; atividade profissional voltada para aplicação desses conhecimentos e técnicas, através de diversos veículos (impressos, audiovisuais, eletrônicos). [...] (AGUIAR, 2004, p.12)

O ato de comunicar remete ao sentido do ‘estar em relação com’, e estas relações conduzem à situação de interação social. As duas formas em que a linguagem pode ocorrer são a verbalizada e a não-verbalizada. Na linguagem verbal se tem a palavra escrita ou falada cuja natureza, nas palavras de Aguiar (2004) seria: “definidora, objetiva, [...] lógica e analítica.” (p.28). Por sua vez, na linguagem não-verbal, encontram-se os gestos, a música, as formas e cores, correspondendo a uma forma de comunicação de difícil definição, pois seria “expressa em tonalidades que não se decompõem analiticamente.” (p.28).

No entanto, pode e deve-se ir além da relação entre o ato de comunicar e a linguagem, visto que seu conceito abrange toda forma de construção da memória e por consequência de historicidade. Recorre-se, neste sentido, ao conceito de enunciado formulado por Bakhtin (1992), um dos elementos que fundamentam sua abordagem filosófica sobre linguagem.

Para Bakhtin (1992), todo enunciado é um acontecimento inserido em um tempo e um contexto sócio-cultural definidos, ocorrendo através de um diálogo interminável, ora provocando reações exteriorizadas, ora iniciando um processo de reflexão interior, que poderá tornar-se um novo enunciado posteriormente, ou ainda, constituindo simultaneamente estes dois processos. Cada enunciado não terá no enunciador sua originalidade discursiva, visto que é resultado de outras construções discursivas já estabelecidas histórica e socialmente. A linguagem concretiza-se nas relações humanas, para além da esfera da comunicação, vinculando-se à complexa rede em situam-se a historicidade e a memória humanas. Por outro lado, seus sentidos possuem natureza dinâmica, porque construídos em diferentes momentos históricos, sob diferentes condições de valorização social.

São inúmeras as linguagens originadas em acordo com seu tempo e com as necessidades humanas decorrentes das interações sociais. Embora se constituam em manifestações sógnicas distintas, entende-se que a pluralidade de linguagens terá características comuns entre si, tais como: a dimensão comunicativa, a possibilidade de provocar uma resposta ou reação, os elementos sociais, históricos e culturais que influenciam

em sua produção e divulgação, os enunciados constituídos a partir de outros, pressupondo sua natureza intertextual⁴, dentre outras.

Neste estudo, pretende-se recorrer aos termos ‘linguagem visual’ e ‘linguagem verbal’, quando se referir, respectivamente, à imagem e ao texto escrito.

O termo linguagem verbal foi escolhido para compor as discussões em razão de sua especificidade com relação à palavra escrita ou falada. No caso dos livros produzidos para crianças a palavra escrita está em constante interação com crianças leitoras e adultos leitores – estes últimos, em situação de apreciação da obra ou de mediação da leitura, poderão criar novas situações de interação entre crianças menores e o livro, através da oralização da palavra escrita.

O termo linguagem visual refere-se a todo elemento visual com significado socialmente construído, abrangendo os conceitos de signo e sinal, a serem discutidos posteriormente.

São inúmeras as denominações encontradas para estas duas linguagens que são desenvolvidas a partir de diferentes campos teóricos e linhas de pensamento. Para a palavra escrita tem-se ‘texto’, ‘texto verbal’, ‘comunicação verbal’, ‘signo verbal’, e para a linguagem visual encontram-se ‘imagem’, ‘ilustração’, ‘texto visual’, ‘comunicação visual’, ‘signo visual’, etc.

As primeiras incursões ao terreno da valorização da linguagem visual, enquanto elemento semiótico, foram realizadas por Roland Barthes⁵ e Christian Metz⁶. Este foi um período considerado como a 1ª geração da semiologia ou semiologia dos anos 60. Conforme Ferreira (2006), este período foi caracterizado como imanentista, onde “se trabalhava sobre um *corpus* e se ia em busca de um sentido conotativo da imagem” (p.08). Na década de 70 teve-se a busca nos sentidos da imagem com o abandono do ponto de vista “estático e taxionômico” (p.08). Este período inaugurou a teoria da intertextualidade nos estudos de Júlia Kristeva, impulsionados pelas pesquisas sobre interdiscursividade a partir da obra de Mickail Bakhtin.

⁴ O conceito de intertextualidade cunhado por Júlia Kristeva (Semeiotike: recherches pour une sémanalyse. Paris: Coleção Points-Essai, Éditions du Seuil, 1978) remete ao diálogo existente entre um texto e os demais, sem esgotar-se em si mesmo, perpetuando-se através de novas feições, repetindo-se em novas alusões, eternizando-se na renovação de mitos e emoções, inter-relacionando antigos e novos escritos.

⁵ Entre as obras de Barthes que podemos destacar como fundamentais estão ‘Elementos de semiologia’ publicada no Brasil em 1987, e ‘O óbvio e o obtuso’ publicada em 1990.

⁶ A obra de Metz está vinculada ao campo do cinema e seus estudos sobre a imagem mais relevantes ficaram registrados em livros como ‘A significação no cinema’ e ‘Análise estrutural da narrativa’ publicada inicialmente no Brasil em 1981.

Os anos 80 marcaram a mudança de foco nos estudos da imagem: buscou-se estudar o discurso, integrando além das condições de produção, as de recepção, consumo ou reconhecimento, numa perspectiva de articulação dos efeitos de sentido no elemento imagético. Esta foi uma fase em que, para Ferreira (2006): [...] “a problemática da enunciação tem importância capital” (p.08) para os estudos semiológicos.

Inicia-se, portanto, os primeiros passos no traçado deste caminho trilhado pelo pensamento humano, em busca do (re)conhecimento da linguagem visual como forma de comunicação e expressão fundamental para a coexistência histórico-social e cultural.

1.2 Linguagem visual como fenômeno social-ideológico

O entendimento de que a visualidade, concebida como ‘obra artística’⁷, preserva em seu formato, não apenas as propriedades plásticas, que lhe são inerentes, mas o vínculo indissociável com as dimensões espacial, temporal e social, possibilita a ampliação de seu estudo através da aproximação com o campo da linguagem, aqui concebida como um fenômeno sociológico. Em função disto, a aproximação com os conceitos e características gerais da linguagem justifica-se, uma vez que oportuniza o estudo ampliado da imagem, ultrapassando a análise de suas características materiais.

Neste sentido, a abordagem social dos fenômenos lingüísticos concebida por Mikhail Bakhtin e seu ‘Círculo’⁸ é expediente imprescindível à evolução deste estudo. A postura dinâmica destas teorias possibilita o desenvolvimento de possíveis entrelaçamentos conceituais no decorrer da pesquisa. Pretende-se compor uma ‘rede’⁹ analítica capaz de fundamentar teoricamente este trabalho, fortalecendo as incursões ao campo da imagem ao concebê-la enquanto linguagem dialógica e ideológica. A tessitura dos ‘fios’ desta ‘rede’, dar-se-á em um texto único, organizado a partir das primeiras discussões conceituais que nortearam a teoria bakhtiniana, tais como: signo, sinal e ideologia, interação dialógica, enunciado concreto, consciência, compreensão ativa e responsiva e gêneros discursivos. Tais

⁷ Bakhtin (2003, p.279) refere-se a outras unidades da comunicação discursiva como a artística e a científica utilizando o termo ‘obra’. No que se refere à imagem, cremos poder utilizar este termo, por estarmos embasando nosso estudo em vários conceitos desenvolvidos por este autor. Daremos maior atenção à aproximação do elemento imagético com a obra artística no terceiro subcapítulo.

⁸ O Círculo de Bakhtin foi composto por vários pesquisadores, entre os quais se destacaram Valentin Volochínov e P. Miedviédiev como seus principais colaboradores, inclusive, emprestando seus nomes para a publicação de algumas de suas obras. As discussões iniciais deste trabalho contam com alguns textos do livro “Marxismo e Filosofia da Linguagem” e do livro “Estética da Criação Verbal”, ambos de Bakhtin.

⁹ Julia Kristeva (2005, p.107) o termo *rede* “substitui a univocidade (a linearidade) ao englobá-la, e sugere que cada conjunto (seqüência) é fim e começo de uma relação plurivalente”.

conceitos são fundamentais para o entendimento dos fenômenos que cercam as interações entre o livro literário produzido para ‘inter-relacionar’ palavra, imagens e a criança leitora. Acredita-se que uma das teorias que mais apresenta abertura em relação à investigação em outros campos de conhecimento é a chamada Teoria da Linguagem do historiador literário e crítico Mickail Bakhtin. Aprofundou-se os estudos sobre seu trabalho, objetivando empreender o diálogo entre os conceitos lingüísticos propostos por este teórico russo e as potencialidades do elemento imagético presente no objeto livro literário.

Espera-se poder revelar gradativamente o ‘pano de fundo’ em que se situam algumas problematizações deste estudo como: Qual a natureza da linguagem visual? Que tipo de relações podem ser estabelecidas entre a imagem e o texto escrito? De que forma estas relações podem refletir ou refratar o ambiente social em que se situam os leitores? De que forma o nível de intervenção em que se relacionam estas linguagens pode atuar sobre a disponibilidade da criança para futuras leituras? Os questionamentos são variados e acredita-se estar dando um passo inicial na direção de discussões a que se propõe esta pesquisa, qual seja, a problematização sobre as influências que imagem e palavra em interação podem ter sobre a formação do leitor infantil.

1.2.1. As ‘vozes’ de Bakhtin

A respeito das contribuições bakhtinianas, cabe refletir sobre a contemporaneidade de sua abordagem lingüística, a despeito desta ter sido produzida no início do século passado. Sua visão do mundo é polifônica, onde cada sociedade constitui-se de múltiplas vozes sociais, interdependentes, com distintos discursos, nos quais se evidencia o contexto dialógico. A polifonia é concebida por Bakhtin a partir de suas análises do romance de Dostoiévski. O romance polifônico está corporificado na obra deste autor russo, segundo Bakhtin (2002), que assim a descreve: “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (2002, p.04).

Bakhtin admite a pluralidade discursiva, a qual evoca a constante contradição e transformação da realidade social. Neste sentido, a abordagem dialética dialógica fundamenta a metodologia para construir sua teoria, por abarcar a plenitude dos fenômenos, além de vinculá-los à história e às dinâmicas sociais.

Através dos conceitos desenvolvidos por Bakhtin, inicia-se uma aproximação com o estudo da linguagem visual, tentando transpor alguns de seus conceitos do campo da

‘comunicação discursiva’ para o campo da ‘comunicação cultural’, no qual se inserem as obras científicas e artísticas conforme o autor (2003, p.279). Entre suas principais ideias destaca-se a seguinte:

O sujeito e sua consciência constituem-se através da linguagem, acontecendo na interação dialógica pelo uso do signo verbal ideológico por excelência – a palavra.

A linguagem, no sentido bakhtiniano, é concebida como a comunicação efetiva em que estão envolvidos os sujeitos e seus discursos, através das interações dialógicas. Não existe linguagem se não existir o signo e, todo o signo é ideológico por natureza. É através da linguagem que todo indivíduo se constitui socialmente, pois é pela linguagem que se comunica interna ou externamente. Tanto a comunicação interna como a externa são estruturadas principalmente em palavras, as quais remontam as experiências e interações dialógicas anteriores. Nenhum julgamento ou ideia é inteiramente individual, mas resultado de ‘trocas’ com outros julgamentos e ideias. Todo signo resulta das ideias de dois sujeitos, de duas visões de mundo. A perspectiva diante do mundo só é pessoal porque há outra com a qual o pensamento ganha sentido. Assim a linguagem em suas variadas tipologias mantém uma característica permanente e incontestável: é produto, em todos os domínios, das interações sociais, carregando consigo a essência ideológica dos signos. Bakhtin entende que os indivíduos ao manterem relações sociais, envolvendo-se nas inúmeras tramas da linguagem, tendem a se constituir enquanto sujeitos dos discursos que constantemente estarão aprimorando e ampliando.

O sujeito, conforme Bakhtin (1992) é essencialmente dialógico, com seu conhecimento pautado nos discursos que ele constantemente elabora. A identidade humana, segundo o autor (1992), é transindividual, incrementa-se nas interações sociais com as demais identidades. Afirma, ainda, que o processo interacional verbal é responsável pela autonomização da consciência dos indivíduos. Quanto maior for o seu grau de sociabilidade, maior será o seu nível de consciência.

Para Bakhtin (1992), a consciência vincula-se à ideologia constante nas interações semióticas de um grupo social. A evolução da consciência resulta de um movimento dialético entre as dimensões exterior, interior e novamente exterior. Pode-se tentar uma visualização desse movimento dialético a partir da figura a seguir:

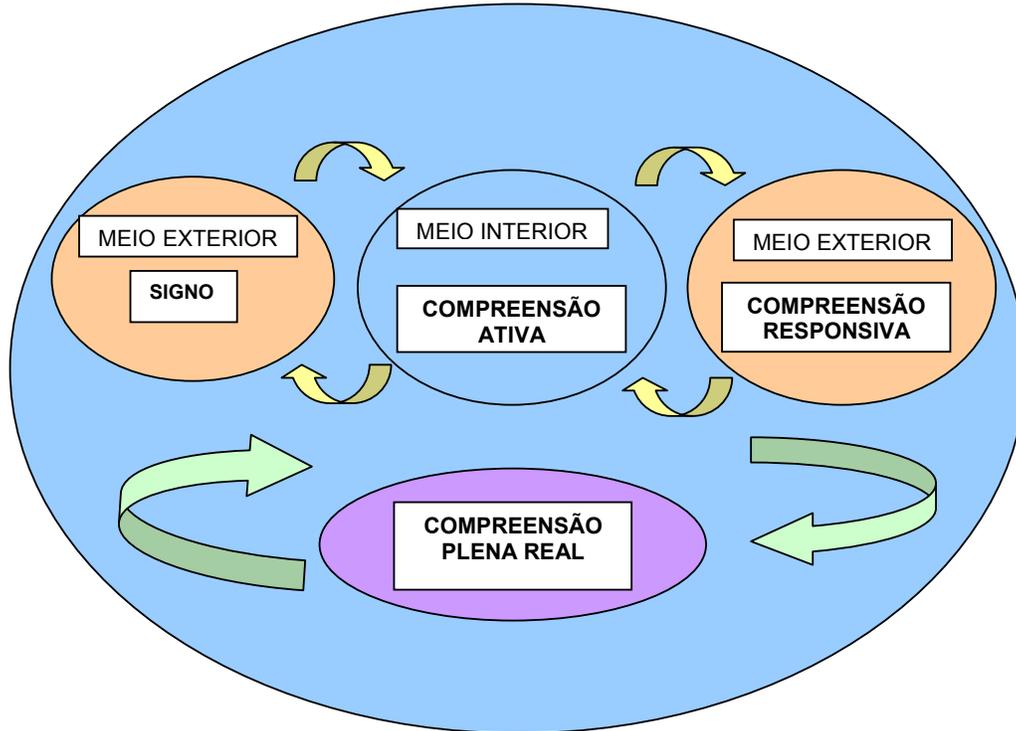


Figura 01: Movimento de Formação da Consciência no Sujeito Bakhtiniano

A formação da consciência origina-se da comunicação semiótica, ideológica, abrangendo, num primeiro momento, a percepção, pelo indivíduo, da dimensão que lhe é exterior, concretizada através do signo ideológico. Pode ser acionada, então, a compreensão ativa que se mobiliza em sua dimensão interior, produzindo o significado ou significação. Novamente, manifesta-se na dimensão exterior, através do que Bakhtin nomeia como ‘compreensão responsiva’. O amálgama desses dois momentos compreende o processo de ‘compreensão plena real’. Para Bakhtin, a ‘compreensão plena real’ situa-se no início do processo de resposta do sujeito: “[...] toda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma que ela se dê)” (2003, p. 272). Este movimento por ser de essência dialética, não será produzido linearmente e vários fatores irão mediá-lo, tais como: o contexto, o grau de sociabilidade dos indivíduos, o grupo social a que pertencem o tipo de signo ideológico, que terão relevância na consecução e evolução deste processo em sua totalidade.

Se o indivíduo constitui-se como sujeito através de suas interações transindividuais com os demais sujeitos, pode-se inferir que estas interações poderão ter uma essência verbal ou não-verbal, estruturando, em algum nível, a formação de sua consciência. Quanto maior

for este grau de interação, maior será sua capacidade de diálogo e compreensão em relação às diferentes linguagens.

A imagem, como linguagem visual, reúne uma série de signos ideológicos capazes de engendrar um processo dialógico que se reflete sobre a consciência de seu leitor-observador. Bakhtin deixa claro:

A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semiótico e ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem. (1992, p. 37)

As discussões bakhtinianas sobre as interações dialógicas e ideológicas influentes na estruturação da consciência são pertinentes junto ao estudo da imagem, que como uma linguagem valorizada culturalmente, tem sido vinculada à produção literária para crianças, manifestando-se através de discursos escolhidos como adequados a este público de leitores.

Paradoxalmente, conforme o autor (1992), o dialogismo pressupõe uma cultura não-unitária, na qual se encontram outros discursos interagindo entre si, em constantes e versáteis trocas e contradições. É um fenômeno que se encontra em qualquer produção cultural, seja letrada ou iletrada, verbal ou não-verbal, elitista ou popular. Não há produção cultural, para Bakhtin (1992), sem dialogismo. E não há dialogismo sem linguagem. Em ‘Estética da Criação Verbal’, o autor (2003, p.279) aprofunda suas reflexões acerca da natureza dialógica nas obras artísticas:

A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura.

A linguagem visual possibilita uma ‘compreensão plena real’ que transcende, pela sua natureza subjetiva, os limites observáveis na compreensão da linguagem verbal. Bakhtin (2003) situa as ‘obras científicas’ e ‘obras artísticas’ no campo da comunicação cultural, embora reconheça que: “a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, unidades da comunicação discursiva [...]” (2003, p.279). Entre as diferentes ‘obras artísticas’, se encontra as imagens cujas variações poderão

influenciar na pluralidade de ‘atitudes responsivas’¹⁰, durante o processo de interação dialógica entre autor-obra-leitor. Estas variações são captadas através dos elementos materiais da imagem, tais como: linhas, forma, cores, profundidade; e dos elementos contextuais, como: temática, intenção do autor, endereçamento, inacabamento. A criação de uma obra artística deve considerar estes elementos materiais e contextuais, visto que, para o seu autor, é relevante a existência de uma ‘atitude responsiva’ por parte de seu leitor/observador. Joly (1995, p.55), referindo-se ao estudo da imagem, afirma que esta se constitui em uma “mensagem para o outro”, mesmo quando esse ‘outro’ somos nós mesmos.

As interações dialógicas entre autor-obra-leitor dar-se-ão de diferentes formas. Entre os leitores muito jovens, há uma tendência, que não deve ser generalizada, de busca de apoio na linguagem visual para o entendimento das histórias. Isto se deve, em muitos casos, ao fato de ainda não dominarem as técnicas de leitura necessárias à exploração completa de alguns livros que eles manipulam. A criação, na década de 60, dos chamados ‘livros de imagem’ e, mais tarde, dos ‘livros-brinquedo’ para manuseio das crianças, é consequência dos estudos sobre o desenvolvimento infantil em áreas como a Psicologia do Desenvolvimento¹¹. Estes estudos comprovaram algumas peculiaridades nas interações infantis com a linguagem oral e escrita neste período inicial da vida. Cabe ressaltar que os ‘livros de imagem’ são indicados para leitores de todas as idades, visto que propiciam o desenvolvimento do senso estético e da alfabetização visual do leitor, aprendizagem esta de grande complexidade. A presença simultânea nos livros das duas linguagens – visual e verbal – importa em uma leitura de complexidade também elevada pela variabilidade da natureza entre os signos e as formas de percepção e interpretação dos mesmos. Além da interação dialógica estabelecida entre autor-obra-leitor, há o diálogo intrínseco estabelecido previamente nas relações entre as duas linguagens.

Estas relações que se quer nomear de ‘dialógicas’ (apropriando-se do termo bakhtiniano) embora apresentem distinções materiais em cada produção literária, terão um papel fundamental quanto à ‘compreensão plena real’ dos sujeitos que manipulam e exploram os livros. Os diferentes níveis de diálogo impressos no livro literário entre linguagem visual e verbal terão impactos igualmente distintos no processo de formação da ‘compreensão plena

¹⁰ Segundo Bezerra (2003), Bakhtin emprega o termo “reação responsiva” (otviétnaia reáksiya). Como em português essa tradução causaria redundância, o tradutor substituiu ‘reação responsiva’ por ‘atitude responsiva’, por esta conservar o conceito bakhtiniano.

¹¹ Destacam-se, por seus estudos na área da Psicologia do Desenvolvimento, teóricos como o suíço Jean Piaget (1896-1980), o russo Vygotsky (1896-1934), o alemão Erick Erikson (1902-1994), o norte-americano (Kohlberg 1927-1987) e o francês Henry Wallon (1879-1962).

real' e da consciência no sujeito-leitor. Um livro cujas linguagens interagem, repetindo simetricamente suas mensagens poderá articular uma 'compreensão responsiva', nos leitores, totalmente diversa da compreensão resultante da leitura de um livro cujas relações entre as duas linguagens ocorrem de forma dinamicamente complementar ou mesmo contraditória. Isto se deve em razão dos mecanismos que regem a variabilidade destas relações. As 'relações dialógicas' entre as linguagens visual e verbal, nas produções literárias para crianças, terão seus mecanismos de atuação melhor explicitados no decorrer deste estudo.

Qualquer interação dialógica pressupõe a existência de um elemento essencialmente ideológico: o signo.

Em relação ao processo de sinalização, Bakhtin (1992, p. 79-80) adverte que:

A pura *sinalidade* não existe, mesmo nas primeiras fases de aquisição da linguagem. Até mesmo ali, a forma é orientada pelo contexto e já constitui um signo, embora o componente de *sinalidade* e de identificação que lhe é correlata seja real. Assim, o elemento que torna a forma lingüística um signo não é sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica; da mesma forma que aquilo que constitui a descodificação da forma lingüística não é o reconhecimento do sinal, mas a compreensão da palavra no seu sentido particular, isto é, a apreensão da orientação que é conferida à palavra por um contexto e uma situação precisos, uma orientação no sentido da evolução e não do imobilismo. (Grifos do autor)

A afirmação de Bakhtin (1992) sobre a inexistência da sinalidade pura evidencia a relevância do contexto e das interações sociais para o desenvolvimento e a aprendizagem do sujeito, pois são essas condições que produzirão a linguagem e seus signos. Esta colocação do autor traz luz às novas perspectivas em relação à formação da linguagem e de seus interlocutores. Os signos e seus significados participam das experiências vividas pelos sujeitos desde muito cedo, antes mesmo de haver uma comunicação verbalizada.

Com relação à ideologia preponderante nos signos, Bakhtin (1992), afirma que ela pode produzir contradições, conflitos, ou ainda, homogeneizar determinados valores que são validados pela sociedade. A flexibilidade conferida ao signo pode torná-lo um instrumento de distorção, de deformação do sujeito.

A linguagem visual e seus simbolismos, ao promover um "movimento dialético de construção da consciência" (BAKHTIN, 1992), podem desencadear processos de identificação ou de contradição nos indivíduos envolvidos em sua 'leitura'. A interação entre autor-imagem-leitor tem como possíveis resultados situações de conflito interior, de negação ou afirmação, de desconstrução e/ou (re) construção de princípios, valores, identidades entre os sujeitos participantes desta interação. Continua Bakhtin (1992, p.47):

Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras. Essa dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária. Nas condições habituais da vida social, esta contradição oculta-se. Todo o signo ideológico não se mostra à descoberta porque, na ideologia dominante estabelecida, o signo ideológico é sempre um pouco reacionário e tenta, por assim dizer, estabilizar o estágio anterior da corrente dialética da evolução social e valorizar a verdade de ontem como sendo válida hoje em dia.

A abordagem do signo como instrumento de concretização material da ideologia, contraria a suposta neutralidade da linguagem defendida na teoria lingüística de Saussure. O objeto signo não é mais tomado como neutro em relação ao meio exterior, pois, para Bakhtin, todo signo, seja verbal ou não, é um meio ideológico, seja para desestabilizar ou para manter a estrutura social na qual está se manifestando.

Abre-se caminho, neste sentido, para a consideração da linguagem visual enquanto instrumento ideológico. Thompson (1995), referindo-se ao contexto de dominação social, atribui à imagem o caráter de instrumento de reprodução das relações de dominação “nos contextos sociais em que elas são produzidas, transmitidas e recebidas”. (p.18)

A linguagem visual produzida para o mercado editorial infanto-juvenil é, muitas vezes, constituída em função de uma linguagem verbal e de personagens em que se refletem algumas das predileções e/ou necessidades deste potencial público-leitor. A linguagem visual está constituída de signos que lhe provêm de um caráter ideológico, visto que a literatura produzida para a criança e o jovem é pensada e escrita por adultos. A despeito de uma suposta isenção depositada no trabalho realizado pelos autores, ilustradores e editores, em alguma instância, haverá a impressão de valores e expectativas adultas em relação ao público infanto-juvenil, legitimando, através da literatura, parâmetros, conceitos e visões de mundo, frente à infância e à adolescência que se tem na atualidade. Afirma Bakhtin (2003, p. 279), sobre este processo de produção da obra artística:

[...] Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e artísticos, a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também são, pela própria natureza, unidades de comunicação discursiva: também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem a sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso - neste caso *o autor* de uma *obra* - aí revela a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da idéia de sua obra.

A observação de Bakhtin a respeito das duas dimensões que intervêm na produção da ‘obra artística’ revela o caráter intertextual que toda produção imagética apresenta. Se por um

lado preserva-se a alternância dos sujeitos do discurso, delimitada pelos elementos externos que constituem a interação dialógica com seus embates ideológicos, por outro permanecem atuantes os elementos internos sobre os interlocutores do discurso. No caso do criador da imagem ou ilustração de livros literários, o ‘autor de uma obra’, como denomina Bakhtin, fará escolhas em relação a suas produções que revelarão predisposições artísticas, leituras imagéticas anteriores e ideias que deseja expressar.

Há, portanto, junto a cada produção literária infantil, valores ideológicos sobre os quais são depositadas expectativas de possíveis respostas por parte dos leitores. Nos estudos de Gouvêa (1999, p.02), há referências sobre os mecanismos ligados à literatura que foram usados para produzir alguns paradigmas de infância no início do século XX:

A literatura, entendida como prática simbólica, configura-se como a formulação de uma outra realidade, que embora tenha como referente constante o real na qual autor e leitor se inserem, guarda com este uma relação não de transparência, mas de reconstrução. O autor, no momento de produção do texto, traz para a escrita a sua compreensão do real, bem como o projeto de realidade pretendida. Neste sentido, ele representa a realidade, tendo a linguagem literária como signo.

É de se esperar que estes paradigmas de infância construídos e legitimados por longos períodos, tenham se modificado no decorrer do tempo pela mobilização de novas forças ideológicas que se entrelaçam ao uso das diferentes linguagens. Modificados sim, mas não extintos, pois novas interpretações da realidade social¹² sobre o ‘ser criança’ manifestam-se nos dias atuais e são propagadas através dos meios de ‘comunicação discursiva’ e de ‘comunicação cultural’ na sociedade.

Zilberman (1982, p. 37) discute uma contradição que é percebida nas produções literárias para crianças:

[...] sendo “adultocêntrica”, a teoria da literatura infantil evidencia a contradição que esta condição lhe transmite: visando manter os privilégios do adulto, a produção para crianças tem seu valor diminuído; porém por esta mesma razão, tudo o que se espera dela é o que o adulto ali deposita, isto é, seus valores e hábitos sociais. [...] se há uma analogia a estabelecer, esta é entre o gênero literário dirigido à infância e à organização da sociedade como um todo, conforme os adultos a concebem.

A autora (1982) reafirma a condição da criança, que parece ainda ser considerada um leitor passivo devido à unilateralidade com a qual se desenvolve o processo de produção das

¹² Miotello (2005) cita a única definição de ideologia dada de forma explícita por um dos membros do Círculo Bakhtin, escrita no texto “Que é a linguagem”, datado de 1930. Diz o texto: “Por ideologia entendemos todo o conjunto dos reflexos e das interpretações da realidade social e natural que tem lugar no cérebro do homem e se expressa por meio de palavras [...] ou outras formas sígnicas”.

obras que lhe são destinadas. Embora este contexto tenha se alterado nos últimos 25 anos, a maioria das produções literárias dedicadas ao público infantil permanece com este mesmo paradigma em sua concepção. São raras as produções infantis cujos autores sejam crianças. Especialmente no Brasil criou-se um círculo de escritores/editores/ilustradores cuja produção e distribuição é maioria no contexto nacional. Continua-se, portanto, sem negar a qualidade progressiva destas produções, a priorizar o ponto de vista dos adultos sobre o que ‘pode’ ou ‘deve’ ser escrito para as crianças.

Um segundo princípio da teoria bakhtiniana pode ser assim expresso:

*A linguagem abarca as interações dialógicas entre os interlocutores, resultantes da produção de **enunciados** sob formas relativamente estáveis na comunicação discursiva. Estas formas são denominadas **gêneros do discurso**.*

A concepção dialógica da linguagem em Bakhtin polemiza o contexto entre as demais teorias lingüísticas de sua época. Sob o ponto de vista bakhtiniano, não há uma verdade única, um valor absoluto a ser dado à realidade, posição esta denominada por Bakhtin de concepção monológica da linguagem. Todorov (2003), em seu prefácio à edição francesa da obra ‘Estética da Criação Verbal’, introduz ao pensamento bakhtiniano, fazendo um paralelo entre as duas concepções dentro dos estudos de Bakhtin no gênero discursivo de sua predileção – o romance literário:

O romance ‘monológico’ conhece apenas dois casos: ou as idéias são assumidas por seu conteúdo, e então são verdadeiras ou falsas; ou são tidas por indícios da psicologia das personagens. A arte “dialógica” tem acesso a um terceiro estado, acima do verdadeiro e do falso, do bem e do mal assim como no segundo, sem que por isso se reduza a ele: cada idéia é a idéia de alguém, situa-se em relação a uma voz que a carrega e a um horizonte a que visa. No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia (2003, p.21).

A postura dialógica, na qual baseou suas teorias, delegou ideias de teor contemporâneo que estão cada vez mais inseridas em pesquisas que abrangem diversos campos de conhecimento. Neste sentido, se apropriou de algumas destas concepções, minuciosamente discutidas por Bakhtin na área da comunicação discursiva, com o intento de aproximá-las ao campo da ‘comunicação cultural’ no qual, segundo o autor, a linguagem visual estaria inserida.

O pensamento dialógico conduz à discussão dos elementos que concretizam a

linguagem, denominados por Bakhtin, como enunciados¹³. A linguagem de caráter discursivo concretiza-se na forma de enunciações individuais. Só pode existir discurso na forma de enunciações concretas entre os sujeitos do discurso. Toda comunicação pressupõe a existência de enunciações ideológicas organizadas a partir da interação entre sujeitos. O enunciado é considerado por Bakhtin (2003, p.274) como a “real unidade da comunicação discursiva”. O enunciado, como uma unidade da comunicação discursiva, possui algumas peculiaridades ou limitações, que foram minuciosamente estudadas por Bakhtin (2003), sendo discutidas nesse estudo como peculiaridades que, acredita-se, podem se estender ao campo da linguagem visual, no qual se encontra manifestações artísticas visuais como a fotografia, a pintura, a ilustração, entre outras.

A primeira delimitação para o enunciado discursivo encontra-se na situação de alternância dos sujeitos do discurso, nas palavras de Bakhtin (2003, p.275): “alternância dos falantes”. Esta alternância envolve o término do enunciado por um dos sujeitos para que o outro consiga produzir o seu enunciado ou a sua compreensão ativamente responsiva. Se pensar nesta situação de alternância dos sujeitos do discurso junto aos processos de leitura da linguagem visual, tem-se que as mensagens produzidas pelo autor de uma imagem certamente criam oportunidades de compreensão ativamente responsiva por parte do sujeito ou dos sujeitos que a esteja observando e lhe dando significados. Esta compreensão pode se dar quase imediatamente ou de forma retardatária, quando o sujeito leitor produz sua ‘atitude responsiva’, apoiando-se na observação e interação com a linguagem visual realizada anteriormente.

A próxima peculiaridade do enunciado vincula-se ao processo de alternância dos sujeitos mencionado acima, por tratar-se de enunciados alternadamente concluídos de forma a suscitarem possíveis respostas dos sujeitos participantes da interação dialógica. Logo, a *conclusibilidade destes enunciados*, mesmo que parcial em relação ao todo da comunicação, ocorre em várias situações de interação. Bakhtin (2003) enumera três fatores que determinam esta situação de ‘completude’ do enunciado. São eles:

¹³ Bezerra (2003, p.261), em nota de tradução no livro *Estética da Criação Verbal*, afirma: “Bakhtin emprega o termo *viskázivanie*, derivado do infinitivo *viskázivat*, que significa ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos, em palavras, etc. O próprio autor situa *viskázivanie* no campo da parole saussuriana. Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (Hucitec, São Paulo), o mesmo termo aparece traduzido como ‘enunciação’ e ‘enunciado’. Mas Bakhtin não faz distinção entre enunciado e enunciação, ou melhor, emprega o termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido por uma cultura, etc. Por essa razão resolvemos não desdobrar o termo (já que o próprio autor não o fez!) e traduzir *viskázivanie* por enunciado”.

I. A exauribilidade semântico-objetal do tema do enunciado: a qual diverge totalmente na pluralidade dos campos da comunicação discursiva. Cada área possui seus discursos específicos e entre eles há níveis de acabamento nos enunciados produzidos. Bakhtin (2003, p. 281) elucida esta questão:

Essa exauribilidade pode ser quase extremamente plena em alguns campos da vida (as questões da natureza puramente factual, bem como as respostas factuais a elas, os pedidos, as ordens, etc.), em alguns campos oficiais, no campo das ordens militares e produtivas, isto é, aqueles campos em que os gêneros do discurso são de natureza sumamente padronizada e o elemento criativo está ausente quase por completo. Nos campos da criação (particularmente, no científico, evidentemente), ao contrário, só é possível uma única exauribilidade semântico-objetal muito relativa; aqui só se pode falar de um mínimo de acabamento, que permite ocupar uma posição responsiva.

Bakhtin (2003) distingue o campo da criação como sendo aquele em que os discursos apresentam relatividade em sua conclusibilidade. Seu exemplo é dirigido à área científica que, embora de natureza verbal, não exclui desta condição de relatividade a comunicação cultural em que a linguagem visual está situada. O autor (2003) refere-se ao campo da criação e, por conseguinte, à linguagem visual, que mesmo não pertencendo ao campo da discursividade verbal, partilha desta limitação, em vista da intenção do autor em tornar determinado objeto o tema de um ou vários enunciados inseridos no discurso imagético. O tema da linguagem visual, pode-se assim dizer, é definido pelo autor que lhe concederá um determinado grau de relativa exauribilidade, mas não poderá produzir enunciados totalmente conclusos a seu respeito. Esta limitação, também presente na linguagem visual, permeada pela subjetividade do autor da imagem possui vínculos semelhantes ao segundo fator determinante da conclusibilidade no enunciado discursivo:

II. A intenção discursiva ou a vontade discursiva do falante – os enunciados, desde o mais simples até o mais complexo, revelam a *intenção discursiva* de discurso ou a *vontade discursiva do falante* que, conforme Bakhtin (2003, p.281), “determina o todo do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras”. Esta ideia corresponde ao suporte subjetivo do enunciado, que se relaciona ao aspecto semântico-objetivo, gerando uma situação “singular” (p.282) na qual estão envolvidos os participantes pessoais com suas vivências de enunciados anteriores e suas possíveis *atitudes responsivas*. Complementa o autor (2003, p.282):

Por isso os participantes imediatos da comunicação, que se orientam na situação e nos enunciados antecedentes, abrangem fácil e rapidamente a

intenção discursiva, a vontade discursiva do falante, e desde o início do discurso percebem o *todo* do enunciado em desdobramento. (Grifo do autor)

É possível igualmente que se tenha na linguagem visual a percepção da intenção do autor, sendo mais facilmente interpretados os enunciados com os quais já se tenha tido contato anterior. Desta forma, o leitor/observador de uma imagem, como participante imediato da comunicação visual estabelecida através dos enunciados imagéticos ali presentes orienta-se a ponto de perceber facilmente a totalidade das ideias de seu autor.

O terceiro fator que interfere no enunciado, sendo considerado o mais importante por Bakhtin, é apresentado através das *formas típicas composicionais e de gênero do acabamento*. Para o autor (2003, p.282), a vontade discursiva do falante “se realiza antes de tudo na escolha de um certo gênero do discurso”. Esta escolha perpassa todas as demais considerações já discutidas em relação ao enunciado. Os gêneros do discurso, segundo Bakhtin (2003), são diversificados em função da própria situação pela qual são utilizados, também influenciando a posição social e as relações pessoais de reciprocidade entre os participantes da comunicação. Bakhtin define os gêneros como “tipos relativamente estáveis de enunciados” (2003, p.263). Afirma que a grande heterogeneidade de gêneros discursivos se deve ao fato de existirem múltiplas linguagens em que se manifesta a comunicação humana, na qual são postas à prova as diferentes possibilidades de criação de enunciados, compondo uma variedade de discursos verbais e não-verbais. O autor chama a atenção para as distinções entre os gêneros do discurso primários (simples) e secundários (complexos). Os gêneros primários do discurso constituem-se nos diálogos orais – “íntimos, de círculo, familiar cotidiano, sociopolítico, filosófico, etc.” (p.268). Os gêneros do discurso secundários ou complexos estariam disponibilizados entre os discursos “literários, publicísticos, científicos, etc.” (p.268).

A diferença entre os gêneros primário e secundário é de suma importância, conforme Bakhtin (2003), porque através da análise das relações mútuas entre os gêneros e dos processos de formação dos gêneros secundários é que se pode compreender os enunciados. Como afirma o autor:

O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação diferente com as peculiaridades das diversidades de gênero do discurso em qualquer campo da investigação lingüística redundam em formalismo em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida. Ora, a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua. (BAKHTIN, 2003, p.264-265)

Todo enunciado concreto constitui uma unidade real da comunicação discursiva, um

“elo na corrente” (BAKHTIN, 2003, p.272) em que se entrelaçam outros enunciados. Os enunciados que o precederam e os enunciados subseqüentes da comunicação. São os outros participantes desta interação dialógica, na qual a comunicação se concretiza, os que constroem ativamente a cadeia de enunciados que vai tomando forma.

O enunciado, portanto, é construído para alguém, ou seja, ele possui um *endereçamento*. Esta é outra peculiaridade dos enunciados. Distintamente das orações e palavras, unidades da língua, que são impessoais, segundo Bakhtin (2003, p.301), os enunciados possuem autor e destinatário. São muitos os destinatários, desde o participante direto de um diálogo cotidiano, ou um grupo de especialistas em alguma área, até aquele “indefinido ainda não concretizado”. Estes destinatários, suas diferentes atividades sociais e possibilidades de respostas, é que irão reger a elaboração dos enunciados quanto à estrutura e ao estilo.

Nos livros de literatura direcionados ao público infantil e juvenil, o fator *endereçamento* dos enunciados também é de fundamental relevância na organização e estruturação dos enunciados discursivos e imagéticos que os compõem. Tem-se percebido um cuidado mais acentuado nessas publicações literárias com relação ao contexto social e à faixa etária dos possíveis leitores, visto que são os destinatários destas obras quem determinam, em cada campo da comunicação discursiva, o estilo e o gênero que predominará em tais produções. No que se refere à idade dos destinatários, concorda-se em parte com esta estratégia, pois o livro escrito e ilustrado para uma criança de menor idade será produzido com características atraentes a este leitor, enquanto uma obra escrita para leitores adolescentes terá parâmetros distintos da primeira. Contudo, algumas obras tecnicamente destinadas à leitura de determinado público acabam por ‘seduzir’ leitores de todas as idades e de variados contextos sociais.

Bakhtin (2003, p.305) conclui sobre o papel do destinatário no enunciado:

[...] Portanto, o direcionamento, o endereçamento do enunciado é sua peculiaridade constitutiva sem a qual não há nem pode haver enunciado. As várias formas típicas de tal direcionamento e as diferentes concepções típicas de destinatários são peculiaridades constitutivas e determinantes dos diferentes gêneros do discurso.

O enunciado, em suas muitas naturezas, só pode existir em função de um possível destinatário. Não há enunciado sem destinatário. Também não se pode conceber a interação dialógica sem a participação ativamente responsiva deste(s) destinatário(s), mesmo que ela ocorra posteriormente ao movimento dialógico.

Em suma, após tentar ‘entrelaçar’ algumas concepções bakhtinianas com o campo da linguagem visual, pode-se realizar várias inferências, tais como:

A linguagem visual presente nos livros literários infantis é constituída de signos ideológicos, os quais imprimem ideias, concepções, gostos pessoais e pontos de vista de seus autores.

A imagem produzida para o livro tem um endereçamento: o leitor infantil ou o adolescente, sendo caracterizada de acordo com as expectativas adultas que se tem sobre esses possíveis leitores.

A imagem é inteiramente dialógica, permitindo inúmeras ‘atitudes responsivas’ de seus leitores/observadores, seja de forma imediata ou retardatária.

Enquanto linguagem visual, a imagem pode dialogar com as demais linguagens presentes no livro e essas relações são construídas durante a concepção da obra.

A linguagem visual pode produzir uma ‘compreensão ativamente responsiva’ em seus leitores, em função de seus enunciados imagéticos. Os enunciados presentes na imagem nos conduzem ao entendimento de que sua natureza é discursiva, embora não verbal.

A imagem sob a forma de ilustrações contém situações imaginárias ou reais através de inúmeras técnicas das artes plásticas, tais como: o desenho, a pintura, a escultura, as artes manuais, a computação gráfica e a fotografia. São estas as referências que se tem hoje como elementos imagéticos que estão presentes nos livros produzidos para crianças. Estas imagens são construídas a partir do repertório técnico-profissional e pessoal de seus autores, que imprimem características próprias a suas obras.

O estudo procurou envolver as duas principais dimensões de construção desta identidade visual característica nas obras escolhidas para comporem o *corpus* final a ser analisado: os elementos contextuais – envolvendo fatores históricos, sociais e culturais de produção – e alguns dos elementos materiais ou formais - a cor, a forma, a textura, o espaço, o movimento da linguagem visual em complementaridade à linguagem verbal presente nas obras.

É na relação complementar entre estas dimensões que se pode encontrar espaços de discussão e compreensão sobre a dinâmica de aproximação entre o livro e o pequeno e jovem

leitor, vislumbrando alguns reflexos deste processo no decorrer da vida destes leitores.

1.3 Linguagem Visual e sua Materialidade

1.3.1 Os significados da imagem e uma reflexão sobre o termo leitura

A tecnologia comunicacional tem avançado com vigor sobre grande parte dos campos do conhecimento, refletindo-se nos contextos sociais, científicos e culturais, reconhecendo e privilegiando o espaço destinado a outras linguagens – entre elas a visual –, até então consideradas por algumas vertentes científicas como acessórias às línguas naturais. Vive-se um momento histórico em que o elemento imagético, em todas as suas dimensões, tem-se inserido natural e intensamente na vida humana. A linguagem visual é, sem dúvida, um dos sistemas sógnicos mais eficazes para a compreensão de mundo, sendo utilizada pelo ser humano desde seu nascimento.

Santaella (1992-1993) afirma que a imagem possui múltiplas dimensões – a mental, a tátil e a sonora –, atuando sobre a percepção em função dos aspectos de sintetização e de instantaneidade que possui. São muitas as tentativas de especificação do que seja a imagem, cada qual refletindo um campo do conhecimento ou uma abordagem teórica. Entretanto, recorre-se a uma perspectiva mais abrangente que se considera ser bem sucedida na difícil tarefa de englobar essas inúmeras dimensões. Mas qual conceito poderia agregar essa multiplicidade semiológica inserida na condição de imagem?

Santaella (1992-1993) refere-se ao conceito sobre a imagem de S. M. Kosslyn como um dos mais abrangentes neste sentido, explicitando que:

Embora a diversidade de fenômenos sob a rubrica de imagem possa parecer inumerável, todos os diferentes tipos parecem encontrar sua unidade na definição bastante geral que foi muito precisamente formulada por S.M. Kosslyn [...] imagem é um tipo especial de representação (quase pictórica) que descreve a informação e ocorre num meio espacial. [...] É o meio 'espacial' em que a imagem ocorre não deve ser aí pensado no sentido exclusivamente visual, pois quando configuradas como imagens, som e tato plasman-se numa espacialidade não necessariamente visível, mas sensível. (SANTAELLA, p.38-39)

As reflexões da autora sobre a definição de Kosslyn a respeito da imagem parece abarcar todas as manifestações relacionadas ao termo imagem, evidenciando a natureza sensível que envolve a conceituação do elemento imagético, estreitamente vinculado à

percepção humana, ainda que ultrapassando os limites da visibilidade.

Francastel (1987) referiu-se ao jogo combinatório da imagem como um sistema constituído por três níveis: “O nível da realidade sensível, que proporciona o *stimuli*; o nível da percepção, isto é, daquilo que os sentidos nos permitem captar, e o nível do imaginário, ou seja, a atividade mental de cada um de nós” (p.56).

Para o autor (1987), captar qualquer imagem compreende uma atividade mental em duplo sentido: o primeiro requer o estabelecimento de relações entre inúmeros signos materiais, o segundo envolve a dimensão dos significados mentais que determinada imagem pode evocar. A combinação entre esses elementos reflete uma série de elementos já interpretados e conhecidos enquanto objetos por um determinado grupo de pessoas – este é o domínio das configurações ou do espaço. No segundo sentido, entende-se que a imagem irá refletir conhecimentos e valores que exigem muito mais do que a compreensão imediata de sua forma – está-se, então, no “domínio da memória ou do imaginário, isto é, do tempo” (p.87).

Em Aumont (2004), encontra-se outra concepção de imagem que igualmente direciona-se ao nível de percepções para além do visível: “A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras unicamente ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de ‘produzir imagem’, por uso metafórico, por exemplo” (p. 13).

Aumont (2004) traz uma das primeiras referências à variedade da imagem, sendo que optou-se por investigar: “a imagem visual”, aquela que possui “forma visível” (p.13). São as imagens visuais concretizadas em um determinado suporte que chamam a atenção para esta pesquisa. Tais imagens constituem o principal apoio, não apenas junto ao suporte literário, mas também junto à construção mental sobre conceitos cotidianos, ampliando a compreensão do mundo.

Sobre a necessidade de apoio visual para a compreensão do mundo, Dondis (1995) provoca algumas reflexões:

Por qué buscamos ese apoyo visual? La visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad. (...) La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él; la información visual es el registro más antiguo de la historia humana. (p.15)¹⁴

¹⁴ Por que buscamos esse apoio visual? A visão é uma experiência direta e o uso de dados visuais para compreender informação constitui a máxima aproximação que podemos ter com a realidade. [...] A experiência visual humana é fundamental na aprendizagem, compreensão e ação diante do mundo. A informação visual é o registro mais antigo da história humana. (tradução minha).

Quanto mais aguçada for a capacidade de ‘ver’, mais desenvolvida será a compreensão e apreensão do mundo. Este ‘ver’ pressupõe perspicácia para transpor a visualidade superficial da imagem e absorver o que se constitui em ‘pano de fundo’, nas ‘entrelinhas’, ao realizarmos um exercício de analogia com o texto escrito. A complexidade deste processo exige não apenas as tendências naturais para apreciar a imagem, mas igualmente impõe a ‘alfabetização visual’, segundo Dondis (2003). Esta condição diferenciada é que possibilita interpretá-la, conhecê-la, compreendê-la. Dondis (2003, p.16) contribui neste sentido, afirmando que: “A visão é natural; criar e compreender mensagens visuais é natural, até certo ponto, mas a eficácia, em ambos os níveis, só pode ser alcançada através do estudo”.

Assim como, para dominar a tecnologia da escrita, necessita-se de envolvimento com os processos de sistematização, exercitando, repetindo, memorizando, produzindo relações mentais, a ‘alfabetização visual’ pressupõe o estudo dessa linguagem, de tal forma que se tenha familiaridade com suas diferentes formas de expressão, com sua ‘sintaxe’, conforme alerta Dondis (2003):

A linguagem é simplesmente um recurso de comunicação próprio do homem, que evoluiu desde sua forma auditiva, pura e primitiva até a capacidade de ler e escrever. A mesma evolução deve ocorrer com todas as capacidades humanas envolvidas na pré-visualização, no planejamento, no desenho e na criação de objetos visuais, da simples fabricação de ferramentas e dos ofícios até a criação de símbolos, e, finalmente, à criação de imagens, no passado uma prerrogativa exclusiva do artista talentoso e instruído, mas hoje, [...] uma opção para qualquer pessoa interessada em aprender um reduzido número de regras mecânicas. (p. 02)

A definição de imagem, para Martine Joly (1995, p.13), não é nada fácil, pois são inúmeras as significações e os empregos dados a essa palavra. Apesar de tanta diversidade, ainda se consegue compreender o que é imagem. Conforme a autora:

Comprendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.

Ela traz sua expressão própria, compondo-se de diversos signos e comunicando-se com seu ‘leitor’, podendo, assim, ser considerada uma linguagem. Para Joly (1995, p.55), a imagem se constitui numa “mensagem para o outro”, mesmo quando esse ‘outro’ somos nós mesmos, portanto, não se trata apenas da representação da linguagem verbal, ou de um formato acessório a esta linguagem. Ela possui um sentido, uma estrutura, servindo como uma

linguagem que encontra ressonância no processo de desenvolvimento da formação leitora da criança.

É encontrada nas produções literárias infantis e mais conhecida pelo termo ilustração. A definição de ilustração como imagem que acompanha um texto possui, segundo Ramos; Panozzo (2004), dois problemas: o primeiro é que a ilustração não é considerada um texto, não portando sentido por si só. O segundo problema é que ela tem função complementar à palavra sem “força específica de significado”. Em acordo com as autoras, entende-se a imagem como detentora de sentido próprio, o que lhe confere uma natureza textual, visto que possui “uma unidade mínima de significação”. Também concorda-se com o papel dialógico e significativo da imagem, o que já lhe confere a condição de linguagem interativa com outras linguagens, não se prestando somente a uma condição de complementaridade.

A imagem constitui-se em uma linguagem e, no sentido estrito desse estudo, em uma estrutura figurativa, cujos signos estabelecem uma série de relações com outros sistemas semióticos, refletindo, interagindo e provocando a transformação em contextos sociais e históricos, nos quais se encontra situada. Sua percepção e interpretação podem ser concebidas como um processo de leitura, que extravasa o sentido, sistêmico da leitura de textos verbais.

Manguel (1997, p.19) afirma que a leitura transpõe o sentido de simples compreensão de palavras, pois somos, desde muito pequenos, ‘leitores de imagens’:

Ler as letras de uma página é apenas um de seus muitos disfarces. O astrônomo lendo um mapa de estrelas que não existe mais; o arquiteto japonês lendo a terra sobre a qual será erguida uma casa, de modo a protegê-la das forças malignas; o zoólogo lendo os rastros de animais na floresta; o jogador lendo os gestos do parceiro antes de jogar a carta vencedora; a bailarina lendo as notações do coreógrafo e o público lendo os movimentos da bailarina no palco; o tecelão lendo o desenho intrincado de um tapete sendo tecido; o organista lendo várias linhas musicais simultâneas orquestradas na página; os pais lendo no rosto do bebê sinais de alegria, medo ou admiração; o adivinho chinês lendo as marcas antigas na carapaça de uma tartaruga; [...] – todos eles compartilham com os leitores de livros a arte de decifrar e traduzir signos.

Esta ‘leitura de mundo’ acompanha o ser humano desde o nascimento, onde ele é preparado para realizá-la por meio das ‘interações’ com o meio social, histórico e cultural. Cada forma de leitura, embora específica pelo seu contexto, possui um mesmo aspecto que abrange as demais leituras: ler ‘as coisas do mundo’ significa interpretá-las, compreendê-las, ainda que de forma subjetiva. Neste sentido, nenhuma leitura é idêntica à outra, porque ocorre no plano individual de cada sujeito e corresponde aos conhecimentos e às necessidades contextuais do mesmo.

Manguel (1997, p.20), acrescenta: “Todos lemos a nós e ao mundo à nossa volta para vislumbrar o que somos e onde estamos. Lemos para compreender, ou para começar a compreender. Não podemos deixar de ler. Ler, quase como respirar, é nossa função essencial”. (p.20)

Exatamente por estar a todo o momento, realizando ‘leituras’ imagéticas, corre-se o risco de tornar as experiências automatizadas, despercebidas, destituídas de significação, destituídas de “consciência” se nos reportar a Bakhtin.

Manini; Carneiro (2007) alertam sobre o ‘olhar cotidiano’:

Na verdade, podemos fazer diferentes leituras de uma mesma imagem, mas poucas vezes despertamos para a pluralidade e diversidade do mundo e padronizamos nosso olhar, deixando, assim, detalhes e minúcias passarem despercebidos. Banalizamos o olhar, e essa banalização também aparente da imagem nos dá a impressão, freqüentemente ilusória, de que ela nos é bem conhecida (p.02).

Vive-se um momento de massificação no consumo de imagens. A leitura da imagem produzida para compor livros de literatura acabou por sofrer esse mesmo processo de banalização. Sabe-se da relevância com que a imagem é tratada atualmente pelos produtores e editores das obras de literatura dirigidas à infância, entretanto, ainda são generalizadas as dificuldades em relação à compreensão das imagens por parte dos mediadores desta leitura junto às crianças. Manini; Carneiro (2007) explicitam que a leitura competente de uma imagem não se restringe apenas ao enxergar o conteúdo da mesma, mas a entendê-la sob uma ótica sócio-cultural, na qual o próprio leitor consegue inserir-se a partir de suas referências de mundo e de conceitos.

A leitura está no olhar que descobre aquele que é multi-sensível, capaz de aprender, apreender e, então, devolver. Ler uma imagem é fazer-lhe, implicitamente, perguntas. Compreendê-la consiste em ter as perguntas respondidas. Consiste, ainda, no mergulho dentro de si para, então, trazer para fora todo o desejo de conhecimento latente. (p.02)

A preocupação das autoras (2007) vai ao encontro das inquietudes neste estudo, quando afirmam que a linguagem visual só terá finalidade se for compreendida sob tais parâmetros. De outra forma, estará somente ocupando um espaço figurativo na leitura realizada pela criança e por seus mediadores. A criança possui uma facilidade inerente para a leitura de imagens que contêm um sistema de códigos representativos, em diferentes níveis, da realidade concreta. Com a linguagem escrita, se tem códigos abstratos em que a criança necessita apreendê-los para, posteriormente, interagir com os mesmos através da leitura.

Em meio a tantos produtos culturais direcionados ao público infantil, o livro de literatura constitui-se em um recurso importante no qual a leitura de imagens tem se destacado nas últimas décadas. São os ilustradores, segundo Manini; Carneiro (2007, p. 03) os elaboradores destes projetos visuais:

São eles os criadores das imagens dos livros infantis e, ao lançarem mão de um projeto de educação visual, podem, assim, assegurar um repertório de experiências estéticas e um vocabulário visual que permita ao leitor educar o olhar, fruir ludicamente, julgar e discorrer criticamente sobre as imagens confrontadas.

A reflexão sobre esta experiência pela criança transpõe a dimensão da educação visual. Entende-se que o aprimoramento na criação e produção de determinados formatos literários, como é o caso do *picturebook*, podem efetivamente aproximar e legitimar a atividade de leitura junto ao leitor infante-juvenil em seu cotidiano. Considera-se, para tal, a necessidade de compreender alguns elementos relativos ao processo de leitura da imagem em sua dimensão material. Recorreu-se aos estudos de Santaella (1992-1993), que faz referência à teoria ecológica da percepção formulada por Gibson (1974, p.23-24), na qual confere à percepção do mundo visual duas perspectivas, a saber:

De um lado, há a percepção do mundo espacial, ou seja, das cores, texturas, superfícies, bordas, inclinações, formas, interstícios. De outro, a percepção dos objetos, lugares, pessoas, sinais e símbolos escritos. O primeiro está relacionado à contemplação dos elementos mais propriamente qualitativos, estéticos da experiência perceptiva; o segundo, com o lado pragmático da existência. Ambos são fundamentais para nossa apreensão das coisas do mundo como imagens.

As formulações de Gibson (1974) possuem um sentido interativo, embora o autor faça distinção entre uma dimensão especificada por aspectos pontuais nos espaços imagéticos e uma dimensão mais abrangente destes mesmos espaços. A consideração de ambas como essenciais à apreensão do mundo, vem ao encontro da compreensão de que se vive envolto, ou ainda, se é agente interativo, nesses espaços imagéticos. Se é imagem e ainda se é palavra, como afirma Manguel (2001).

Atua-se invariavelmente junto a uma 'rede' ilimitada de inter-relações em que linguagens já 'instituídas' geram novas formas 'instituintes' de comunicação, sem desaparecerem de forma absoluta neste gigantesco sistema semiótico do qual também se participa.

Santaella (1992-1993) afirma que Gibson (1974) formulou uma importante distinção entre campo visual e mundo visual. O primeiro teria relação direta com a percepção visual

fisiológica, com os elementos que se consegue captar neste processo como cor, forma, textura. O segundo refere-se ao mundo imagético como um todo, aquilo que abrange todas as outras formas de percepção visual.

O interesse da autora recai sobre a primeira dimensão descrita por Gibson: o campo visual. No caso do leitor literário, o livro de literatura e as linguagens que ali estão estabelecidas constituem seu campo visual inicial, muito embora, o estabelecimento de relações mentais com os aspectos formais, de significação e estéticos dos sistemas semióticos, ainda que em níveis iniciais de complexidade, extrapolem os aspectos físicos destes sistemas.

A leitura de uma imagem ou de outra forma de linguagem deve ser um exercício paradoxal de inquietantes formulações por parte do leitor-observador sobre o implícito, o não-visível, o que se esconde, os ‘silêncios’ quase despercebidos de ‘vozes’ que não se mostram, mas ainda assim, constituem cada linguagem. Infelizmente, a maioria das leituras, incluindo as da imagem, resume-se a uma atividade descritiva do óbvio, do visível, do figurativo na linguagem. Desvendar a complexidade das manifestações na leitura de imagem deve ser motivo de preocupação e de intensa busca por parte de pesquisadores, formadores e educadores, pois diz respeito à forma como estarão atuando os futuros produtores e usuários destas informações. Eis a relevância do papel de mediação a ser realizado por estes indivíduos frente à situação de interação entre os pequenos leitores e as produções literárias a eles dirigidas.

1.3.2 A imagem material: a leitura da forma

Aumont (2004) procura fazer um estudo generalizado sobre a imagem, recolhendo contribuições dentre inúmeros estudiosos que se dedicaram à busca pela compreensão de sua estrutura, suas relações com a realidade e com seus autores e apreciadores. Entre as teorias abordadas pelo autor (2004), pode-se destacar a teoria da imagem de Rudolf Arnheim (1969) que elencou valores e funções essenciais às relações da imagem com a realidade. Aumont (2004, p.78) denomina os valores da imagem em relação à realidade propostos por Arnheim de “tricotomia sugestiva”. São eles:

I *O Valor de Representação*: quando a imagem reflete coisas concretas. Esta representação é de caráter figurativo, ou seja, mostra elementos concretos através do conjunto imagético;

II. *O Valor de Símbolo*: quando a imagem diz respeito a coisas abstratas. O simbolismo das cores é aqui comentado por Aumont, pois contém informações que dão parcial ou totalmente à imagem um determinado caráter simbólico;

III. *O Valor de Signo*: quando a imagem refere-se a um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela. Como exemplo, Aumont (2004) sugere as placas de sinalização francesas, cujos elementos visuais são totalmente distintos de seus significados. Mas Arnheim (1969) alerta que nenhuma imagem terá puramente um valor ou outro, mas sim será uma composição com múltiplas graduações de cada um destes valores.

Aumont (2004) exemplifica através de uma imagem religiosa os conceitos desenvolvidos por Arnheim (1969). Decidiu-se por tentar realizar o mesmo exercício do autor (2004), enfocando a imagem literária infantil, sobre a qual procurou identificar a presença desses valores e tecer-lhe algumas considerações. Escolheu-se uma das ilustrações do livro ‘O Catador de Pensamentos’, editado pela Brinque-Book, em 1996, sendo escrito por Monika Feth e ilustrado por Antoni Boratyński.



Ilustração 01: O Catador de Pensamentos, p.21.
Imagens de Antoni Boratyński.

Em nível representativo, a imagem mostra uma pequena aldeia cercada por campos e vales. O Catador de Pensamentos, Sr. Rabuja, ali também está presente, observando o céu com satisfação. Nesta cena, o céu recobre-se de pequenas partículas coloridas, resultantes da dissolução de um canteiro de flores ‘especiais’, cujas sementes são os pensamentos catados

pelo Sr. Rabuja durante o dia. Ao amanhecer, a poeira colorida é levada pelo vento e esse movimento ressoa aos ouvidos do personagem principal como música.

Em nível simbólico, os pensamentos vão-se espalhando ao vento, o que sugere ao leitor que as ideias são disponíveis a todas as pessoas e que várias pessoas podem ter uma mesma ideia. Outro símbolo apresentado na imagem são os instrumentos musicais formados pela poeira colorida, representando a melodia do vento ao levar para longe as partículas de pensamentos.

Em nível de significação, pode-se entender que os pensamentos humanos são ilimitadamente renovados graças a capacidade humana de trabalhá-los, lapidá-los e perseverar nos projetos.

Aumont (2004) comenta a respeito das três principais funções da imagem destacadas por Arnheim:

Para que a imagem é utilizada? Sem dúvida não é possível aqui ser tão incisivo quanto Arnheim na distinção entre grandes categorias: as 'funções' da imagem são as mesmas que, no curso da História, foram também as de todas as produções propriamente humanas, que visavam estabelecer uma relação com o mundo.

O autor (2004) descreve as três funções elencadas por Arnheim que seriam: o modo simbólico, o modo epistêmico e o modo estético. Com a função simbólica, a imagem serviu para simbolizar a esfera do sagrado nas antigas civilizações tais como, a grega e a romana. O simbolismo das imagens resistiu ao ocidentalismo, revelando-se a partir de novos valores, tais como, a democracia, a liberdade e o progresso. A função epistêmica da imagem revela uma série de informações visuais sobre o mundo, tornando-se uma função de conhecimento. E por fim, a função estética da imagem cujo objetivo é o de atrair o observador, oferecendo-lhe “sensações específicas” (p. 80).

A teoria de Arnheim explora, conforme Dondis (2003), o funcionamento da percepção visual e os elementos formais individuais que constituem a imagem, enquanto linguagem comunicativa. A autora (2003) afirma que qualquer sistema visual é uma “forma de conteúdo” (p.22), e este conteúdo é influenciado pelos elementos que lhe são constitutivos, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas interações com o significado.

Um dos questionamentos de Dondis (2003) a respeito da função estética da imagem designada por Arnheim, tenta compreender por que ocorre a atração do observador pela imagem e qual a razão para a satisfação estética deste observador. Na tentativa de responder a esta questão, a autora considera importante que se analisem os elementos básicos que compõem “todo tipo de material e mensagem visual: o ponto[...], a linha[...], a forma[...], o

tom[...], a cor [...], a textura [...], a escala ou proporção [...], a dimensão e o movimento” (p.23). São esses os elementos visuais, dos quais são obtidos os recursos para comporem os diferentes níveis de inteligência visual.

Dondis (2003) explicita a fundamentação teórica dos estudos da psicologia gestaltista, afirmando que esta supera a simples relação entre “fenômenos psicofisiológicos e expressão visual” (p.51). O objeto fundamental da psicologia da *Gestalt* corresponde à análise de um sistema – seja objeto ou acontecimento – como um todo formado por partes ‘interatuantes’, que podem ser isoladas e compreendidas de forma independente para depois serem novamente integrados ao todo. Dondis (2003, p. 51-52) afirma:

São muitos os pontos de vista a partir dos quais podemos analisar qualquer obra visual; um dos mais reveladores é decompô-la e seus elementos constitutivos, para melhor compreendermos o todo. Esse processo pode proporcionar uma profunda compreensão da natureza de qualquer meio visual, e também da obra individual e da pré-visualização e criação de uma manifestação visual, sem excluir a interpretação e a resposta que a ela se dê.

Dondis (2003) assinala que é o criador da obra quem irá escolher quais elementos visuais dará maior enfoque em seu trabalho, visando determinado efeito de sentido. Desde os elementos mais simples, como o ponto, podem ser utilizados com enorme complexidade, como a autora (2003) exemplifica: “o ponto justaposto em diferentes tamanhos é o elemento essencial da impressão e da chapa a meio-tom (clichê)” (p. 52).

A análise destes elementos individuais que formam o todo de uma linguagem visual, permite o conhecimento da estrutura geral da imagem e de seu sentido. Veja-se então:

1.3.2.1 O ponto

O ponto é a unidade visual mínima da comunicação, restringindo-se ao elemento mais básico da imagem. O ponto exerce uma atração visual sobre o olho humano, podendo, a partir da maior complexidade de um projeto visual, ser usado um número infinito de pontos. Reporta-se a mesma ilustração já apresentada anteriormente para exemplificar o uso do ponto como elemento predominante na elaboração de uma imagem. A justaposição dos pontos permite perceber as formas que o ilustrador enfatiza na imagem: os instrumentos musicais.



Ilustração 02: O Catador de Pensamentos, p.21. Imagens de Antoni Boratyński .



Ilustração 03: O Catador de Pensamentos, p.23. Imagens de Antoni Boratyński

As imagens que constituem a obra ‘O Catador de Pensamentos’ têm, em sua maioria, a predominância do ponto, mesmo com formato disforme em função do uso de material líquido (as tintas), formando o que Dondis (2003) nomeia como “fenômeno perceptivo de fusão visual” (p.54), sendo “explorado por Seurat em seus quadros pontilhistas, de cor e tom extraordinariamente variados” (p.54).

1.3.2.2 A linha

A linha é definida como um ponto em movimento, ou ainda como a união entre ponto muito próximo, causando sensação de direcionamento da imagem. Dondis (2003) afirma que a linha, nas artes visuais, não é estática, “é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço” (p.56)

A linha torna-se paradoxalmente um elemento de experimentação, de pré-visualização de uma imagem, assim como um elemento definidor, decisivo em relação a esta mesma imagem. Conforme a autora (2003), a linha pode ser usada pelo artista de acordo com sua imaginação, refletindo a intenção do artista, sua subjetividade, sensibilidade ou emoção no momento da criação.

Veja-se o exemplo abaixo, do livro ‘Amazonas, no coração encantado da floresta’, obra de contos resgatados pela cultura popular do povo amazonense, escrita por Thiago de Mello, com ilustrações de Andrés Sandoval.



Ilustração 04: Amazonas, no coração encantado da floresta, p.16. Imagens de Andrés Sandoval.

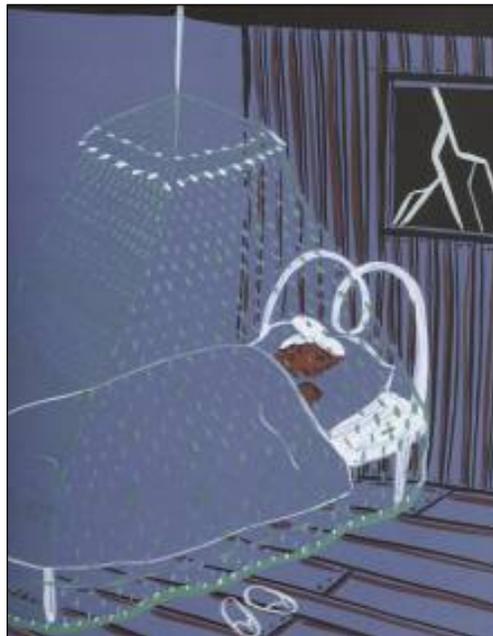


Ilustração 05: Amazonas, no coração encantado da floresta, p.69. Imagens de Andrés Sandoval.

As linhas predominam nas imagens criadas por Sandoval na apresentação de situações cotidianas em que vive a população ribeirinha do Rio Amazonas. As linhas têm um traçado nítido, forte, intensificadas, em sua maioria, pelo uso da cor preta, definindo com rusticidade as formas pretendidas pelo ilustrador e denotando a simplicidade nos costumes amazonenses.

1.3.2.3. A forma

A não interrupção da linha determina a forma. Toda linha pode descrever uma forma. Conforme Dondis (2003, p.57), as formas básicas são três: o quadrado, o triângulo equilátero e o círculo. Cada forma possui características peculiares, e lhe é atribuída certa quantidade de significados. Sobre estes significados, afirma a autora (2003):

[...] alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros, ainda, através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas. [...] A partir da combinação e variações infinitas dessas três formas básicas, derivamos todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana. (p.59)

É importante salientar que estas formas podem estar explícitas ou implícitas nas páginas, formando o conjunto gráfico que irá trazer à obra uma determinada ‘identidade’, harmonizando-a, enquanto composição gráfica. Uma das obras que investigou-se, para esse momento, é 'Flicts' escrita e ilustrada por Ziraldo, sendo publicada pela Editora Melhoramentos. Têm-se abaixo algumas de suas imagens:

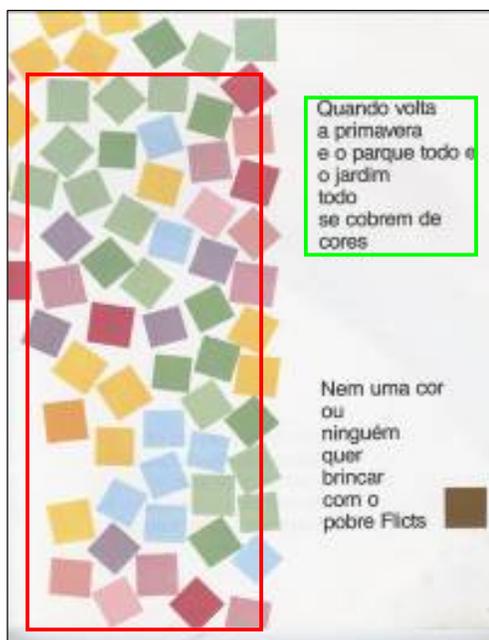


Ilustração 06: Flicts, p.44.
Imagens de Ziraldo.

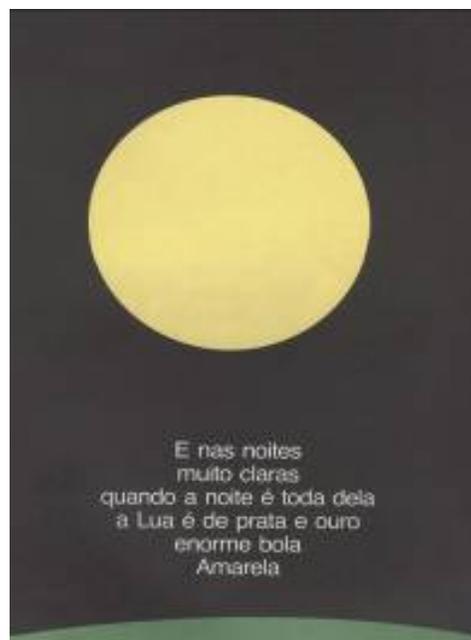


Ilustração 07: Flicts, p.15.
Imagens de Ziraldo.

O autor utiliza as formas geométricas e as linhas para dar vida a seu personagem Flicts: uma cor que procura seu lugar no mundo sem muito sucesso, até descobrir que a Lua é flicts.

Para Dondis (2003), todas as formas apresentam uma ou mais direções visuais que carregam consigo significados capazes de gerar um caráter particular a cada mensagem visual.

Pode-se distinguir a predominância de formas geométricas no conjunto geral das páginas, envolvendo a própria distribuição das imagens e textos nas produções literárias. São as chamadas formas básicas que Oliveira (2008) entende como fundamentais para o direcionamento que o ilustrador deseja sugerir ao olhar do leitor, bem como para expressar “todas as sensações – líricas, cômicas ou dramáticas – e todos os sentimentos e emoções que o ilustrador pretende expressar por imagem [...]” (p.61). Estas formas geralmente estão implícitas na página, trazendo harmonia à composição gráfica da obra. No caso das imagens acima, pode-se perceber um retângulo e dois quadrados implícitos na composição da página

15, enquanto percebe-se a composição entre um círculo que está explícito e um losango – implícito – na página 44 da mesma obra.

1.3.2.4 A direção

As principais direções mencionadas por Dondis (2003) são a vertical e horizontal, presentes na forma do quadrado; a direção diagonal, presente na forma do triângulo e a direção curva do círculo. Cada um apresenta um significado próprio descritos pela autora (2003, p. 60):

A referência horizontal-vertical [...] tem a ver com a relação entre o organismo humano e o meio ambiente, mas também com a estabilidade em todas as questões visuais. [...] A direção diagonal tem referência direta com o sentido de estabilidade. É a formulação oposta, a força direcional mais instável e, conseqüentemente, mais provocadora das formulações visuais. Seu significado é ameaçador e quase literalmente perturbador. As forças direcionais curvas têm significados associados à abrangência, à repetição e à calidez.

Uma imagem pode conter várias forças direcionais, sugerindo ao leitor uma espécie de ‘roteiro’ do olhar, uma “trilha visual” conforme Oliveira (2008), organizada intencionalmente pelo ilustrador de tal forma a conduzir uma leitura gráfica, prendendo a atenção do leitor e constituindo-se num recurso de destaque dos elementos principais descritivos e narrativos da história.

Em uma das imagens do livro ‘A velhinha que dava nome às coisas’, escrito por Cythia Rylant e ilustrado por Kathryn Brown, editada em 1997 pela Brinque-Book, pode-se realizar esse exercício de reconhecimento das forças direcionais capazes de chamar a atenção e de dirigir intencionalmente o olhar dos leitores. A “trilha visual” aparece em azul, enquanto as linhas direcionais nas figuras estão em vermelho.

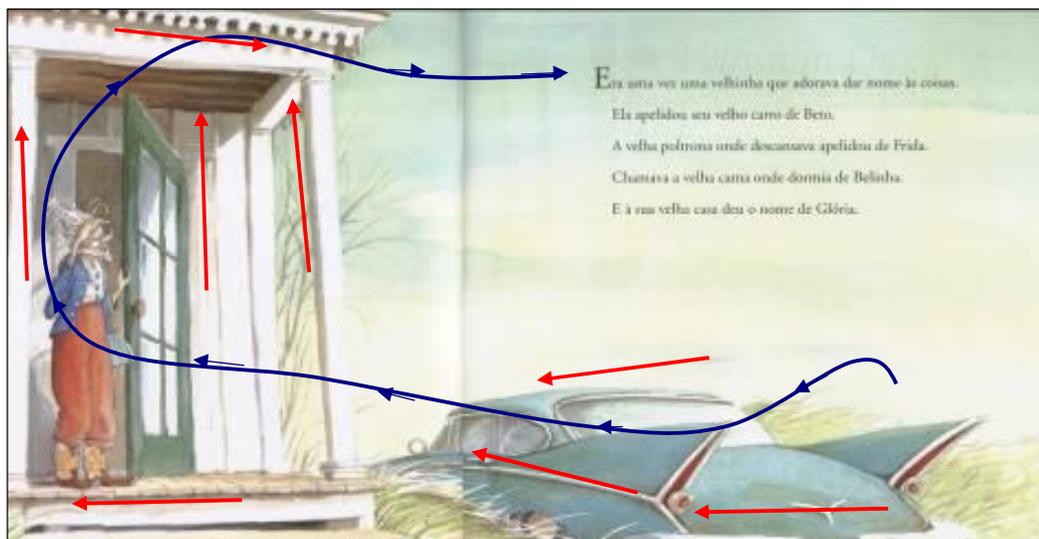


Ilustração 08: A Velhinha que dava nome as coisas, p.02-03. Imagens de Kathryn Brown.

As formas com direcionamento diagonal – alguns ângulos da casa e do carro – dão profundidade à imagem, característica predominante das imagens em perspectiva. As formas com direcionamento horizontal-vertical apresentam-se, especialmente na casa, reforçando o sentido de solidez e de estabilidade da mesma. Já as linhas direcionais curvas são encontradas no carro, demonstrando sua natureza móvel, mais instável e flexível. Outras linhas diagonais que surgem na imagem, trêmulas, delicadamente indefinidas pela justaposição de cores, constituem a relva e geram a percepção de movimento.

1.3.2.5 O tom

Dondis (2003) explica que “na natureza, a trajetória que vai da obscuridade à luz é entremeada por múltiplas gradações sutis, que são extremamente limitadas nos meios humanos de reprodução da natureza, tanto na arte quanto no cinema” (p.61). Pela enorme quantidade de gradações tonais encontradas na natureza, ainda são limitadas as gradações produzidas pela mão do homem nas artes gráficas e na fotografia. O tom é utilizado na imagem especialmente para aproximar ao máximo a representação imagética da realidade dimensional. Juntamente com a perspectiva, que nos oferece o sentido da tridimensionalidade dos objetos visualizados, o tom é o elemento que irá propiciar ao olho humano a “ilusão convincente da realidade” (p. 63).

Dondis (2003) justifica a relevância das tonalidades através do exemplo de uma imagem monocromática, em que somente as gradações entre preto e branco, já permitem

obter uma percepção relativamente completa das dimensões ali expostas, mesmo se tratando de uma imagem inexistente pela ausência de cores. A autora (2003) complementa:

A razão deste surpreendente fato visual é que a sensibilidade tonal é básica para nossa sobrevivência. Só é superada pela referência vertical-horizontal enquanto pista visual do relacionamento que mantemos com o meio ambiente. Graças a ela vemos o movimento súbito, a profundidade, a distância e outras referências do ambiente. O valor tonal é outra maneira de descrever a luz. Graças a ele, e exclusivamente a ele, é que enxergamos. (p.64).

A tonalidade oferece a percepção mais afinada da imagem, trazendo uma série de informações visuais que servirão de referência para o processo de ‘leitura’ e construção de significados sobre o que se está visualizando. Veja-se um exemplo na imagem abaixo:

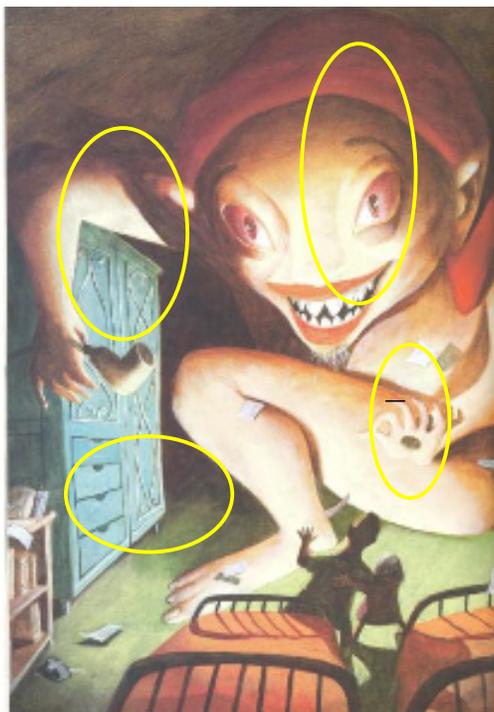


Figura 09: O caso do Saci, p. 26.
Imagens e texto de Nelson Cruz.

Na imagem acima se pode perceber os pontos em que a tonalidade é usada pelo ilustrador. Há diversas figuras em que a variância de tons é percebida, trazendo ao leitor a sensação de mistério e medo. Assinalaram-se algumas apenas para ilustrar esta afirmação. Para Oliveira (2008), a expressividade do texto e sua relação com o processo narrativo está vinculada à “compreensão das possibilidades tonais” (p.132).

A linguagem visual aprimora-se através deste recurso, despertando a imaginação e o desejo de ser explorada pelo toque, determinando o interesse do olhar do pequeno leitor.

1.3.2.6 A cor

O elemento da imagem que se aproxima emocionalmente da realidade visual é a cor. Se a imagem monocromática está vinculada à sobrevivência, a cor está impregnada de informações que despertam as sensações, as emoções, as quais se relacionam aos elementos simbólicos e sógnicos presentes em suas tonalidades e matizes.

Dondis (2003) afirma que a cor constitui um recurso inestimável para os textos de comunicação visual, exatamente por se associar a estes elementos simbólicos. Existem várias teorias da cor, conforme a autora, mas o conhecimento da autora da cor na comunicação visual é modesto e limita-se à “coleta de observações sobre nossas reações a ela” (p. 64). A cor pode ser definida e mensurada através de três dimensões básicas:

Matiz ou *croma* que seria a própria cor, existindo mais de uma centena de matizes. O matiz pode ser primário ou elementar: o vermelho, o amarelo e o azul.

Todos possuem simbolismos particulares: o vermelho é associado à ação e às emoções mais intensas; o amarelo é associado ao calor e à luz; já o azul é vinculado à passividade e a suavidade. Nas três imagens abaixo, se pode captar as associações que foram realizadas pelos ilustradores através da predominância desses três matizes primários.

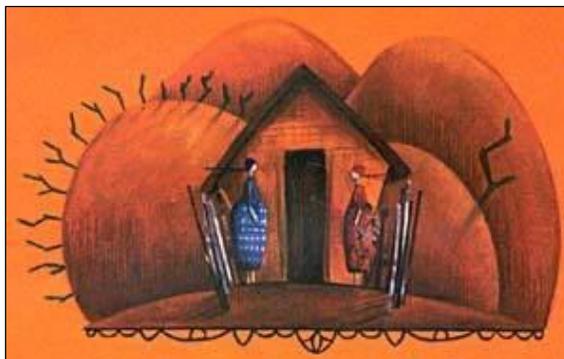


Ilustração 10: Sebastiana e Severina, p.23.
Imagens de André Neves.

A imagem acima ressignifica o sertão nordestino com sua caatinga e seus moradores, figuras como Sebastiana e Severina, duas irmãs que ali vivem, sozinhas, em busca da sobrevivência. O tom avermelhado da imagem denota a sensação de energias em ‘ebulição’. As irmãs estão uma em frente à outra, silenciosas, aparentemente tranqüilas, mas as cores fortes denotam passionalidade e calor. A monocromia, apresentada em várias tonalidades, só é quebrada pelo azul anil e o pontilhado branco do vestido de uma das personagens.

Encontra-se outro exemplo de uso das cores ‘quentes’ na obra ilustrada por André Sandoval.

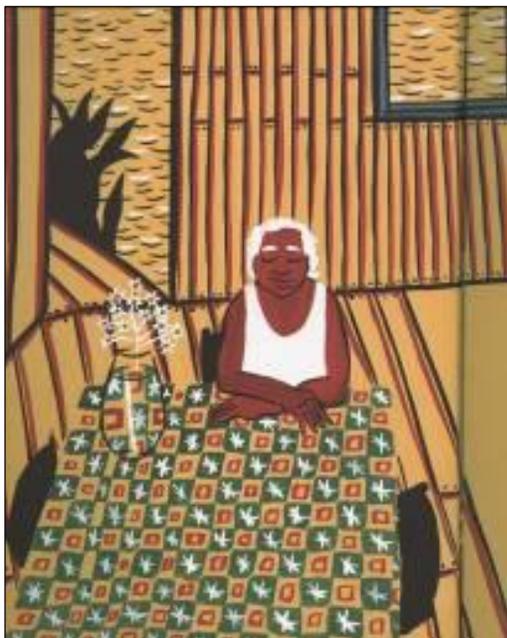


Ilustração 11: Amazonas, no coração encantado da floresta, p.06.
Imagens de Andrés Sandoval.

A ilustração 11 mostra o ambiente interno de uma casa na região amazônica. À mesa vê-se sentada uma senhora, com expressão tranquila. Ao fundo, através da janela e da porta, aparecem as ondulações do rio Amazonas. A cor predominante desta cena é o amarelo, indicando a luminosidade e calor ambiental.

A adoção de cores frias gera a sensação visual de tranquilidade. Pode-se observar esse efeito em uma das imagens encontradas na obra ‘A Casa Sonolenta’ da ilustradora Audrey Wood.

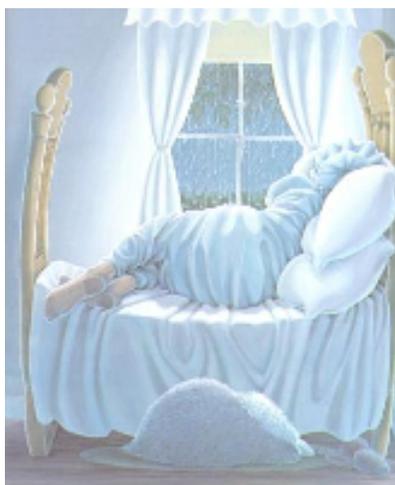


Ilustração 12: A Casa Sonolenta, p.05.
Imagens de Audrey Wood.

A cena da ilustração 12 apresenta uma pessoa adormecida em sua cama. No chão, também adormecido está um cão. Ao fundo pela janela gotas de chuva caem intensamente. A cor predominante nesta imagem é o azul, simbolizando calma, frieza, suavidade e passividade. Existem outros matizes ou cores derivadas das misturas destas cores primárias. O vermelho misturado ao azul abrandar-se. O vermelho misturado ao amarelo intensifica-se. O amarelo misturado ao azul suaviza-se. Arnheim (2008, p.359) refere-se a esse respeito quando opina sobre o que seriam cores quentes e cores frias:

As primárias fundamentais puras dificilmente podem ser chamadas de quentes ou frias. Seria um vermelho puro claramente mais quente do que um azul puro de igual saturação? É um amarelo puro frio ou quente? Mas a qualidade da temperatura parece ser mais significativa quando aplicada à mistura de uma cor. Um amarelo ou vermelho azulados tendem a parecer frios, e o mesmo acontece com um vermelho ou um azul amarelados. Ao contrário, um amarelo ou um azul avermelhados parecem quentes. Minha opinião é que não a cor principal, mas a cor no sentido da qual ela se desvia pode determinar o efeito.

Esta forma de pensar a graduação da cor parece coerente, pois auxilia na análise da “temperatura” das cores, considerando as tendências de ‘calor’ ou ‘frio’ possíveis relacionadas às inúmeras misturas que venham a ocorrer.

Saturação é a segunda dimensão da cor. Quanto mais saturada for uma cor, mais intensa será sua expressividade emocional. As ilustrações de ‘Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa’, realizadas por Mariana Massarani são um exemplo de cores saturadas, ou seja, cores mais claras, que dão a sensação de vivacidade e de excitação.

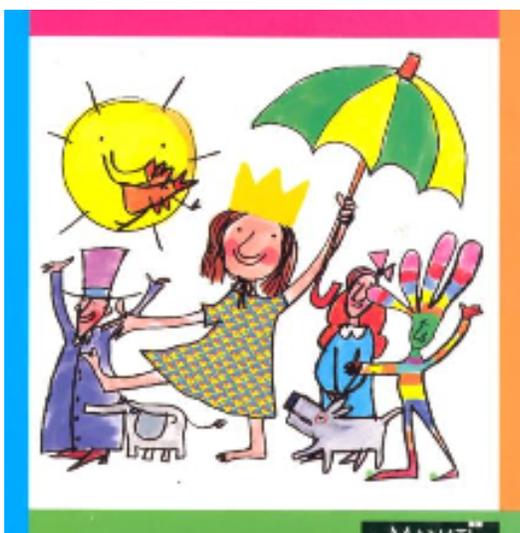


Ilustração 13: Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa, capa do livro. Imagens e texto de Mariana Massarani. Se, ao contrário, a cor for menos saturada, terá um valor de neutralidade, de sutileza

e repouso. As cores ‘dessaturadas’ são destituídas de luminosidade, são escurecidas, como nas ilustrações do livro ‘Cartas Lunares’, escrito e ilustrado por Rui de Oliveira.



Ilustração 14: Cartas Lunares, p.21.
Imagens e textos de Rui de Oliveira

O **Brilho** é a terceira dimensão da cor. Trata-se de uma dimensão acromática, que se relativiza em função da luminosidade sobre a imagem. Encontra-se um exemplo na obra ‘A Casa Sonolenta’, ilustrada por Audrey Wood.



Ilustração 15: A Casa Sonolenta, p.16.
Imagens de Audrey Wood

A luminosidade presente na imagem provoca excitação visual e transmite a energia

vital dos personagens ao leitor. Essa cena diverge completamente de todas as outras que compõem o livro. As cores estão avivadas pelo brilho que chega pela janela, denotando o despertar de todos os personagens da história.

A cor possui papel relevante na informação visual que se queira divulgar. Para Dondis (2003) não somente contém significados universais como também pode conter valor de informação específico, seja de natureza simbólica ou cultural. A definição por uma cor, mesmo que de forma inconsciente reflete várias informações significativas ao observador de uma imagem ou acontecimento visual.

Todos os elementos formais da imagem são instrumentos relevantes para o ilustrador que deseja comunicar-se com eficácia através da linguagem visual. Rudolf Arnheim (2008) acredita também na eficácia da leitura imagética, desde que sejam oferecidos ao observador todos os instrumentos necessários a esta leitura. Relembra, entretanto, que não bastam apenas os elementos formais da imagem para que ocorra uma leitura efetiva da obra artística. Também os elementos contextuais expressos através da linguagem visual são importantes. A afirmativa de Arnheim (2008) é precisa e decisiva no sentido de unificação destas duas dimensões: “Ambos são instrumentos da forma artística” (p. 452)

1.3.2.7 A textura

A textura é o elemento visual que substitui o sentido do tato, embora se possa igualmente utilizar o tato na apreciação de uma imagem. A textura, portanto, pode ser de duas naturezas: uma textura ótica, em que não há qualidades táteis na imagem, mas apenas visuais, como o padrão de uma determinada imagem ou objeto como o tecido. Ou a textura tátil que adiciona o elemento ótico ao caráter do contato tátil. Dondis (2003) comenta que a textura é falseada em vários materiais impressos, assim como nas pinturas, fotografias e filmes. O significado de uma textura ótica está no que se pode ver e não no que se toca.



Ilustração 16: Detalhe de ilustração de ‘A casa sonolenta’, p. 05. Imagens de Audrey Wood

Pode-se visualizar os pelos do cão adormecido ao lado da cama, bem como os chinelos ao lado do animal. Este é um exemplo de textura ótica no qual temos a noção visual de que se trata de uma superfície macia e fofo.

1.3.2.8 A escala

A escala é outro elemento visual que pode ser estabelecido em função não apenas do tamanho relativo dos objetos visualizados, mas também através das relações com o campo visual e o ambiente. Segundo Dondis (2003) “Aprender a relacionar o tamanho com o objetivo e o significado é essencial na estruturação da mensagem visual.” (p.75) A escala é essencial na representação visual de elementos espaciais, oferecendo ao observador a noção adequada de tamanho de objetos, distância entre objetos, espaço ocupado pelos objetos em determinado ambiente. Todas essas informações são necessárias para a interpretação adequada das imagens em determinadas situações como em um projeto arquitetônico, por exemplo. Pode-se observar o uso desse elemento na imagem abaixo:



Ilustração 17: Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa, p.22-23. Imagens e texto de Mariana Massarani.

1.3.2.9 A dimensão

A dimensionalidade é uma ilusão ótica produzida por um dos artificios mais eficientes de simulação tridimensional: a perspectiva. Os efeitos da perspectiva podem ser melhorados com a manipulação dos tons e a ênfase no brilho. Uma imagem em que esse elemento é bem explorado pelo ilustrador é apresentada abaixo:

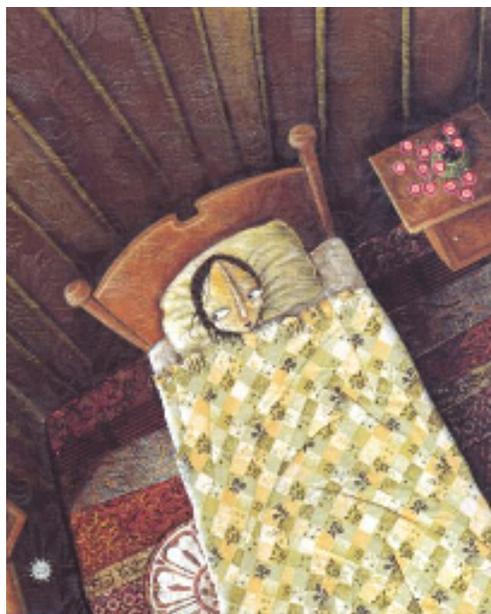


Ilustração 18: Maria Peçonha, p.20.
Imagens e texto de André Neves.

Tornar os objetos visuais mais próximos da realidade exige de seu criador um exímio conhecimento de conjunto, para que possa utilizar-se das técnicas adequadas aos objetivos que guarda em relação a sua criação visual.

1.3.2.10 O movimento

O movimento, assim como a ilusão da textura e da dimensão, constitui-se de um elemento visual ilusório, que através de algumas técnicas produz a sensação visual de que a imagem estática está se movimentando. Para Dondis (2003) a sensação de movimento na imagem estática é bem mais difícil de ser conseguida, pois pode distorcer a realidade representada. Um exemplo em que o ilustrador consegue produzir esse efeito pode ser observado na imagem a seguir:



Ilustração 19: Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa, p.22-23. Imagens e texto de Mariana Massarani.

Em ‘Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa’, a autora Mariana Massarani utiliza-se de uma das estratégias mais conhecidas na representação do movimento das figuras. Arnheim (2008) refere-se à produção de grandes artistas desde a antiguidade que buscavam expressar o momento em que o movimento acontece em sua máxima expressão, como, por exemplo, uma cavalcada. Nesses trabalhos, o desenho da corrida de cavalos revelava as patas dos animais totalmente distendidas, dando a entender que estavam em plena corrida.

É o que se vê na imagem acima: um cavalo e um cão correndo. Outra manifestação de movimento nesta ilustração são os braços estendidos de alguns personagens montados no cavalo, mostrando a intenção da autora em expressar visualmente a reação dos cavaleiros à velocidade do movimento do cavalo. A visualização desse momento é fundamental para que o observador consiga apreender imaginariamente os demais movimentos que antecedem ou precedem a própria imagem.

Para Dondis (2003) todos esses elementos são constituintes indispensáveis da linguagem visual, pois permitem o desenvolvimento do pensamento e da comunicação visual. Os elementos básicos da linguagem visual são essenciais, pois a torna universalizada. Como a própria Dondis (2003) ressalta: “A compreensão adequada de sua natureza e de seu funcionamento constitui a base de uma linguagem que não conhecerá nem fronteiras nem barreiras”. (p.82)

1.3.3 Contextualidade da Imagem: a leitura estética

Outra abordagem no tratamento dado à leitura da imagem assume uma postura de

apreciação ou de leitura estética e é conhecida como teoria do desenvolvimento estético. Rossi (2003) refere-se ao trabalho de Housen (1983)¹⁵ a qual afirma que as teorias do desenvolvimento estético tiveram como principal fundamento a perspectiva desenvolvimentista de Baldwin. Segundo a autora (2003), foram vários os campos beneficiados com pesquisas inspiradas nesta abordagem, entre eles:

[...] os estágios de desenvolvimento da compreensão e da lógica por Piaget; os estágios do entendimento moral de Kohlberg; os estágios do ego por Loevinger; os estágios da fé por Fowler; os estágios do desenho por Luquet; os estágios do desenvolvimento escultórico por Golomb; os estágios da alfabetização por Emília Ferreiro e os estágios da compreensão estética por Michael Parsons, Abigail Housen, Norman Freeman e Howard Gardner.
(p. 20)

Esses teóricos defendiam que o desenvolvimento em determinado campo avança em maior complexidade através de estágios caracterizados por distintas estruturas. Para Rossi (2003), a noção de estágio tem sido revista, desde então, especialmente pela desconsideração de alguns estudos no que se refere à questão de contexto. A autora (2003) exemplifica tal situação através dos estudos piagetianos sobre os estágios de desenvolvimento da criança, concebidos sob determinadas condições, nas quais o fator ‘contexto’ não foi tomado como prioritário o que afastou, de certa forma, a condição de universalidade dos mesmos.

Para Rossi (2003), também Michael Parsons (1992) alterou suas concepções científicas, chegando a fazer um questionamento sobre a sua noção anterior de estágio sob o ponto de vista piagetiano, considerando sua aproximação com a abordagem construtivista social e das ideias interacionistas vigotskianas.

Rossi (2003) afirma que, nesta nova abordagem, “os sistemas de interpretação e os próprios significados são intervenções da cultura” (p. 21-22). As mudanças que se observam em áreas como o desenvolvimento cognitivo, estética e crítica de arte podem ser vislumbradas em algumas colocações de Parsons que, segundo Rossi (2003), considera que há um novo paradigma para o estudo da arte. O contexto de recepção é agora mais valorizado do que o contexto de origem da obra artística. E o contexto cultural das crianças assim como a cultura que origina o objeto de arte é mais importante do que os parâmetros formais.

Marques; Fróis (1999) referem-se a uma relevante afirmação de Michael Parsons:

[...] o desenvolvimento estético e artístico não é linear e [...] os indivíduos ao possuírem repertórios podem usá-los à medida das suas necessidades. A arte

¹⁵ Abigail Housen defendeu sua tese de doutoramento em 1983 com o tema “The eye of the beholder: measuring aesthetic development” pela Universidade de Harvard, EUA.

é uma forma de comunicação, é portadora de sentido, então sua apreciação é uma forma de compreensão. Quanto melhor a criança compreender a arte mais aumenta a sua capacidade de compreender o mundo.

Esta constatação de Parsons reflete a urgência com a qual se necessita modificar o olhar sobre o objeto de arte, não mais focalizando apenas sobre seus elementos formais, mas principalmente, valorizando o contexto no qual é produzido, divulgado e recebido por seus apreciadores. No que se refere à leitura pela criança, é importante que se mude a concepção de inatismo, pois, conforme Gardner (1995), durante o processo de crescimento, as tendências genéticas interagem com os elementos contextuais, resultando em acontecimentos que se distinguem por fases e concretizam-se a partir das experiências ‘essenciais’ as quais produzem reestruturações de seus conhecimentos e de sua compreensão.

Ao transpor as ideias de Gardner para o contexto da investigação, observa-se que o desenvolvimento individual do sujeito permite-lhe apresentar gradualmente maior capacidade de pensar com complexidade sobre as imagens com as quais mantém contato e quanto mais cedo isso ocorrer, mais sofisticadas serão estas elaborações.

Rossi (2003) expõe os dois elementos que, segundo Parsons, regem o processo de evolução da compreensão estética: o estético e o psicológico. O primeiro possibilita perceber que em cada estágio a criança aperfeiçoa sua interpretação da pintura. Cada estágio revela uma nova forma de interação da criança com o objeto artístico. Há uma progressão em relação ao estágio anterior. Se pensar esta situação em relação à linguagem visual presente nos livros produzidos para crianças, vislumbra-se condição semelhante, visto que o pequeno leitor também atravessa diferentes fases nas quais vai ampliando sua capacidade de interação e interpretação das imagens e códigos que constituem as obras literárias. Essa progressão está sujeita à frequência e à natureza dos contatos do leitor com os livros.

O segundo elemento, o psicológico, diz respeito à capacidade crescente do indivíduo em concordar com o ponto de vista dos demais sujeitos, legitimando uma estrutura comum a todos os esquemas de desenvolvimento cognitivo.

Há, por conseguinte, uma estruturalidade nas ideias em progressão, que Parsons denomina de tópicos estéticos. São elas: o tema, a expressão, os aspectos formais e o juízo. Estas ideias são compreendidas de forma diferente em cada um dos cinco estágios de desenvolvimento estético.

Conforme Rossi (2003), Abigail Housen defende em sua pesquisa, realizada em 1983, que as habilidades de leitura desenvolvem-se de forma cumulativa, visto que o leitor tende a evoluir na transposição de um estágio a outro.

A pesquisadora americana criou uma classificação para os estágios de desenvolvimento estético, afirmando que a criança em estágio inicial de leitura tem uma visão egocêntrica e ingênua, refletindo suas experiências e conhecimentos precedentes. Em seguida, a criança utiliza conhecimentos mais gerais para, enfim, interagir com os elementos estéticos. Housen (1983) classificou cinco estágios de desenvolvimento estético, a saber: estágio I (narrativo), estágio II (construtivo), estágio III (classificativo), estágio IV (interpretativo) e estágio V (re-criativo).

Rossi (2003, p.23) explicita sobre a teoria de Housen: “A autora defende que nem todos os adultos alcançam os estágios mais elevados. Existem adultos em todos os estágios. Apesar de existir uma forte correlação entre idade e estágio, o que mais favorece o desenvolvimento estético é a familiaridade com a arte.” Novamente os aspectos contextuais são colocados em evidência por estes teóricos, o que reforça a relevância dos elementos sociais e culturais na formação do leitor por toda a sua vida.

Rossi (2003) também narra sua experiência em pesquisa com o método de crítica estética de Edmund Feldman (1982), no qual procurou construir suas análises de forma linear, voltando-se para os aspectos positivos em relação à interpretação e ao julgamento das imagens utilizadas pelos participantes da pesquisa. A autora (2003) explica que, com o tempo, sua abordagem modificou-se a partir das interlocuções mantidas com Perkins (1994), nas quais aprendeu que o ‘olhar’ individual de cada leitor depende de seus objetivos, em determinado momento. Neste sentido, Rossi (2003) considera que foi mais produtiva a iniciativa de permitir liberdade de ação aos leitores participantes, sem maior preocupação com a linearidade do processo de análise. Diz a autora (p.30-31):

Percebi que, para compreender o pensamento do aluno, era mais profícuo deixá-lo falar livremente, mesmo que ele iniciasse o diálogo com o julgamento [...] O aluno pode revelar seu pensamento mais espontaneamente do que quando levado a seguir um roteiro preestabelecido, enfatizando a análise formal, o que pode distraí-lo e fazê-lo perder-se entre “linhas, pinceladas e texturas”, levando-o por rumos que não lhe possibilitam uma interpretação. As entrevistas foram conduzidas a partir dessa concepção.

Outro estudioso desta linha de estudos é Robert Ott¹⁶. Conforme Sardelich (2006), a metodologia criada por Ott para auxiliar na elaboração de diferentes momentos de apreciação estética teve grande aceitação no Brasil a partir de um curso promovido pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 1988. A metodologia de Ott (1984),

¹⁶ Robert Ott é um estudioso americano que elabora, na década de 80, uma nova metodologia de apreciação artística para ser adotada em âmbito escolar denominada *image watching*.

denominada *image watching*, teve como principal objetivo a estruturação do processo de interação entre leitor ou ‘apreciador’ e obra de arte. As principais fontes de seus estudos foram as teorias de John Dewey e Edmund Feldman. A utilização do verbo no gerúndio teria, conforme Sardelich (2006), a proposição de tratar seu sistema de apreciação como um verdadeiro processo, constituído de seis momentos:

- **Aquecendo (ou sensibilizando):** quando há uma preparação do potencial de percepção e de ‘fruição’ da criança;
- **Descrevendo:** quando há um questionamento sobre o que a criança vê ou percebe;
- **Analisando:** quando ocorre a descrição conceitual dos aspectos formais da imagem;
- **Interpretando:** há nesse momento a oportunidade da criança expressar suas sensações, sentimentos e ideias sobre a imagem;
- **Fundamentando:** quando ocorre a vinculação entre os aspectos históricos da Arte e a experiência vivenciada pela criança, ampliando os conhecimentos da mesma;
- **Revelando:** quando a criança põe em ação, através de sua própria produção artística, tudo o que experimentou.

Embora os estudos de Ott direcionem-se aos distintos momentos em que a criança vai ampliando seus contatos com os objetos artísticos, considera-se importante esta aproximação para sustentar todo o processo de análise das obras, bem como dar apoio às problematizações formuladas junto a esta investigação.

Enseja-se poder reunir nestas duas importantes abordagens sobre a linguagem visual – social-ideológica e formal - a possibilidade de entrelaçamento entre teorias que permitam analisar sob diferentes perspectivas, as interações entre as linguagens visual e verbal que compõem as obras literárias para crianças. A aproximação destas perspectivas possibilita aprofundar outras questões, como por exemplo, a complexização das interações entre imagem e palavra junto às obras de literatura, o que significa um investimento na perspectiva de que estas linguagens têm conquistado maiores espaços de interação enquanto objeto artístico. É o desafio que se tenta empreender na leitura seguinte.

CAPITULO II - CAMINHOS DA PESQUISA

“Uma obra, poderosa e profunda, é, sob muitos aspectos, inconsciente e portadora de sentidos múltiplos.
 A compreensão faz com que a obra se complete com consciência e revela a multiplicidade de seus sentidos.
 A compreensão completa o texto: exerce-se de uma maneira ativa e criadora.
 Uma compreensão criadora prossegue o ato criador, aumenta as riquezas artísticas da humanidade”

Mikhail Bakhtin

Neste capítulo se situa o tema da pesquisa em suas várias instâncias, desde as motivações e justificativas para a escolha, a definição pelo *corpus* do estudo, os questionamentos que estruturaram a problematização e os objetivos do estudo, a opção metodológica na qual se procurou desenvolver, até o momento, os procedimentos da pesquisa, até chegar ao processo no qual foram estabelecidos os vários recortes realizados no *corpus* com fins à definição do objeto de pesquisa.

2.1 A escolha do tema

Esta investigação teve como propósito a problematização das possíveis implicações resultantes do contato entre as crianças e a atual produção literária destinada as mesmas. O tema central deste estudo situa-se nas interações entre a linguagem visual e a linguagem verbal existentes nestas obras e produzidas para o público leitor.

A pesquisa, portanto, focaliza sua atenção para os reflexos do processo dialógico entre essas duas linguagens produzidas nos atuais formatos impressos, nos quais se destacam os livros de literatura. O interesse recai somente sobre as obras impressas de literatura, embora se saiba que os recursos digitais estão cada vez mais presentes na produção de novos instrumentos que podem ocupar alguns espaços do livro impresso, tais como os CDs, os DVDs, os livros e os jogos virtuais.

Por acreditar na relevância da linguagem visual, atuando em praticamente todas as instâncias sociais da atualidade e por entendê-la como impactante a seu observador em algum nível, de forma instantânea, consideram-se que se deva dar maior visibilidade aos estudos nesta área, abrindo espaços para a criação de maiores vínculos com a Educação e a

Linguística, campos de conhecimento nos quais a linguagem visual, conforme Necyk (2007), ainda é relegada a um segundo plano.

Considera-se, neste estudo, que as linguagens visual e verbal combinam-se de diferentes formas e em diferentes níveis de intensidade. Essas ‘combinações’ ou ‘relações’ são aqui tratadas como ‘interações’, termo adotado por Scott; Nikolajeva (2000), pressupondo uma troca dinâmica entre o conjunto de linguagens que constituem a produção literária na atualidade.

2.2 A justificativa e os objetivos da investigação

A escolha deste tema justificou-se, num primeiro momento, pela intensidade com que a linguagem visual tem ampliado seu espaço de atuação em muitas das áreas que estruturam a sociedade atual, tais como a educação, a comunicação, a cultura, as artes, entre outras. A invasão da imagem, cada vez mais produzida para comunicar-se autonomamente com seu leitor-observador, demonstra a mudança de concepção em relação às atribuições da visualidade no cotidiano do homem contemporâneo. Esse processo de mudanças já ocorre desde fins do século XIX e início do século XX com a chamada ‘Era de Ouro da Ilustração’, quando vários movimentos artísticos europeus como o movimento do Pré-Rafaelismo e mais tarde, o movimento *Art Nouveau* passaram a influenciar a criação de imagens para a produção literária dirigida à infância, campo este, de interesse no estudo. O século XX é marcado pela expansão dos recursos de comunicação em que a imagem, em suas mais diferentes formas, alcança, senão supera, em muitas situações, o *status* da linguagem verbal.

A produção literária direcionada à criança tornou-se cenário dessas transformações com o surgimento de vários formatos literários como o ‘livro de imagem’ e o ‘livro brinquedo’, especialmente dedicados às crianças menores de cinco anos.

Como segunda justificativa para a investigação desta temática, tem-se a progressiva legitimação da linguagem visual na perspectiva científica, visto que, atualmente, a imagem produzida na literatura e suas interações com os textos escritos é objeto de interesse por parte de pesquisadores de vários países nas mais diversas áreas de conhecimento. O contingente de pesquisas desenvolvidas no Brasil, mais intensamente, a partir da última década do século passado, avolumaram o conhecimento acerca das questões relacionadas a estas duas linguagens nos principais suportes criados e dirigidos ao público infantil. Entretanto, ainda são escassas as fontes bibliográficas que tratem deste tema.

Entre os principais estudos brasileiros pode-se destacar: Camargo (1998) com sua

pesquisa sobre a ilustração e suas funções em relação ao texto¹⁷; Ramos; Pannozzo (2004), que desenvolvem pesquisas sobre as relações entre palavra e ilustração¹⁸, tendo como principal fonte os estudos de Camargo (1998); Necyk (2007) que estuda a ilustração sob a perspectiva dos estudos de comunicação¹⁹; Nanini (2007) cuja pesquisa envolve a produção literária para criança²⁰, procurando explicitar o quanto a ilustração colabora para a formação visual dos leitores, e descobrir o valor estético da linguagem visual nesta produção; e Belmiro (2008), que desenvolve uma pesquisa voltada para o tratamento dado pela escola às relações entre texto e imagem nos livros didáticos²¹.

No contexto europeu destacam-se a pesquisa da espanhola Núria Obiols Suari (2004) cujo estudo buscou analisar os valores que permeiam a linguagem visual criada para a produção literária, especificamente dos clássicos infantis²². Nos Estados Unidos, algumas obras dedicadas às interações entre as linguagens visual e verbal, têm sido destacadas, tais como a de Mac Cann; Richard (1973)²³, Nodelman (1988)²⁴ e Lewis (2001)²⁵. Com Nikolajeva e Scott (2000, 2006)²⁶, Arizpe (2002)²⁷, Pantaleo (2008)²⁸, surgem os estudos mais recentes sobre imagens e texto presentes na produção literária para crianças.

Tais estudos refletem o crescente interesse por parte dos pesquisadores sobre a linguagem visual na qual se inserem as imagens da produção literária para crianças e, mais recentemente, sobre o contexto ‘dialógico’, ‘interacionista’, entre a imagem e a palavra,

¹⁷ *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre ‘Ou isto ou aquilo’ de Cecília Meireles* – Dissertação de Mestrado defendida junto à Unicamp – Universidade de Campinas – Campinas, Brasil, 1998.

¹⁸ ‘Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem’. Artigo produzido a partir da pesquisa intitulada “Produção de sentido e a interação texto-leitor na literatura infantil”, iniciada em março de 2003, na UCS, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

¹⁹ *Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo* – Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós Graduação em Design do Departamento de Artes e Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

²⁰ *Ilustração: um passeio pela poesia visual* – Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista no ano de 2007.

²¹ ‘Um estudo sobre as relações entre imagens e textos verbais em cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil’ – Tese de Doutorado defendida pelo Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense no ano de 2008.

²² *Mirando cuentos: Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil* – Obra sobre pesquisa de Doutorado defendida pelo Programa de Pós- Graduação da Universidade de Barcelona – Espanha, 2004.

²³ MAC CANN, Donnarae; RICHARD, Olga. **The Child's First Books: A critical study of pictures and texts**. New York: The H.W.Wilson Company, 1973.

²⁴ NODELMAN, Perry. **Words about images: The narrative art of children's picture books**. Athens: University of Georgia Press, 1988.

²⁵ LEWIS, David. **Picturing Text: The Contemporary Children's Picturebook**. Paperback, 2001.

²⁶ NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **The Dynamics of Picturebook Communication**. Children Literature in Education, vol.31, nº 4, 2000. NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **How Picturebooks Work**. Routledge: New York, 2006.

²⁷ ARIZPE, Evelyn. **Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts**. Paperback, 2002.

²⁸ PANTALEO, Sylvia. **Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-referentiality** (Routledge Research in Education), Hardcover, 2008.

demonstrando a importância desta temática em áreas como as Artes, a Comunicação, a Educação e as Letras.

A partir da hipótese de que as interações entre as linguagens visual e verbal podem contribuir para a formação leitora inicial de crianças, esta pesquisa tem como objetivo geral: *Investigar as possíveis interações entre a linguagem visual e a linguagem verbal nas produções do acervo do PNBE/2005, problematizando suas contribuições para o desenvolvimento da formação leitora de crianças.*

Os objetivos específicos desenvolvidos foram:

- Categorizar e analisar algumas das interações entre as linguagens, visual e verbal, nas produções selecionadas;
- Problematizar as contribuições do diálogo entre linguagem visual e linguagem verbal na produção literária infantil, para o desenvolvimento inicial da formação leitora da criança.

2.3 O Processo da Pesquisa

Definida a temática do estudo, voltou-se para a definição do *corpus* da pesquisa, optando por analisar as obras literárias selecionadas para o Programa Biblioteca na Escola do ano de 2005. Antes, porém, se considerou pertinente a reflexão sobre alguns aspectos que se configuraram como determinantes no processo de definição do *corpus* de pesquisa.

O primeiro aspecto diz respeito à relevância do Programa Nacional Biblioteca na Escola que participa de um conjunto de políticas públicas de incentivo à leitura e à formação de leitores, atingindo um público universal, que tem acesso a estas bibliotecas escolares, permitindo-lhes o acesso a uma produção de boa qualidade.

O segundo aspecto, a ser salientado, refere-se aos depoimentos sobre as leituras iniciais das participantes na pesquisa de mestrado, mencionada anteriormente, as quais situaram o espaço da biblioteca escolar como o ambiente em que mantiveram esses contatos iniciais com as produções literárias infantis. A leitura literária, para muitas crianças, inicia-se na escola, na qual se destaca ou deveria destacar-se a biblioteca, como um ambiente de estímulo à interação dos alunos com o objeto livro. A biblioteca escolar, seus recursos físicos e seus profissionais como elementos mediadores das experiências de leitura de grande parte das crianças nos primeiros anos de escolarização. Neste sentido, o PNBE constitui-se em um programa destinado a compor acervos de bibliotecas nas escolas públicas brasileiras que

atendem a um público de potenciais leitores, que cursam a Educação Básica e que estão em processo de aproximação com a leitura literária.

O terceiro aspecto a ser destacado envolve exatamente o público a que se destina o acervo de obras do PNBE -2005. Esta edição do programa contemplou os alunos dos anos iniciais do Ensino Fundamental e, portanto, com uma formação ainda inicial de leitura e escrita.

O quarto aspecto que chamou a atenção sobre a edição do PNBE-2005, refere-se ao número de obras selecionadas – num total de 300 livros distribuídos em 15 acervos de 20 obras cada – como o maior acervo já selecionado na totalidade das edições do Programa até o momento.

O quinto aspecto considerado diz respeito à realização do processo de avaliação e seleção das obras formadoras dos quinze acervos constituintes do PNBE-2005, que ocorreu, a partir desta edição, de forma descentralizada, assegurando a participação de Universidades Públicas neste processo.

Por fim, esta edição do PNBE-2005 oportunizou a escolha, dos 15 acervos selecionados, por parte das próprias escolas, ou ainda, das Secretarias Municipais e Estaduais de Educação, numa tentativa de possibilitar opções mais contextualizadas a cada realidade regional do país.

2.4 A proposta metodológica

A proposição para o desenvolvimento da investigação envolve o estudo bibliográfico das obras do acervo do PNBE-2005 sob uma perspectiva quali-quantitativa.

A dimensão quantitativa do estudo envolveu a análise gráfica de diversas informações sobre o PNBE-2005, constituindo um quadro capaz de possibilitar uma análise objetiva de suas principais características em dois momentos distintos: o primeiro, quando se realizaram a construção e a análise inicial da totalidade do *corpus* e o segundo momento, quando se fez algumas análises quantitativas mais específicas do recorte definitivo realizado no material em estudo.

Justifica-se a utilização das estratégias de cunho quantitativo neste momento da investigação pela necessidade de uma análise do material que demandou a quantificação de informações sobre a totalidade do acervo tais como: número de obras, número de editoras, autores mais selecionados, gêneros predominantes entre outros.

A dimensão qualitativa se estabeleceu em um segundo momento, tendo como ponto

de partida o recorte definitivo do corpus da pesquisa. Este recorte foi resultado de um processo de verticalização o qual se julgou necessário frente à totalidade do acervo. Esta totalidade, por sua extensão, tornaria o estudo inviável, impossibilitando a análise de questões mais específicas junto ao tema proposto.

2.5 PNBE - Programa Nacional Biblioteca na Escola

O Programa Nacional Biblioteca na Escola é resultado de uma série de Políticas Públicas direcionadas ao incentivo e democratização da leitura no país. O governo brasileiro tem procurado intensificar diversos programas nacionais de incentivo à leitura literária nas escolas de Ensino Fundamental nos últimos anos. Como reflexo destas iniciativas governamentais, o mercado editorial ampliou quantitativa e qualitativamente a produção literária para crianças, ante a possibilidade de poder inscrever-se e contar com uma, ou várias de suas obras selecionadas para compor os acervos destes Programas.

O PNBE tem como objetivo principal o acesso à cultura e à informação, através da aquisição e distribuição de acervos e coleções literárias brasileiras e estrangeiras, obras de pesquisa e de referência diversificadas, além de outros materiais de apoio a professores e alunos, como atlas, globos e mapas, as quais poderão instrumentalizar seus usuários para “o exercício da reflexão, da criatividade e da crítica” (PNBE, 2005)²⁹.

O Ministério da Educação passou a desenvolver os Programas do Livro a partir de 1994, mas foi no período de 1998 a 2003 que os investimentos no PNBE alcançaram a ordem de R\$ 236 milhões. Só em 2003 investiram-se na aquisição de livros e em sua distribuição, recursos da ordem de R\$110 milhões, beneficiando 3,4 milhões de alunos de 4ª série; 2,9 milhões de alunos de 8ª série; 463 mil alunos jovens e adultos; 724 mil professores e 20 mil escolas em mais de 3,6 mil municípios. Atualmente o Programa é gerido pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE, tendo como fonte de recursos o Orçamento Geral da União e da arrecadação do salário-educação (PNBE, 2005).

O quadro a seguir demonstra a trajetória do Programa Nacional Biblioteca na Escola entre 1998/2004:

²⁹ Disponível em: www.pnbe.gov.br

QUADRO 01: Dados do Programa Nacional Biblioteca na Escola – 1998/2004

PROGRAMA/ANO	DISTRIBUIÇÃO	QUANTIDADE	VALORES
PNBE/98 (Acervos)	1999	20.000	17.447.760,00
PNBE/99 (Acervos)	2000	36.000	23.422.678,99
PNBE/2000 (Obras)	2001	577.400	15.179.101,00
PNBE/2001(Coleções)	2002	12.184.787	50.302.864,88
PNBE/2002 (Coleções)	2003	4.216.576	19.523.388,68
PNBE/2003 (Coleções)	2003	8.169.082	36.208.019,30
PNBE/2003 (Acervos - Casa da Leitura)	2004	41.608	6.246.212,00
PNBE/2003(Acervos- Biblioteca Escolar)	2004	22.219	44.619.529,00
PNBE/2003(Obras - Para Professores)	2004	1.448.475	13.769.873,00
TOTAL DO PERÍODO	-	-	226.719.426,8

FONTE: Ministério da Educação – Brasília, 2005.

No Quadro 2, tem-se o resumo físico, envolvendo o número de alunos e de escolas beneficiados, bem como o número de acervos e a quantidade de exemplares distribuídos, dados que oferecem um panorama mais claro da execução do Programa.

QUADRO 02: Resumo Físico do PNBE/2005

UF	Alunos Beneficiados	Escolas Beneficiadas	Qtde de Acervos	Qtde de Exemplares
AC	93.862	1.484	1.927	37.265
AL	397.974	2.958	4.575	88.472
AM	455.091	4.531	6.979	134.961
AP	74.381	596	936	18.100
BA	1.671.557	19.441	28.036	542.163
CE	838.321	8.194	19.595	378.930
DF	154.102	404	1.128	21.813
ES	265.753	2.650	4.221	81.626
GO	460.596	2.679	7.836	151.533
MA	897.644	11.558	15.985	309.119
MG	1.719.396	10.820	40.806	789.110
MS	216.207	819	2.021	39.082
MT	297.708	2.201	6.047	116.937
PA	1.037.506	11.207	15.102	292.044
PB	426.602	5.484	7.616	147.279
PE	839.633	8.226	13.257	256.365
PI	410.219	6.382	8.447	163.349
PR	809.308	4.123	9.020	174.430
RJ	1.144.472	4.559	22.080	426.985
RN	306.611	3.066	5.947	115.004
RO	166.456	1.919	3.023	58.459
RR	43.596	652	826	15.973
RS	788.932	7.587	12.847	248.437
SC	458.938	3.733	6.783	131.170
SE	226.188	1.951	2.925	56.564
SP	2.638.047	7.345	19.613	379.278
TO	151.719	1.820	2.728	52.754
Subtotal	16.990.819	136.389	270.306	5.227.202
Reserva Técnica FNDE			35.772	691.764
TOTAL	16.990.819	136.389	306.078	5.918.966

Fonte: FNDE, Brasília, 2005.

2.5.1 Caracterizando o acervo do PNBE/2005

O PNBE-2005 teve, como principais pontos de destaque, o retorno ao foco no atendimento dos alunos das escolas públicas, com a ampliação dos acervos nas bibliotecas escolares. Foram beneficiadas 136.389 escolas públicas brasileiras, em que os acervos direcionaram-se aos leitores iniciais do ensino fundamental, 1ª a 4ª série, sendo distribuído a cada escola pelo menos um acervo, contendo 20 obras diferentes. A distribuição dos acervos teve como critério o número de alunos por escola, conforme quadro a seguir:

QUADRO 03: Critérios de Distribuição de livros por Escolas

<i>NÚMERO DE ALUNOS</i>	<i>ACERVOS</i>	<i>LIVROS</i>
ATÉ 150	01	20
DE 151 A 700	03	60
ACIMA DE 700	05	100

Fonte: FNDE, PNBE/2005

Uma característica importante dessa edição do PNBE foi a participação direta das escolas na escolha dos acervos, via Internet. Outro elemento que caracterizou as coleções escolhidas foi a diversidade de gêneros, conforme encontra-se explicitado no Parágrafo Primeiro do Edital de Inscrição do Programa em 2005:

Parágrafo Primeiro – Cada acervo de que trata o “caput” deste artigo será composto por obras de diferentes níveis de dificuldade, de forma que os alunos leitores tenham acesso a textos para serem lidos com autonomia e outros para serem lidos com a medição do professor, contemplando os seguintes gêneros e tipos de texto:

I – poesias, quadras, parlendas e cantigas;

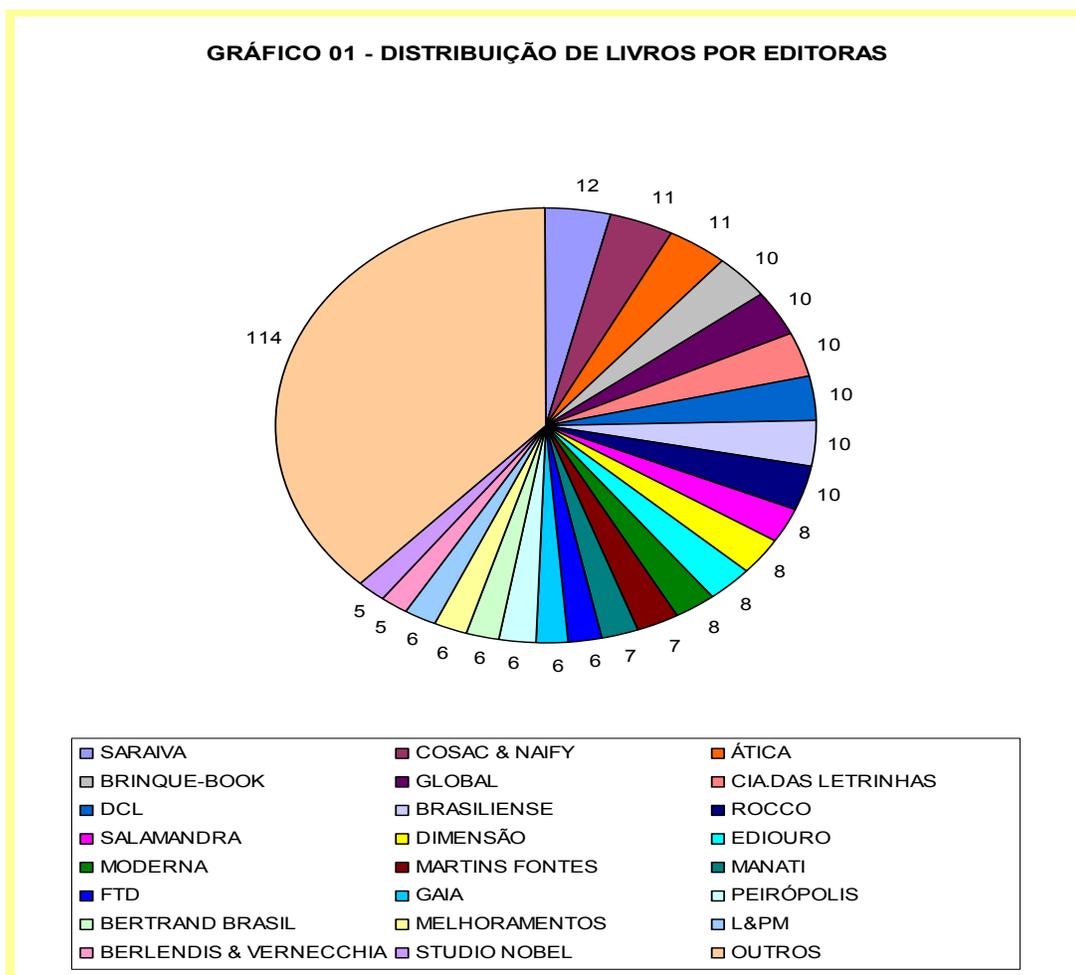
II – contos, crônicas, teatro, textos de tradição popular, mitologia, lendas, fábulas, apólogos, contos de fadas e adivinhas;

III – novelas (clássico, terror, aventura, suspense, amor, humor); e

IV – livros de imagens.

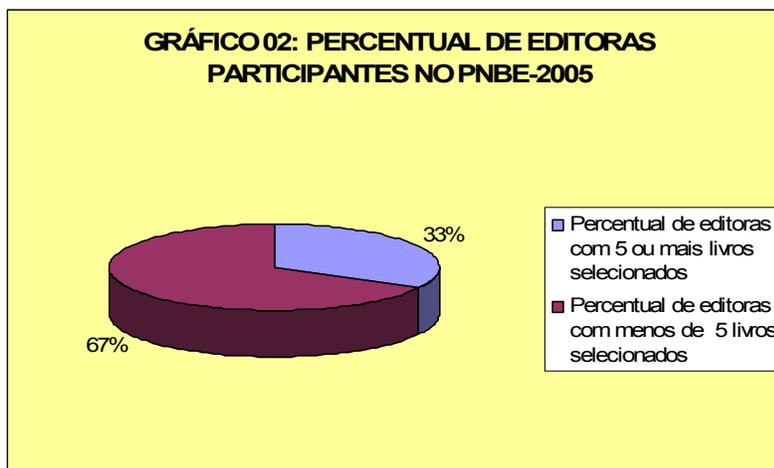
A atenção dada aos alunos com surdez, nesta edição 2005, também deve ser salientada, visto que o FNDE, através do PNBE, enviou às escolas de 1^a a 4^a série que “cadastraram no Censo Escolar o atendimento de alunos surdos, a Coleção de Clássicos da Literatura em Libras, em CD-ROM para fazer parte da biblioteca escolar e das atividades em sala de aula”. (PNBE, 2005)

Uma informação que chama a atenção nos resultados da seleção para o PNBE/2005, diz respeito ao número de editoras que tiveram cada uma, cinco ou mais livros selecionados nesta edição do Programa. Como se pode observar no gráfico 01:



De um total de sessenta e nove editoras³⁰, vinte e três tiveram de cinco a doze obras escolhidas para participarem do PNBE/2005, perfazendo um montante de 186 obras, sendo as 114 restantes produzidas pelas demais editoras. Com isso, se percebe que o maior número de livros selecionados foi produzido por um grupo menor de editoras. Esta informação aparece no gráfico 02 para a análise:

³⁰ É importante salientar que a elaboração dos gráficos e tabulação dos dados quantitativos considerou o número de editoras separadamente, não incluindo os chamados Grupos Editoriais. Por esse motivo, os resultados quantitativos obtidos divergem das informações contidas no site oficial do FNDE.



Em razão inversa, pode-se perceber que a maior porcentagem de editoras (67%) teve menos de cinco livros selecionados para o Programa, enquanto uma menor porcentagem de editoras (38%) teve entre cinco e doze livros selecionados no PNBE.

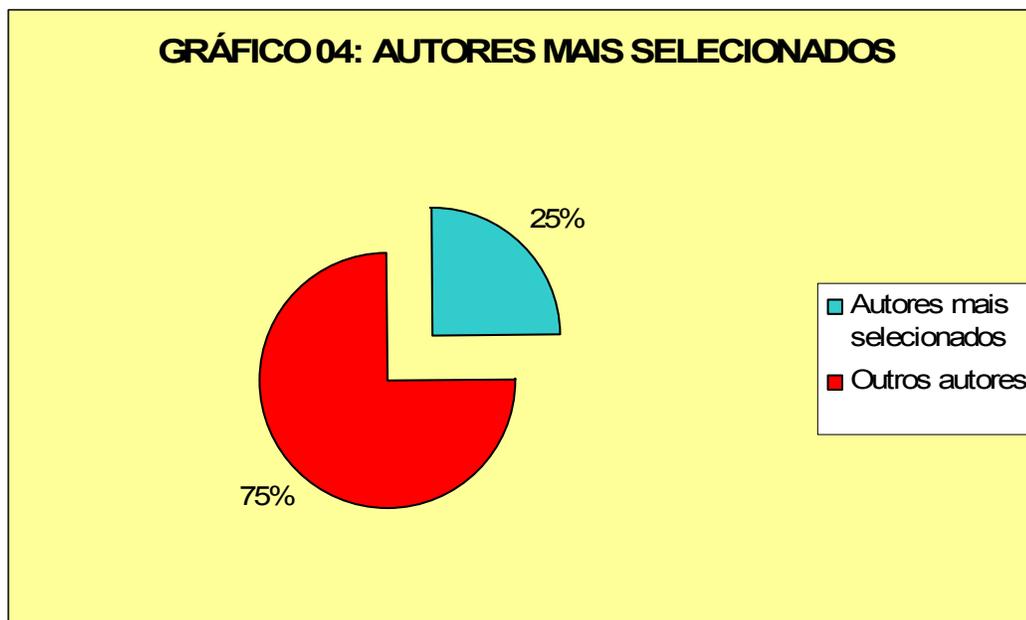
No gráfico 03 são apresentados, em percentuais, os números de obras escolhidas na totalidade da seleção do PNBE/2005:



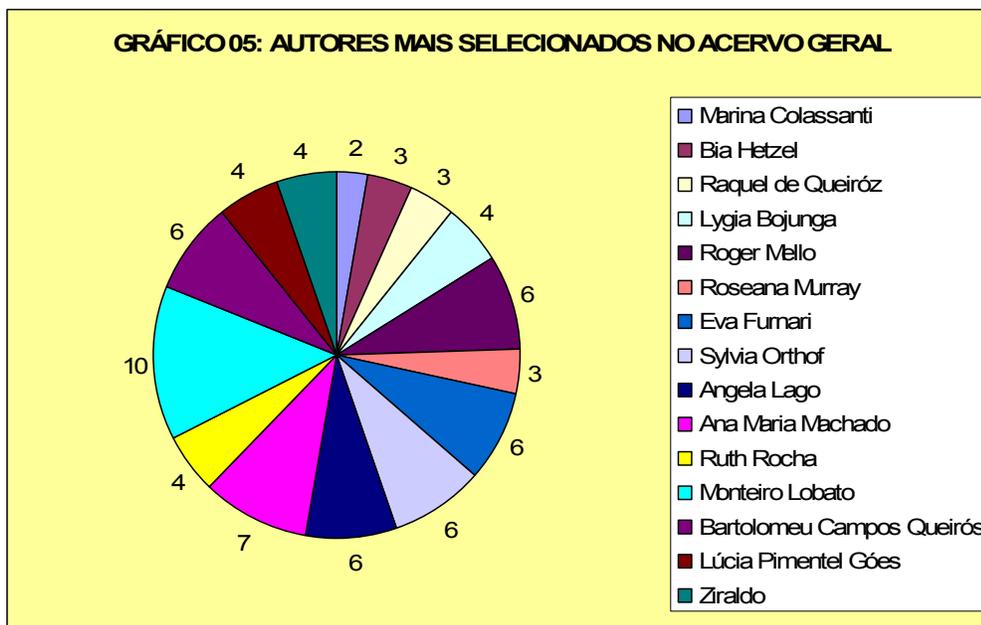
O gráfico acima demonstra que 1/3 do total de editoras – vinte e três – teve maior concentração de obras selecionadas no processo, garantindo 62% dos resultados da seleção, enquanto as demais editoras – num total de quarenta e seis – garantiram os 38% restantes dos livros selecionados. Se realizada uma média desses resultados, obtém-se no grupo de 23 editoras com cinco ou mais obras selecionadas um resultado de aproximadamente oito livros selecionados por editora, enquanto no grupo das demais 46 editoras uma média de

aproximadamente 2 livros selecionados por editora.

Pode-se perceber que alguns autores brasileiros destacaram-se pela quantidade de obras escolhidas no PNBE/2005 (Gráfico 05), sendo Monteiro Lobato o escritor mais selecionado entre os demais. Estes autores correspondem ao grupo detentor de 25% (74 obras) do acervo do PNBE/2005, conforme o Gráfico 04.

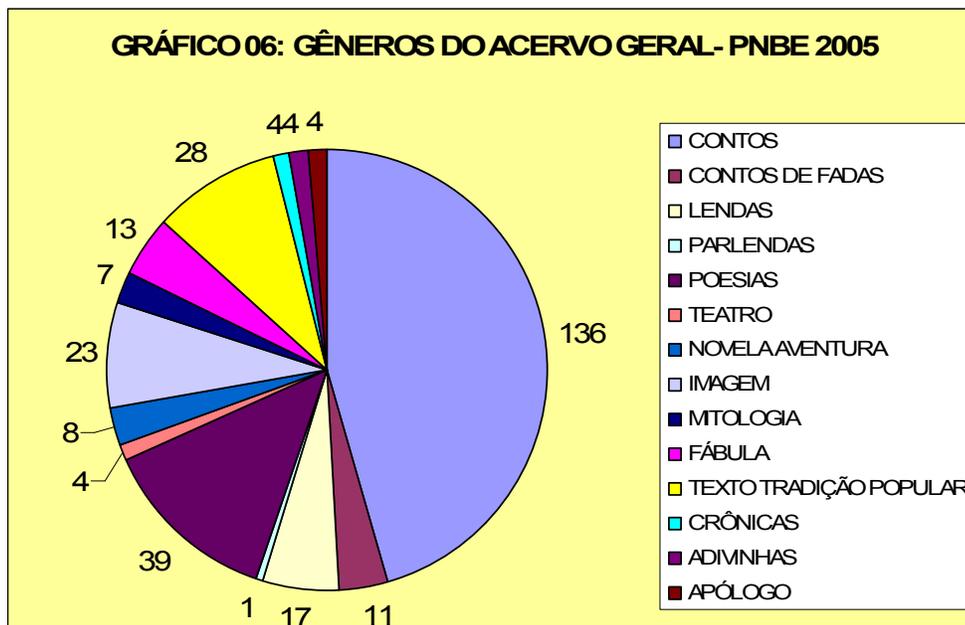


Este grupo de autores brasileiros tem presença garantida em $\frac{1}{4}$ das obras selecionadas no acervo, destacando-se alguns pelo trabalho como autores e ilustradores. O gráfico 05 apresenta o conjunto de autores com mais de 2 obras selecionadas no PNBE.



De um total de 300 obras, o grupo de 15 autores concentra uma seleção de 74 livros, sendo Monteiro Lobato o ‘campeão’ em obras selecionadas para esta edição do PNBE de 2005, Ana Maria Machado vem em segundo lugar com 7 de suas obras selecionadas. Os demais autores tiveram entre 2 e 6 de seus livros selecionados. Estes dados são interessantes por retratarem os escritores que se mantêm como protagonistas – seja nas últimas décadas ou desde a metade do século – na seleção de obras produzidas para a criança brasileira.

O acervo completo conta com 300 obras em que foram selecionados os mais diversos gêneros. O gráfico a seguir demonstra o volume de obras situadas em cada gênero.



Dos 300 títulos que compuseram o acervo, 136 títulos pertenciam ao gênero conto entre os quais, para este trabalho, ficaram inseridos também os contos clássicos. Entre estes últimos situaram-se as obras adaptadas ou traduzidas de Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Monteiro Lobato e Irmãos Grimm. O gênero conto correspondeu a 46% do total de obras selecionadas. O gênero contos de fadas teve 11 exemplares selecionados totalizando, aproximadamente, 3% do acervo.

A segunda modalidade de gênero mais destacada no acervo foi a de poesia com 39 obras, correspondendo a 12,7% do total. O gênero onde predominou a imagem teve um quantitativo de 23 obras cada, totalizando, aproximadamente 7,3% do acervo, enquanto o gênero lenda contou com 17 obras, representando 5,7% do acervo geral. Os textos de tradição popular tiveram 28 obras selecionadas, num total de 9,3% do acervo, as fábulas tiveram uma representação de 4,3% do total, com 13 obras selecionadas. O gênero novela (suspense) teve 8 obras selecionadas, totalizando 2,7% do acervo. O gênero Mitologia teve 2% de representatividade no acervo, com 7 exemplares escolhidos. Entre os gêneros de menor número, destacaram-se as crônicas, as adivinhas, as adaptações para teatro e o gênero apólogo com 04 obras correspondendo a 1,3% cada uma. O gênero novela (suspense) teve 1 obra selecionada.

Os pressupostos para a definição de cada gênero, no caso deste estudo, tiveram sua fonte no próprio texto dos resumos das obras selecionadas para constituírem os 15 acervos

com 20 obras cada, no conjunto total de obras³¹. Utilizamos como critério de definição a presença de 'palavras-chave', com as quais pudéssemos viabilizar a classificação das obras.

Para os textos da tradição popular, foram considerados os termos “tradicional”, “tradição”, “tradição oral” e “popular(es)”. No caso dos contos de fadas, foram considerados o contexto das histórias, bem como seus personagens, tais como fadas, bruxas, princesas, reis, rainhas, entre outros. Os contos Clássicos embora possam abarcar estas características, foram incluídos no gênero Conto, proposto pelo edital. Os demais gêneros tiveram suas caracterizações bem definidas pelos resumos das obras.

2.5.2 Os recortes possíveis no corpus da pesquisa

Realizamos um levantamento documental com o objetivo de identificar as normas e/ou critérios de seleção dos livros que constituíram o acervo do PNBE/2005. Neste momento, identificamos a primeira oportunidade de recorte do *corpus*, o que ocorreu com a leitura do edital de abertura e seleção das obras.

O primeiro recorte considerou a classificação por gêneros presente no edital. Foi escolhido o segundo grupo por ser o mais representativo dentro da classificação geral proposta pelo documento. Conforme o edital:

Parágrafo Primeiro – Cada acervo de que trata o “caput” deste artigo será composto por obras de diferentes níveis de dificuldade, de forma que os alunos leitores tenham acesso a textos para serem lidos com autonomia e outros para serem lidos com a medição do professor, contemplando os seguintes gêneros e tipos de texto:

I – poesias, quadras, parlendas e cantigas;

II – contos, crônicas, teatro, textos de tradição popular, mitologia, lendas, fábulas, apólogos, contos de fadas e adivinhas³²

III – novelas (clássico, terror, aventura, suspense, amor, humor); e

IV – livros de imagens.

O grupo II do Parágrafo Primeiro constituiu-se de uma maior diversidade de gêneros, revelando-se o mais representativo no conjunto total do acervo, ao contar com 228 obras. O quadro abaixo apresenta o quantitativo selecionado para cada gênero do grupo:

³¹ Anexo 01, documento disponibilizado pela FNDE. Fonte: www.fnde.gov.br.

³² Grifo meu.

QUADRO 04: Obras por Gêneros no Grupo II do Edital PNBE/2005

GÊNERO	OBRAS	REPRESENTATIVIDADE NO GRUPO II:
Crônicas	04	1,7%
Teatro	04	1,7%
Textos de tradição popular	28	12%
Mitologia	07	3%
Lendas	17	7,2%
Fábulas	13	5,6%
Apólogo	04	1,7%
Contos de fadas	11	4,7%
Adivinhas	04	1,7%
Contos	136	60%
TOTAL	228	100%

Fonte: Dados do acervo PNBE/2005

Entre os gêneros que mais se destacaram no grupo selecionado para compor o recorte do corpus da pesquisa observamos os Contos, com 136 obras, os Textos de Tradição Popular, com 28 exemplares, as Lendas, com 17 livros, os Contos de Fadas com 11 obras, as Fábulas com 13 livros. Os demais gêneros contaram com um número menor de exemplares, como no caso do gênero Mitologia com 07 unidades, os gêneros Adivinhas, Teatro, Crônicas e Apólogo, todos com 04 unidades cada.

Embora o número da amostra tenha sido reduzido para um total de 228 obras, considerou-se ainda uma quantidade elevada para a constituição do recorte definitivo, em função da complexidade exigida nas análises das interações entre linguagem visual e verbal nos livros. Daí a necessidade de engendram-se novas estratégias que pudessem especificar ainda mais o futuro objeto de pesquisa.

Decidiu-se então, recorrer a um novo recorte que, além de atender ao público desejado – crianças em fase inicial de escolarização – estabelecesse vínculos com novos 'moldes' literários, em um formato que aproximasse imagem e texto, tendendo cada vez mais para um equilíbrio entre o papel da linguagem visual e da linguagem verbal no livro produzido para o

público leitor iniciante. Neste sentido, recorreu-se ao conceito de '*picturebook*' ou 'livro álbum', pela necessidade de relacionarmos nossa investigação a um paradigma atual e de presença cada vez mais relevante nos acervos literários para crianças. Procurou-se aprofundar este conceito, bem como, argumentar em favor de uma nomenclatura na língua portuguesa que se aproximasse do significado original deste termo, defendendo sua legitimação entre os formatos literários que são encontrados na atual produção literária para crianças.

2.6 O que é um *Picturebook*?

O *Picturebook* tem sido discutido e estudado há vários anos por autores que buscam criar uma tipologia capaz de definir este formato literário entre os demais formatos existentes. Uma das classificações destacada por Nikolajeva; Scott (2001, p.06) seria a do autor dinamarquês Torben Gregersen (1974) que, segundo as autoras, oferece as seguintes distinções tipológicas para as obras:

- (a) the exhibit book: picture dictionary (no narrative)
- (b) the picture narrative: wordless or with very few words
- (c) the picturebook, or picture storybook: text and picture equally
- (d) the illustrated book: the text can exist independently³³

São vários os estudos relacionados ao conceito de *picturebook*. Nikolajeva; Scott (2001) citam alguns deles: Kristin Hallberg (1982), que destaca a distinção entre livro ilustrado e *picturebook*, propondo a noção de iconotexto; Joseph Schwarcz (1982) que utiliza o termo 'narração verbo-visual', quando analisa os espaços destinados ao texto escrito e à imagem em diferentes tipos de livros ilustrados e Perry Nodelman (1988), por seus estudos desvinculados do conceito de *picturebook*, mas relacionados as inúmeras categorias existentes nos livros que exibem textos e imagens.

Com David Lewis (2001) se encontra o uso metafórico do termo 'ecológico' para referir-se às interações existentes entre as linguagens visual e verbal nos *picturebooks*, afirmando que é exigido do leitor maiores esforços do que se pode imaginar para que compreenda os sentidos da narrativa nestes livros. O modelo 'ecológico' de Lewis (2001) reconhece a diversidade de interações intrínsecas aos *picturebooks*, em que o autor tenta não

³³

(a) o livro expositivo: dicionário de imagem (não narrativo)
 (b) a *imagem* narrativa: sem palavras ou com muito poucas palavras
 (c) o *picturebook*, ou o livro de histórias com imagens: em que texto e imagem são igualmente importantes
 (d) o livro ilustrado: onde o texto pode existir independentemente (tradução minha)

criar categorias que embasem modelos rígidos de relações entre as duas linguagens.

Os estudos de Lewis (2001) defendem a multiplicidade dos fatores capazes de influenciar na natureza destas relações que envolvem os diversos tipos de leitores, bem como a individualidade nas construções de sentido a partir da experiência de leitura de cada pessoa. Neste sentido, no modelo deste autor, as palavras são realçadas em função das imagens e as imagens são levadas à observação pelas palavras. As palavras criam vida no ambiente das imagens e, por sua vez, as imagens tornam-se vivas no ambiente de palavras.

Para este estudo, considera-se o *picturebook* como um formato literário que reúne de forma equilibrada as atuações imagéticas e verbais, através de interações estruturadas em diferentes níveis de complexidade, partindo-se de influências simétricas entre uma e outra linguagem, passando por influências de ordem complementar, seja no sentido de expansão de significados, seja no sentido de contradição de significados.

A partir destas primeiras ideias, como se estruturaria o *picturebook*? Quais seriam suas principais características e quais as relações que se destacariam entre as linguagens que o constituem?

Anstey; Bull (2000), fazem uma retrospectiva dos principais elementos que cercam o conceito de *picturebook* e que foram desenvolvidos nas últimas décadas por vários autores. Num primeiro momento, deve-se situar o *picturebook* como sendo uma produção destinada a crianças que, muitas vezes, necessitam de mediação na leitura ou são leitoras iniciantes. Entre as principais características observadas por Anstey; Bull (2000) sobre os *picturebooks* estão:

- São livros relativamente pequenos, geralmente possuindo 30 páginas;
- Apresentam poucas palavras;
- Apresentam variedade de imagens.

As características acima enunciadas sugerem que a grande maioria dos livros selecionados que apresentarem o formato *picturebook* sejam direcionadas a leitores iniciantes. Tal condição tem sustentado, na opinião de Neczyk (2007), uma ideia ‘equivocada’ de que obras que oferecem um espaço maior à apreciação da linguagem visual destinam-se prioritariamente a crianças menores, a leitores iniciantes.

Faz-se necessário rever as crenças de que livros escritos para crianças pequenas devam ter o predomínio da imagem sobre o texto, enquanto a literatura produzida para adolescentes e adultos deva dar um papel secundário à imagem e priorizar a escrita. Cabe ressaltar que, atualmente, grande parte da produção literária para crianças, especialmente o formato incorporado pelo *picturebook*, direciona-se à apreciação e à leitura de ‘públicos’ de todas as idades em função da atualidade de temáticas propostas e da complexidade com a qual

são estabelecidas as interações entre imagem e palavra junto ao conjunto da obra, manifestadas em termos de projeto gráfico e editorial.

Considera-se que a evolução presente nos *picturebooks* transpõe essa espécie de limitação imposta pelo senso comum, a qual ainda considera a linguagem visual como a mais acessível ao entendimento do leitor, especialmente da criança pequena. Necyk (2007) reafirma o reconhecimento da imagem pelo senso comum como sendo de fácil apreensão pelo leitor-criança, justificando: “Pensa-se que a decifração da imagem não cause tanta tensão, em virtude do seu aspecto de simulação da realidade, em contraposição à arbitrariedade existente no código escrito.” (p. 09-10).

A autora (2007) discorda desta ideia, defendendo a necessidade de uma aguçada apreensão por parte dos leitores no contato com o *livro ilustrado contemporâneo*, termo este, cunhado em sua pesquisa de mestrado para designar o *picturebook*. Esta apreensão deve-se ao fato de que a complexidade de interações entre palavra e imagem se aprofunda, na medida em que este novo formato literário tem se legitimado por seu poder de criação e de significação perante o público leitor.

Também Nikolajeva; Scott (2001) fazem uma reflexão acerca da complexidade com que tais produções têm se apresentado ao público infantil, levantando a hipótese de uma necessária intervenção mediada por parte do adulto/educador. Dizem as autoras:

Nós demonstramos que divergem do conceito tradicional de livros infantis como 'simples'; se por simples queremos dizer aspectos como claras estruturas narrativas, uma ordem cronológica dos acontecimentos, uma inequívoca, pelo menos, de preferência, voz narrativa didática, e fronteiras claramente delimitadas e fixas entre fantasia e realidade, entre a verdade objetiva e a percepção subjetiva.(p. 260)

Neste sentido, as discussões que surgem a respeito do nível de audiência para o qual estas produções estão sendo elaboradas, trazem inúmeras questões nada fáceis de serem respondidas. As próprias autoras revelam sua angústia ao indagarem: “Para quem são esses livros?” (p. 260).

Nikolajeva; Scott (2001) afirmam que as transformações nas produções literárias direcionadas ao público infanto-juvenil foram gradualmente ocorrendo desde o final do século XVIII, até início do século XX, quando os *picturebooks* apresentavam parâmetros, envolvendo técnicas de aprimoramento de detalhes, geração de sensações afetivas tanto pela palavra como pela imagem (pelo uso da cor e da forma), apresentação de diferentes pontos de vista pela palavra e pela imagem, além do uso da ironia nas interações entre as duas

linguagens (interação de contradição).As obras de Beatrix Potter, para as autoras (2001), inserem-se nas características deste período.

Com o passar do tempo, e pode-se pontuar esse período entre as décadas de 80 e 90 do último século, as intenções na produção dos *picturebooks* modificaram-se:

À medida que o século avança, a intenção e impacto do autor / ilustrador mudam. Mais do que a relação texto-ilustração clarificar e tornar mais visível os detalhes, perspectivas e acontecimentos da narrativa dupla, os trabalhos cada vez mais desafiam o leitor, ao introduzirem ambigüidade que, por vezes é tão intensa que, mais frequentemente o texto é lido, mais de perto a ilustrações são examinadas, e mais incerta é a comunicação. O resultado disto é que os leitores são obrigados a produzir as suas próprias respostas, suas próprias resoluções para as obras, e a unir forças com o autor / ilustrador na criação do cenário, da história e da interpretação.(p. 259)

Esta transformação na estrutura das obras produziu possibilidades de intensa relação entre leitor e livros, em vista dos crescentes desafios que lhe foram impostos pelo aprimoramento das interações entre as linguagens apresentadas nos *picturebooks*.

Bajour; Carranza (2003)³⁴ discutem a relevância no processo de leitura que é desencadeado através da interação do *livro-álbum* com a criança:

La fuerza experimental de los procedimientos formales en los libros-álbum, desde el punto de vista plástico y literario (y en el diálogo entre ambos códigos), pero también en su diseño y construcción como objeto, genera la necesidad de una lectura que trascienda lo meramente temático y argumental; una lectura más ligada al juego con las formas y el lenguaje, más atenta al placer estético de la palabra y la imagen.(agosto/2003)³⁵

O discernimento exigido ao leitor que mantém contato com estes livros, torna-se um empreendimento muito superior ao que comumente se pretende com a leitura realizada pela criança. O papel da mediação, neste sentido é fundamental, por recuperar, ao menos em parte, as potencialidades de aprendizagem estética e lingüística que se apresentam em uma obra como esta. Infelizmente, ainda são poucas as manifestações de reconhecimento e de estudo a respeito deste formato literário em países da América Latina, como o Brasil e a Argentina.

Em 2003, Bajour e Carranza³⁶ reconheciam que o *livro-álbum* permanecia

³⁴ BAJOUR, Cecilia; CARRANZA, Marcela. **El libro-álbum em Argentina:** vamos a hablar de una ausencia. IMAGINARIA, REVISTA QUINZENAL SOBRE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL. N° 107, Buenos Aires, jul/2003.

³⁵ A força experimental dos elementos formais nos 'livros-álbum', não apenas os pontos de vista plástico e literário (e o diálogo entre ambos os códigos), mas também seu desenho e construção como objeto, geram a necessidade de uma leitura que transcende o meramente temático e argumental; uma leitura mais ligada ao jogo com as formas e a linguagem, mais atenta ao prazer estético da palavra e da imagem. (tradução minha).

³⁶ BAJOUR, Cecilia; CARRANZA, Marcela. **Libros-álbum: libros para el desafío** – IMAGINARIA, REVISTA QUINZENAL SOBRE LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL, N° 115, Buenos Aires, diciembre/2003. Textos disponíveis em: <http://www.imaginaria.com.ar/11/5/destacados.htm>

desconhecido para a grande maioria dos estudiosos da área de literatura, dos professores e também do público leitor daquele país. As autoras argentinas afirmaram:

Sin embargo, tanto los docentes como una gran parte de quienes pertenecen al campo de la literatura infantil y juvenil, desconocen la denominación del libro álbum y sus particulares características. Por lo tanto, no tienen la oportunidad de acceder a un objeto cultural que puede enriquecer enormemente la educación estética tanto de quienes se inician en la lectura como de quienes ya han avanzado en ella. (jul/ 2003)³⁷

Nikolajeva e Scott (2001) também se referem à importância do papel do adulto/educador no processo de familiarização da criança com a leitura propiciada pelos *picturebooks*. Acreditam que tais obras possibilitam uma situação especial para uma relação de colaboração entre crianças e adultos, “*picturebooks* capacitam crianças e adultos por igual”. (p.261)

Sobre a complexidade inerente a estes livros, as autoras afirmam que os *picturebooks* são criados para comunicar-se através da imagem, da palavra, ou da combinação de ambos. A nova perspectiva com que são produzidos, amplia limites, confrontando-se a formatos já aceitos e aprendidos. Neste sentido, as crianças levariam vantagem sobre os adultos, pois estariam menos ligadas a convenções, sendo mais livres para interagir junto aos mais arrojados trabalhos, “de modo que a ingenuidade das crianças lhes serve muito bem nessa área, tornando-se parceiras na verdadeira experiência de leitura.” (NIKOLAJEVA E SCOTT, 2001, p. 261)

Os *picturebooks*, portanto, são produzidos com o intuito de provocar no leitor as sensações de ambigüidade, incerteza, conflito, tão comuns ao tempo em que se vive atualmente, refletindo uma estrutura que não se presta mais à condicionantes de orientação simples, otimista e didática. É um leitor preparado para a incerteza, movido pelo desafio da dúvida, capacitado a enfrentar com criatividade os conflitos que possam surgir em sua aventura de crescimento através do exercício de leitura: é para esse leitor que o *picturebook* tem sido produzido.

Entretanto, ainda é palpável a diversidade de estruturas nas quais as linguagens visual e verbal têm sido exploradas, especialmente no que se refere à literatura e a seus formatos. É o que Nikolajeva e Scott (2001) ressaltam ao descreverem os diferentes contextos nos quais se

³⁷ Sem dúvida, tanto os professores como uma grande parte de quem pertence ao campo da literatura infanto-juvenil desconhecem a denominação de livro-álbum e suas características particulares. Portanto, não estão tendo a oportunidade de acesso a um objeto cultural que pode enriquecer enormemente a educação estética tanto daqueles que estão iniciando a leitura como daqueles que já a dominam. (tradução minha)

apresentam as ocorrências da linguagem visual e da linguagem verbal entre os mais variados formatos literários existentes. As autoras tentam utilizar alguns termos que caracterizam estas distintas ocorrências entre palavras e imagens nos livros, utilizando um modelo de graduação, expressado pelo termo *spectrum*³⁸:

PALAVRA	
texto narrativo	texto não narrativo
texto narrativo com poucas imagens	livro ABC poesia ilustrada livro não-ficcional ilustrado
<i>picturebook</i> de simetria (duas narrativas mutuamente redundantes)	
<i>picturebook</i> de complementaridade (palavras e imagens ocupam espaços mutuamente)	
<i>picturebook</i> de expansão ou realçe (a narrativa visual suporta a narrativa verbal e a narrativa verbal depende da narrativa visual)	
<i>picturebook</i> de equivalência (duas narrativas mutuamente dependentes)	
<i>picturebook</i> 'sylleptic' (com ou sem palavras) (duas ou mais narrativas independentes uma da outra)	
narrativa imagética com palavras (sequencial)	livro expositivo sem palavras (não narrativo, não sequencial)
narrativa imagética sem palavras (sequencial)	livro expositivo (não-narrativo, não-sequencial)
<i>picturebook</i> com menos palavras	
IMAGEM	

Figura 02 - O *Spectrum* idealizado entre palavra e imagem
Fonte: Nikolajeva; Scott (2001, p.12)

Nikolajeva e Scott (2001) dedicaram-se a investigar algumas das interações entre as linguagens visual e verbal no *picturebook*. Concluíram que a dinâmica dessas interações pode ocorrer de três maneiras básicas:

Pela interação de simetria: através de uma relação em que palavras e imagens convergem para um mesmo plano de significação, mesmo utilizando-se formas diversificadas de comunicação verbal e visual;

Pela interação de expansão: através de uma relação em que tanto imagem quanto palavra expandem o sentido uma da outra, havendo nesta forma de interação uma dinâmica de

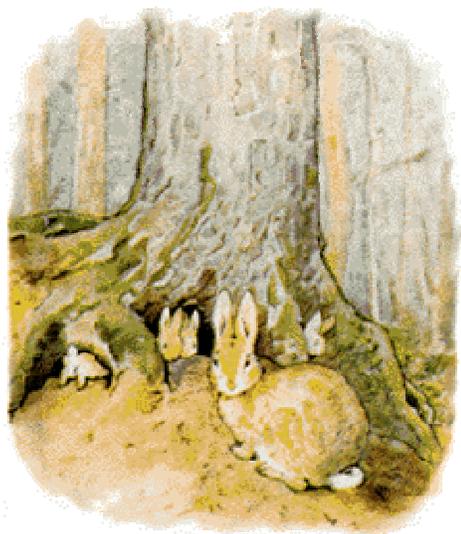
³⁸ Literalmente espectro corresponde a uma divisão da luz, uma espécie de graduação. Numa interpretação dirigida às ocorrências em que linguagem visual e verbal podem relacionar-se, o termo corresponderia a multiplicidade e a graduação de interações verbo-visuais que podem estar presentes nas obras literárias atuais.

complementaridade entre os dois elementos;

Pela interação de contradição: esta é uma terceira espécie de relação, na qual imagem e palavra se relacionam em oposição uma à outra, a imagem e a palavra contradizem uma à outra.

Nikolajeva e Scott (2001) tomam o cuidado de não simplificar em demasia estas três formas de 'interação', afirmando que o uso desses termos não deve ser no sentido absoluto, pois não serão relações puramente “symetrics, enhancing, or contradictories”.³⁹

É o que se pode perceber na análise desenvolvida pelas autoras (2001) em uma das imagens da obra de Beatrix Potter ' O conto de Peter Rabbit' de 1902. As autoras fazem uma cuidadosa descrição das possibilidades interativas entre imagem e palavra, conforme a ilustração abaixo:



**ONCE upon a time
there were four little Rabbits,
and their names were
Flopsy
Mopsy
Cotton-mail
and Peter.**

**They lived with their Mother
in a sand-bank,
underneath the root
of a very big fir-tree.**

Figura 03: The Tales of the Peter Rabbit, de Beatrix Potter, 1902.

As autoras (2001, p. 30) assim descrevem esse momento da história:

O quadro é bastante simples e o leitor vê diretamente a mamãe coelho. Entretanto, o texto nos diz que há quatro coelhinhos e a imagem mostra apenas três. Sabendo que existe um criador para a ilustração, o leitor é incentivado a procurar o quarto coelhinho que está embaixo da raiz da árvore. Os desenhos de Beatrix Potter são tão anatomicamente corretos que é seguro concluir que a cauda deve pertencer ao quarto coelho. Este detalhe imediatamente cria uma tensão entre imagem e texto, porque nós queremos descobrir como resolver a discrepância. E porque nós sabemos que Potter é responsável tanto pela imagem como pelo texto, sabemos que essa aparente discrepância tem um sentido. Quando lemos o livro da próxima vez, sabemos

³⁹ De simetria, de expansão, de contradição. (Tradução minha).

que é provável que seja Pedro que está verificando o seu ambiente subterrâneo em vez de seguir a sugestão sua mãe.

Essa análise leva ao entendimento de que a imagem apresenta diretamente, num primeiro momento, a personagem coelha aos leitores, revelando a intensão de interação simétrica entre o que está escrito e o que está visualizado na imagem. Num segundo momento, entretanto, a imagem, insere uma nova forma de percepção dos personagens coelhinhos listados no texto, criando um conflito, uma contradição entre o que é explicitado verbalmente – quatro nomes de coelhos – e o que se percebe imageticamente – três coelhinhos. Como estratégia de direcionamento do olhar do leitor, Beatrix Potter usou a estrutura do texto para atrair a atenção do leitor para esse conflito criado propositalmente: “Ao contrário do habitual para o movimento de esquerda à direita, os nomes dos coelhos são listados em uma linha que se inclina, como uma barra invertida, da direita para a esquerda, trazendo o olho para a imagem e o enigma do quatro nomes e três coelhos”. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2001, p. 30)

Através do exemplo citado pelas autoras, pode-se ter uma noção da complexidade com que tais interações podem ocorrer especialmente no que se refere aos significados impostos pela contemporaneidade, em que se situam tantos contextos e diversidades regionais e mundiais. É o que se poderá vislumbrar nas análises realizadas e explicitadas no próximo capítulo.

2.6.1 Picturebook: buscando uma nomenclatura para a língua portuguesa

O desenvolvimento deste novo formato literário, interativo, polêmico, capaz de apreender leitores de todas as idades, tem se consolidado desde a década de 60, em países europeus e nos EUA, e somente nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, vem alcançando novos espaços na América Latina em países como Argentina, Venezuela e Brasil. A tradução para o espanhol e o castelhano, como *livro-álbum*, não parece contemplar a natureza central do *picturebook*.

No Brasil, Necyk (2007) oferece uma nomenclatura para este formato, apresentada em sua pesquisa como ‘livro infantil contemporâneo’. Cabe ressaltar a afirmação de Necyk (2007) sobre o uso do termo ‘contemporâneo’, mais para evidenciar a tendência de “superposição de linguagens simultâneas” (p. 16) junto a estas obras, do que para dar uma significação temporal às mesmas.

Pensou-se, no decorrer deste estudo, em adotar uma nomenclatura que contemplasse a

compreensão do processo de constituição deste formato literário. Acredita-se que o termo interação entre linguagens situa-se em um patamar mais aproximado do significado original do formato *picturebook*, quer seja, o de uma obra que apresenta em sua estrutura, as linguagens verbal e visual em constantes ‘trocas’ entre si. Tais interações podem ser também nomeadas como relações bidirecionais, em que, tanto palavra como imagem, são influenciadas uma pela outra, exibindo uma complexidade maior entre tais relações. Há, neste sentido, uma produção dinâmica, em que autor e ilustrador conseguem equilibrar a relevância dos papéis assumidos pelas duas linguagens. Simultaneamente, pode-se perceber um padrão de interações contextuais, que ocorrem durante as aproximações entre leitores e obra. Estas são, igualmente, interações dinâmicas que não admitem uma unidirecionalidade de cunho estático, mas constituem-se em uma multiplicidade de relações possíveis de existirem entre o *picturebook* e seu leitor.

Tomou-se emprestados os termos ‘interação’ e ‘interacional’ de campos do conhecimento ligados à Comunicação e à Informática e procurou-se justificar estas escolhas a partir dos estudos de vários pesquisadores destas áreas, numa tentativa de avançar junto ao conceito de meio de comunicação unilateral ligado a elementos como a imprensa e a televisão. Também buscou-se compreender as distinções entre os conceitos de interação e interatividade que foram melhor explicitadas com o surgimento de críticas aos modelos e tecnologias de comunicação unilateral, ainda na década de 70 (BONILLA, 2002).

Sem a pretensão de dar o mesmo significado ao conceito de interação que é utilizado nos campos de conhecimentos mencionados acima, buscou-se uma interpretação que possa se aproximar de tal conceito, contextualizando-o para a questão da literatura e do *picturebook*, mais especificamente, considerando-o como um meio de comunicação que extrapola o paradigma de comunicação unilateral, podendo ser vislumbrado como um modelo de interação em que o autor e o leitor constroem relações dinâmicas de apreensão e interpretação das mensagens contidas na obra.

A interação, no contexto das produções literárias, é ainda considerada como destituída de uma natureza simultânea, por não acontecer em tempo real, o que a configuraria como uma forma de comunicação cuja relação linear constituir-se-ia em um sistema fechado. Esta visão é contestada por Lévy (1999), ao considerá-la uma comunicação que ainda oferece ao leitor as condições para decodificar, interpretar, participar, mobilizar seu sistema nervoso distintamente de outros leitores, produzindo, inclusive em relação a si mesmo, mesmo que em tempos diferentes, ‘novas’ leituras e novos significados frente à mesma obra.

Embora se saiba que a comunicação impressa contenha um sentido de unilateralidade,

se o leitor for considerado como um mero receptor, deve-se enfatizar a complexização das relações entre as linguagens visual e verbal neste formato literário. Este novo contexto em que imagem e palavra são construídas com o intuito de produzir sentidos interdependentes e dinâmicos torna-se compatível com a adoção dos termos interação e interacional para se referir a esta dinâmica que será potencializada pelo interesse do leitor em aceitar ou não o desafio de criar novos sentidos ao produto final de sua leitura.

O fenômeno de interação pode ocorrer em duas instâncias distintas: as relações possibilitadas pelo autor/ilustrador entre as linguagens existentes na obra, a forma como tais linguagens são construídas e interagem entre si; e a busca pelo leitor em compreender sinteticamente os sentidos explícitos na história ou mesmo em estabelecer novos sentidos em sua leitura. Em razão desses dois processos pretende-se denominar este formato literário de 'interacional' e as obras que o apresentam de 'livros interacionais'.

O 'livro interacional' é construído de tal forma que o leitor vê-se desafiado a produzir significados através das inumeráveis e simultâneas interações entre as narrativas visual e verbal. As linguagens complementam-se ora em harmonia, ora em processo de conflito simulado, não havendo preponderância absoluta de uma ou de outra.

Busca-se, assim, com o uso desta terminologia evidenciar a característica basilar do objeto definido para este estudo: dinamismo em suas interrelações.

2.7 Definição do objeto de estudo – Os cinco 'livros interacionais'

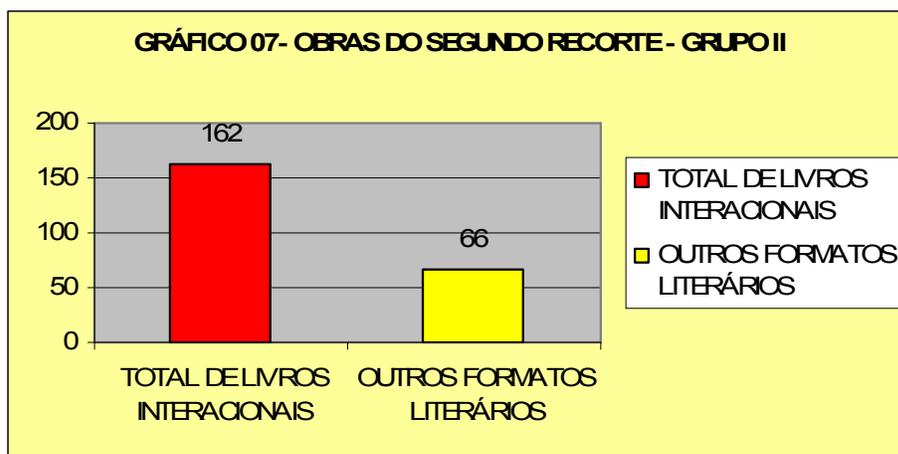
Nesta etapa do trabalho, a partir do primeiro recorte, que contou com 228 livros, realizou-se uma aproximação efetiva com o acervo, objetivando o reconhecimento das obras que atendessem às caracterizações de um 'livro interacional'. A amostra obtida foi de 162 obras, entre autores brasileiros e estrangeiros. Novamente procurou-se especificar o objeto de estudo, com vistas a qualificar o processo de investigação empírica. O passo seguinte envolveu a opção por obras de autores brasileiros que também fossem os ilustradores dos livros. A escolha por obras de autores/ilustradores brasileiros justifica-se pela representatividade destas obras no conjunto total do acervo.

O recorte comportou um quantitativo de 37 obras, número considerado ainda muito elevado para que se pudesse conduzir as análises das relações entre as linguagens visual e verbal.

Neste sentido decidiu-se por especificar mais uma vez a amostra, escolhendo das 37 obras até então selecionadas, somente aquelas com temática folclórica, dentre as quais obteve-

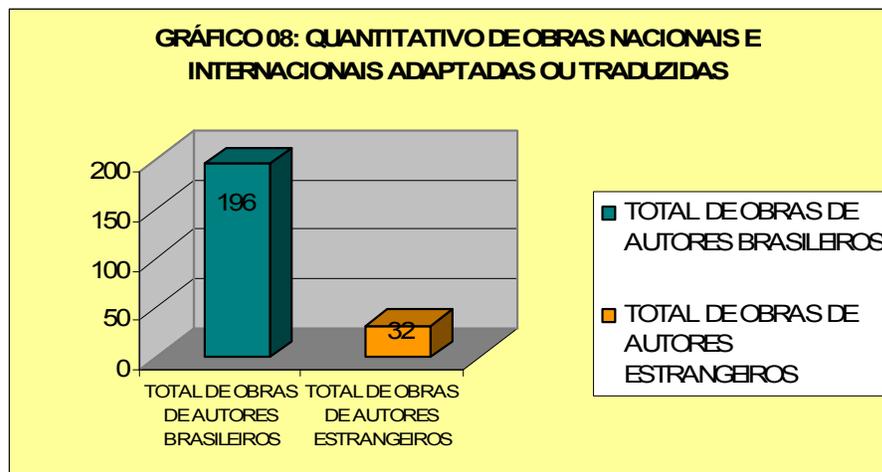
se os seguintes gêneros: 02 contos folclóricos, 01 lenda, 01 história mitológica e 01 fábula, totalizando 05 obras para a amostra final.

Os dados quantitativos e suas respectivas análises são apresentados a seguir no texto. A definição do formato literário no processo de verticalização do *corpus* da pesquisa foi de fundamental relevância para os contornos que se evidenciaram junto ao objeto final de estudo: a investigação do possível diálogo entre linguagens complementares junto a um formato literário que redescobre o papel de relevância tanto de uma como de outra linguagem.



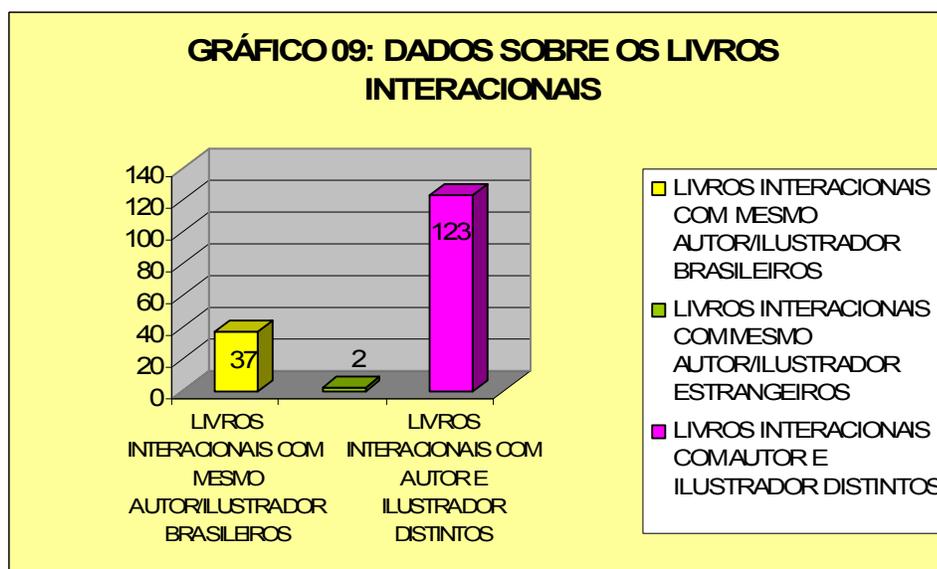
De um total de 228 livros que compuseram o maior grupo do acervo geral, 162 obras atenderam as caracterizações do formato definido como ‘livro interacional’ e 66 obras apresentaram outros formatos literários com predominância da linguagem verbal sobre a linguagem visual.

No gráfico seguinte, pode-se visualizar algumas das condições em que se encontram os livros interacionais dentro do primeiro recorte realizado no acervo geral do PNBE/2005. Estas condições referem-se ao quantitativo de obras nacionais selecionadas em relação às obras adaptadas ou traduzidas de autores estrangeiros.



O primeiro recorte, contando com 228 obras, teve, na seleção de seus livros, uma predominância de autores brasileiros com uma representatividade de aproximadamente 85,9% em relação aos livros de autores estrangeiros adaptados e/ou traduzidos para o português. Estes últimos corresponderam a apenas 14% junto aos gêneros do grupo II do acervo geral.

A partir desses resultados decidiu-se centrar a atenção especificamente sobre os dados quantitativos referentes aos 162 'livros interacionais', encontrados, dando ênfase aos dados sobre o recorte seguinte de obras: os livros interacionais de autores/ilustradores brasileiros. No gráfico seguinte, pode-se visualizar alguns desses números:



Os dados acima revelam que os 'livros interacionais' com autor e ilustrador distintos são maioria no grupo analisado, com aproximadamente 75,3%. Os 'livros interacionais' com

mesmo autor/ilustrador estrangeiros tiveram participação mínima na seleção deste grupo, com 0,6%. O recorte obtido de 37 obras compreendidas como ‘livros interacionais’ cujos autores brasileiros eram também os ilustradores de seus livros, correspondeu a uma porcentagem de 24% dos exemplares.

O número de autores que ilustram seus livros tem se expandido nos últimos anos e a tabela que se segue demonstra que alguns destes autores possuem várias obras ilustradas e selecionadas, embora o que se percebe nesta amostra é que a diversidade de autores que têm investido na proposição de ilustrar seus livros é bem maior do que a concentração de obras selecionadas em poucos e consagrados autores. Pode-se observar essa situação através da visualização do quadro abaixo:

Quadro 05: Autores/ilustradores de ‘livros interacionais’

AUTORES	OBRAS
Lúcia Hiratsuka	01
Ziraldo	04
Eliardo França	01
Roger Mello	03
Rubens Matuck	01
Odilon Moraes	01
Cláudio Martins	02
Angela Lago	05
Marilda Castanha	01
Mariana Massarani	01
Rogério Borges	01
Caulos	02
André Neves	02
Rui de Oliveira	02
Denise Rochael	01
Nelson Cruz	01
Fernando Bonassi	01
Ricardo Azevedo	01
Eva Furnari	02
João Geraldo Pinto Ferreira	01
Rogério Trezza	01
Carolina Cunha	01
Mario Bag	01
TOTAL	37

A visualização das informações acima oferece um panorama da diversidade de autores

e obras selecionados. Destacaram-se, nesse grupo, Angela Lago e Ziraldo, aquela com cinco obras e este com quatro obras selecionadas, Roger Mello ficou em segundo lugar com três obras selecionadas, Cláudio Martins, Rui de Oliveira, Eva Furnari, Caulos e André Neves tiveram selecionadas duas obras cada um. Os demais autores tiveram uma obra selecionada. Observa-se, com isso, que houve uma distribuição mais equitativa na seleção destes livros e que o contexto de criação em que se insere a produção de 'livros interacionais' no Brasil tem se ampliado e qualificado, especialmente nesta edição do PNBE/2005.

A partir desse número, optou-se mais uma vez por selecionar as obras que apresentassem conteúdo de natureza folclórica, entre as quais se encontram diversos gêneros como mitos, contos, lendas e fábulas. Tal opção em relação a um novo recorte da amostra se justifica pela relevância que os elementos folclóricos possuem junto à história da literatura produzida para crianças, jovens e adultos, tanto em nível mundial como em nível nacional.⁴⁰

Nesse sentido, considera-se importante abordar alguns aspectos relacionados ao tema do folclore, tratado a seguir.

2.7.1 A temática folclórica

Conforme Frade (1997), os estudos sobre folclore têm suas origens ainda no século XVIII, com as primeiras pesquisas de estudiosos da cultura popular, como Herder e os Irmãos Grimm, que pesquisaram inicialmente a poesia alemã e posteriormente voltaram-se para os saberes populares, considerando-os de natureza oposta aos saberes eruditos ou à cultura legitimada. Tais conclusões resultaram em critérios que delimitaram o conceito de cultura popular, a saber: critério da verdade, o critério da racionalidade e o critério da convenção. Estes critérios foram gradativamente sendo questionados com o passar do tempo, visto que outros momentos históricos surgiam, trazendo novos parâmetros sobre o que poderia ser considerado conhecimento do povo e conhecimento erudito. Entre eles situam-se a Renascença, a Reforma e a Contra-Reforma, a Revolução Francesa, o Iluminismo e o advento do Positivismo.

Frade (1997) afirma que os reflexos dos estudos europeus foram fundamentais no tratamento dado ao tema junto a América do Norte e América Latina. No Brasil, o positivismo e a Escola Alemã tiveram grande influência nos estudos aqui desenvolvidos sobre

⁴⁰ A banca na ocasião da qualificação desta pesquisa sugeriu novas considerações em relação a um novo recorte da amostra com vistas à realização do processo de análise.

a cultura popular e sobre o folclore.

Durante muitos anos, houve a prevalência dos conceitos estabelecidos na *Carta do Folclore Brasileiro* adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951. Conforme Benjamin (1989)⁴¹, a Carta estabelecia o seguinte: “[...] reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar como folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda a sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual”.

Em 1995, durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, a *Carta* é debatida e o conceito de Folclore atualizado, mediante a consideração de estudos realizados em campos das ciências humanas e das letras, do surgimento de novas tecnologias e das transformações na própria sociedade brasileira. O conceito de Folclore foi assim definido:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: a aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade.

Outras características referentes ao folclore foram questionadas e reestruturadas a partir dessa nova visão, conforme o resumo que se adaptou no quadro a seguir⁴²:

⁴¹ Artigo disponível em: www.unicamp.br/folclore/material/extra_conceito.pdf

⁴² Elementos adaptados a partir do artigo 'Conceito de Folclore' de Roberto Benjamin. Disponível em: www.unicamp.br/folclore/material/extra_conceito.pdf

QUADRO 06: Caracterizações vinculadas ao fenômeno folclórico

Parâmetro	Anterior	Atual
Anonimato	O fato folclórico não deve ter autor conhecido.	Há uma relativização dessa questão por excluir elementos da cultura popular como o artesanato e a poesia dos repentistas.
Aceitação coletiva	O fato deve ser do agrado coletivo, de prática generalizada	Esta questão passa a ser considerada na reinterpretação do anonimato. Uma criação de autor conhecido passa a ser folclórica quando há aceitação coletiva.
Transmissão Oral	O aprendizado do folclore ocorre exclusivamente por essa forma de transmissão.	Relativiza-se essa característica para incluir elementos como o artesanato, as técnicas populares, a literatura de cordel e outras manifestações escritas.
Antiguidade	Ser antigo é condição para o fato folclórico, conforme folcloristas mais tradicionais.	Aceitação da condição de antiguidade é a negação da capacidade criativa do povo, negando-se o reconhecimento de novos fatos folclóricos.
Tradicionalidade e dinamicidade	Característica básica do fato folclórico. O conceito de tradicional, por ser oposto ao que é novo, nega a condição de dinamicidade.	A tradicionalidade para a ser entendida como uma continuidade, onde fatos novos se inserem sem rupturas com o passado, constituindo-se a partir do passado.
Espontaneidade	Os fatos e manifestações folclóricas nascem da comunidade, não são institucionalizados, não são aprendizagens sistemáticas, ocorrendo de forma inconsciente e progressiva.	Mantém-se esta perspectiva.
Funcionalidade	Os fatos folclóricos são parte de uma totalidade dos sistemas culturais, exercem funções e devem ser compreendidos como componentes das dimensões social, econômica, política, etc.	Mesma perspectiva.
Regionalidade	A manifestação folclórica é localizada, própria de uma comunidade.	O folclore é universal e tradicional em seus temas e motivos, que devem ser considerados invariantes. É regional e atualizado na ocorrência destas particularidades, resultando da criatividade do portador do folclore e de sua comunidade.

Fonte: 'Conceito de Folclore', Roberto Benjamim, 1989.

Todas essas transformações em torno das discussões sobre folclore/cultura motivaram a explorar melhor o papel destas manifestações e seus reflexos sobre a produção literária para crianças, mobilizando a seleção de obras vinculadas a esta temática para a amostra final. Desta forma, foram selecionados os seguintes livros:

- Maria Peçonha de André Neves – Conto Folclórico.
- A casa do Bode e da Onça de Ângela Lago – Conto Folclórico⁴³;
- Cavalhadas de Pirenópolis de Roger Mello – Conto Folclórico;
- Aguemon de Carolina Cunha – Mito;
- A Lenda do Dia e da Noite de Rui de Oliveira – Lenda;

Na figura abaixo temos por fim, um resumo esquemático de todo o processo de ‘verticalização’ do acervo do PNBE que resultou na amostra final acima descrita:

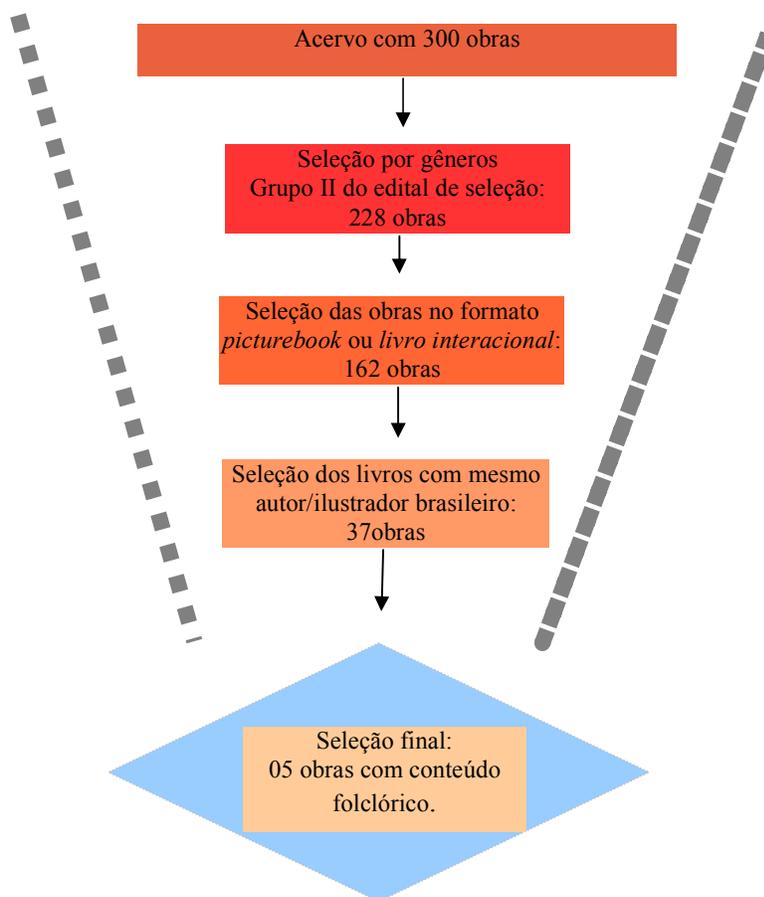


Figura 04: Esquema do Processo de Definição da Amostra Final

⁴³ No subcapítulo em que analisamos esta obra, justificamos nossa definição pelo gênero conto folclórico ao invés de fábula.

2.8 Dimensões de Análise Qualitativa

Construiu-se um possível esquema de análise com as principais categorizações e seus questionamentos, o que permitiu observar as principais interações entre imagem e palavra que se considera estarem presentes nos livros ‘interacionais’ produzidos para o público infantil.

Neste sentido, analisaram-se as cinco obras sob três dimensões principais: a dimensão histórica, social e cultural, a dimensão formal e as relações entre imagem e realidade.

Definiu-se o primeiro momento como o ponto de encontro entre pesquisador/ leitor e obra, no qual se tentou trazer uma contextualização da obra, as influências artísticas sobre cada produção imagética e as três categorizações as quais se considerou relevantes para analisar as relações entre imagem/palavra no conjunto da obra. São elas:

Imagem X Palavra: Elementos Históricos

Imagem X Palavra: Elementos Sociais

Imagem X Palavra: Elementos Culturais

Segmentar a análise contextual da obra foi uma estratégia didática de organização e ordenação do trabalho de análise, tendo em vista a consideração de que as três categorias acima não são isoladas entre si.

No decorrer da análise, debruçou-se sobre os aspectos formais da imagem e suas relações com a linguagem verbal. Primeiramente se buscou definir junto a esta dimensão formal algumas categorizações relativas ao campo visual. São elas:

Imagem X Palavra: Cor

Imagem X Palavra: Forma

Imagem X Palavra: Textura

Imagem X Palavra: Espaço

Imagem X Palavra: Movimento

Dentro de cada uma destas categorizações foram valorizados, nesta análise, outros conceitos importantes que vinculam-se à estrutura de cada um destes elementos. Tais como:

COR \Longrightarrow contraste, tonalidade, brilho, saturação

FORMA \Longrightarrow composição, formas geométricas na composição, letras na

composição, relação figura X fundo, tipo de figuração utilizada.

TEXTURA \implies tipo de textura, sensação de textura.

ESPAÇO \implies cenário, perspectiva utilizada, linhas predominantes

MOVIMENTO \implies 'movimento imóvel e gradiente de movimento

A última dimensão considerada para as análises fundamenta-se no conceito de 'tricotomia sugestiva' de Rudolf Arnheim (2008), em que se analisa especificamente as relações entre as imagens e a realidade a partir de suas proposições sobre Valor de Representação, Valor de Signo e Valor de Símbolo.

Como procedimento no processo de análise, optou-se por individualizar o estudo das obras por se entender que cada produção possui contornos singulares que uma análise coletiva, talvez não conseguisse contemplar com maior amplitude. A intenção ao analisar o máximo de imagens possível nas obras, permitiu uma imersão natural em cada um dos livros, de acordo com as caracterizações que envolveram cada elemento analisado.

Definiu-se o trabalho em função de categorizações que partissem do campo visual em relação ao verbal pelo próprio andamento dado à investigação que pareceu ter privilegiado no decorrer dos estudos as abordagens mais vinculadas à linguagem visual do que os estudos propriamente lingüísticos. Até mesmo a abordagem bakhtiniana sobre a linguagem, trazendo conceitos como dialogismo e ideologismo sógnico foi de relevância fundamental para direcionar a pesquisa sobre os elementos imagéticos, entendendo-os como de natureza discursiva, embora não verbal.

É importante reconhecer a complexidade de uma proposta dessa dimensão, em que se necessita compreender, em se tratando de linguagem visual, que não se poderia realizar uma análise completa, sob todos os seus ângulos, mas empreender um investimento de análise parcial, uma aproximação capaz de revelar uma das muitas faces da arte como aconselha Oliveira (2008). Para tal, o estudo embasou-se em campos do conhecimento como a teoria de Arnheim (1969; 2008), as abordagens de Dondis (2003); de Aumont (2004) e a leitura estética de Parsons (1992) e de Housen (1983). Todos esses olhares dedicaram-se parcialmente ao estudo da linguagem visual, cada um partindo de um enfoque distinto e aprofundado sobre a imagem.

CAPÍTULO III - LINGUAGENS VISUAL E VERBAL: ANALISANDO A DINÂMICA EM SUAS RELAÇÕES

“Se alguém quiser entender uma obra de arte, deve antes de tudo encará-la como um todo. [...] porque nada que o artista põe em seu trabalho pode ser negligenciado impunemente pelo observador”.

Rudolf Arnheim (1980)

3.1 Escolhas definitivas

A leitura desta reflexão de Rudolf Arnheim permitiu definir os percursos que se realizou junto à análise qualitativa da amostra final na pesquisa. Estabeleceu-se, por conseguinte, três instâncias distintas de análise individual das obras, baseando-se nas categorizações que se procurou dimensionar durante o processo de investigação.

Através do quadro abaixo, resume-se todo o processo de análise que foi construído durante a pesquisa:

QUADRO 07: Resumo de Categorizações

ANÁLISES	CATEGORIZAÇÕES
DIMENSÃO HISTÓRICO-SOCIAL, CULTURAL	IMAGEM X PALAVRA: ASPECTOS HISTÓRICOS IMAGEM X PALAVRA: ASPECTOS SOCIAIS IMAGEM X PALAVRA: ASPECTOS CULTURAIS
DIMENSÃO FORMAL	IMAGEM X PALAVRA: COR contraste, tonalidade, brilho, saturação IMAGEM X PALAVRA: FORMA composição, formas geométricas na composição, letras na composição relação figura x fundo, figuração utilizada IMAGEM X PALAVRA: TEXTURA tipo de textura, sensação na textura IMAGEM X PALAVRA: ESPAÇO cenário, perspectiva utilizada, linhas predominantes IMAGEM X PALAVRA: MOVIMENTO
RELAÇÃO IMAGEM X REALIDADE	VALOR DE REPRESENTAÇÃO VALOR DE SIGNO VALOR DE SÍMBOLO

As análises relacionadas à dimensão social, histórica e cultural tiveram como referencial os estudos da linguagem de Bakhtin. As análises formais das relações entre as linguagens visual e verbal tiveram seus fundamentos nos estudos de Arnheim (2008), bem como em Dondis (2003) e Oliveira (2008), enquanto as análises das imagens em relação aos valores representativo, simbólico e de signo foram embasadas na teoria de Rudolf Arnheim (2008).

O exercício continuado de análise junto às cinco obras da amostra final produziu uma série de reflexões relativas à dinâmica das interações entre as narrativas visual e verbal encontradas nos livros observados.

É conveniente salientar que, para este estudo, tais interações tiveram base teórica em Nikolajeva; Scott (2000), as quais cunharam as três denominações referentes a cada forma de interação entre imagem e texto observadas em suas pesquisas, a saber: relações de simetria, relações de expansão e relações de contrariedade. O avanço gradual nas análises permitiu o surgimento de algumas distinções no tratamento dado até então a estes conceitos, como pode-se observar a seguir:

Sobre as relações de simetria – considera-se uma dinâmica em que as mensagens expressas através das duas linguagens convergem para um mesmo ponto de significação, refletindo-se simetricamente, conforme se tenta ilustrar esquematicamente a seguir:

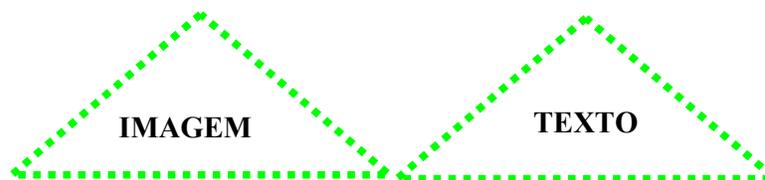


Figura 05: Interação simétrica entre imagem e texto.

Sobre as relações de expansão: considera-se uma dinâmica em que ocorre uma expansão de significados expressos tanto por imagem, como por texto, ou ainda simultaneamente nas duas linguagens.

Esta interação entre imagem e texto estudada por Nikolajeva; Scott (2000) e denominada como 'relação de expansão ou expansiva' teve, no processo de análise das obras, um tratamento vinculado a três distintos pontos de origem ou enfoques:

- **Quando a interação é desencadeada a partir da imagem:** situação em que a dinâmica de complementaridade expansiva protagoniza a imagem como fonte de novos

sentidos em relação à narrativa verbal. Chamou-se a esta dinâmica de 'Interação de Complementaridade Expansiva na Imagem'.

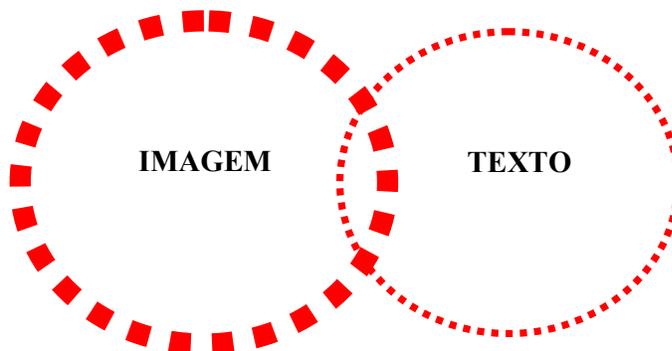


Figura 06: Interação de Complementaridade Expansiva na Imagem

- **Quando a interação é desencadeada a partir do texto:** situação em que a dinâmica de complementaridade expansiva protagoniza a narrativa verbal como linguagem capaz de oferecer ao leitor novos significados para além do que se expressa imagetivamente. Chamou-se a esta dinâmica de 'Interação de Complementaridade Expansiva no Texto'.

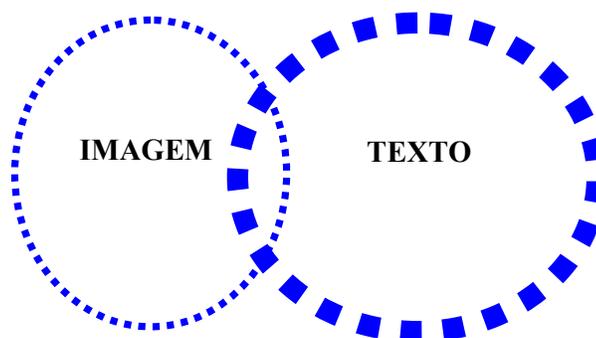


Figura 07: Interação de Complementaridade Expansiva no Texto

- **Quando a interação é desencadeada simultaneamente:** situação em que tanto imagem como texto exercem o papel de fontes simultâneas de complementaridade expansiva de sentidos. Chamou-se a esta dinâmica de 'Interação de Complementaridade Expansiva Simultânea'.

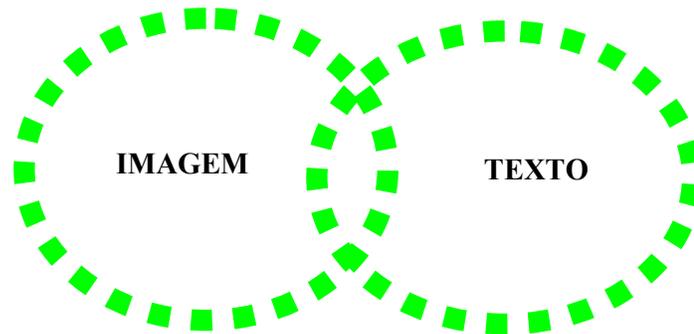


Figura 08: Interação de Complementaridade Expansiva Simultânea

Sobre as interações de contradição: situação em que as duas linguagens produzem significados contraditórios, inversos um do outro. Estas interações são mais comumente encontradas em obras de humor, charges, quadrinhos, entre outros gêneros.

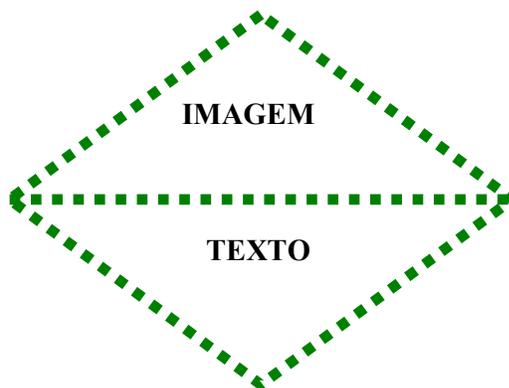


Figura 09: Interação de contradição entre imagem e texto.

Embora se tenha tratado isoladamente tais conceitos, é fundamental a reafirmação das autoras Nikolajeva; Scott (2000) de que tais interações não ocorrem dessa forma na dinâmica construída pelos autores/ilustradores junto aos 'livros interacionais'. Em um mesmo momento narrativo podem ser encontradas várias interações entre imagem e palavra, o que caracteriza diversos níveis de complexidade nos processos de aproximação e formação de significados pelos pequenos e jovens leitores. A leitura poderá realizar-se diversas vezes e em cada momento, podendo suscitar novas percepções na criança sobre as interações que estão sendo realizadas entre imagens e textos.

No decorrer das análises, pode-se encontrar várias reflexões a respeito destas interações e dos enfoques simultâneos ou não-simultâneos oportunizados pelos

autores/ilustradores das obras. Também procurou-se refletir em várias ocasiões, no decorrer das análises, sobre o papel que estas interações exercem na gradual aproximação da criança com o 'livro interacional'.

Outra questão a ser compartilhada com o leitor refere-se à angústia de todo pesquisador ao desejar compor análises qualitativas com profundidade e objetividade, procurando abranger o máximo de aspectos possíveis e desenvolver um trabalho pormenorizado, cuidadoso e especialmente, imparcial. Entretanto, tal angústia concretiza-se na medida em que o processo de análise avança e a visão, as escolhas e a subjetividade do pesquisador surgem, em alguns momentos, pela própria natureza da abordagem qualitativa. Conseguiu-se abrandar tais inquietações a partir das afirmações de Strauss; Corbin (2008, p.53) sobre esse processo:

[...] há uma interação constante entre o pesquisador e o ato de pesquisa. Como essa interação exige imersão nos dados, ao final da investigação, o pesquisador é moldado pelos dados, assim como os dados são moldados pelo pesquisador. [...] A objetividade é necessária para chegar a uma interpretação imparcial e acurada dos fatos. A sensibilidade é exigida para perceber as *nuance* sutis e os significados dos dados e para reconhecer as conexões entre os conceitos. [...] Felizmente, com o correr dos anos, os pesquisadores aprenderam que um estado de objetividade completa é impossível e que, em cada parte da pesquisa – quantitativa ou qualitativa – há um elemento de subjetividade.

Procurou-se empreender uma aproximação objetiva do *corpus* do estudo, mas também se assumiu a condição subjetiva de leitor das obras cujos critérios de seleção das imagens que compuseram as análises certamente sofreram influências das experiências, preferências e senso estético da pesquisadora.

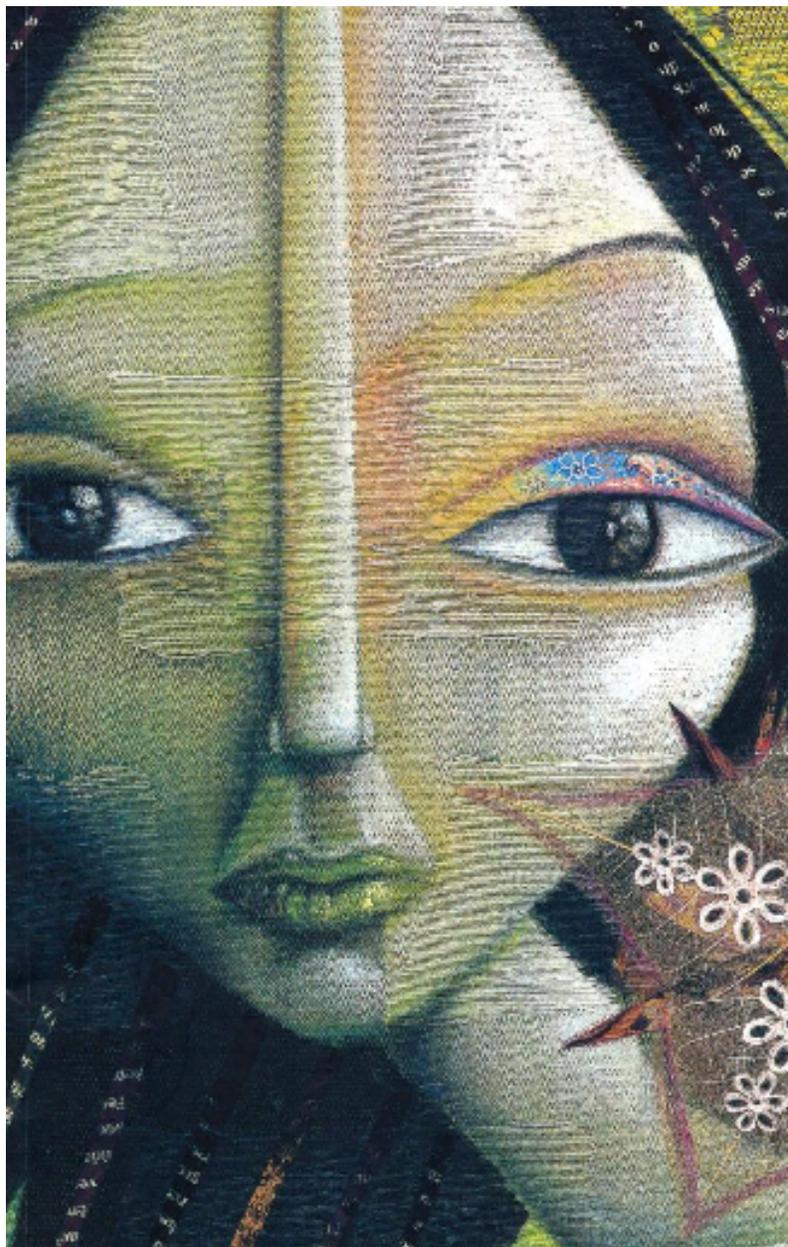
Arnheim (2008) afirma que tanto a forma visual como o tema ou assunto são instrumentos de corporificação da forma artística, tornando visível o que é invisível. Neste sentido, a forma visual de uma imagem “não é nem arbitrária, nem um mero jogo de formas e cores” (p.452). Ela é fundamental na interpretação da ideia que a imagem pretende expressar. Assim como o tema ou assunto “não é arbitrário, nem sem importância” (p.452). Ele também se relaciona de forma exata com a forma visual para compor concretamente aquilo que é abstrato. Todo esse jogo de instrumentos ainda estará suscetível às configurações despertadas na mente do observador da imagem, tornando as reações desse indivíduo muito mais do que “uma mera tomada de conhecimento de um objeto externo.” (p. 452)

Com isso, o esclarecimento do tema revelado através da forma da imagem não se limita à simples interpretação visual, mas constitui-se de inúmeras situações que possam

ocorrer no mundo psíquico e físico do observador. Tais possibilidades de leitura “produzem a espécie de participação ativa que distingue a experiência artística da aceitação separada da informação” (ARNHEIM, 2008, p.452).

Enfim, apresenta-se ao leitor o que se conseguiu observar em meio a tantas outras possibilidades de 'tessitura' nessa complexidade de relações originadas do diálogo entre imagem e texto em obras 'interacionais' para crianças.

Afirma-se que se teve em vista o leitor para o qual se esteve dedicando desde o início da pesquisa. Um leitor em busca de novas possibilidades de leitura no livro, um educador mediador, sensível e disponível à fruição estética de obras literárias produzidas para crianças com o objetivo de mediar a aproximação entre a criança em processo inicial de alfabetização e o objeto-livro.



*Guria, guria,
Quem te fez tão triste assim?*

3.2 Maria Peçonha: um conto do presente com o olhar no passado

A obra que impulsionou o início das análises foi publicada pela editora DCL – Difusão Cultural do Livro e produzida por André Neves, autor e ilustrador pernambucano, cuja trajetória tem sido permeada por inúmeros prêmios e trabalhos de sucesso. O conto fantástico intitulado 'Maria Peçonha' é marcado por elementos culturais e folclóricos do Estado do Rio Grande do Sul, embora não se caracterize especificamente como uma lenda ou um mito do folclore gaúcho. O autor deixa claro sua intenção em reunir, nesta produção, aspectos ficcionais e fatos reais, utilizando-se da literatura folclórica que sugere costumes e crenças do passado para provocar o leitor a compreender o presente. Com uma narrativa híbrida contendo prosa e verso, o autor vai contando ao leitor a história da personagem Maria. A personagem, quando menina, é abandonada em razão da ignorância revelada nas crenças religiosas dos adultos daquela época. O pai a expulsa de casa por acreditar que tenha lhe trazido má sorte nos negócios. A comunidade que a recebe, logo a abandona por acreditar que a tempestade surgida após sua chegada é fruto de algum mal que a acompanha. Com o passar dos anos, a criança demonstra sua delicadeza e gentileza, plantando flores por todos os lados com seu 'xixi'. Esse é seu dom, espalhar a beleza das flores em todos os cantos da cidade, amenizando a solidão das senhoras cuja única tarefa diária consistia em fazer preces e pedidos pelo retorno dos esposos envolvidos nas guerras (NEVES, 2004).

Entretanto, surge o ponto na história em que a passividade de Maria é posta à prova. Ao ver-se obrigada a obedecer cegamente os preceitos e as regras impostas pela comunidade, Maria rebelde-se. Quando, já mocinha, a personagem percebe que “chamava a atenção” (NEVES, 2004, p.15) e recusa-se a partir daí a “continuar usando a cidade como latrina” (NEVES, 2004, p.15), todos da cidade, seguindo as ordens da Igreja, a excluem novamente, tratando-a como um ser abjeto, digno de ódio e desprezo. O autor investe na narrativa verbal e visual, demonstrando que as crenças religiosas e morais daquela época já eram influentes no comportamento social a ponto de excluírem aqueles que não se adequavam aos padrões instituídos.

O antigo temor dos moradores vira realidade quando Maria aceita o pacto com o diabo e torna-se Maria Peçonha, um ser vingativo e amargurado que destrói tudo a seu redor, tornando aquela região seca e árida até os dias de hoje.

3.2.1. *Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: primeiro ponto de ancoragem*

A arte de ilustrar apresenta aspectos conceituais distintos das artes plásticas (OLIVEIRA, 2008), todavia, possui alguns elementos formais que podem assemelhar-se ou ancorar-se aos estilos artísticos já conhecidos e consagrados pela História da Arte.

Oliveira (2008) afirma que esta tentativa de pontuar o trabalho formal do ilustrador relacionando-o com algum movimento artístico, não se trata de: “encaixar ou rotular de forma arbitrária e mecânica o tratamento formal que o ilustrador utilizou em seu trabalho. A finalidade é procurar analogias fundamentais entre a ilustração analisada e as tendências fundamentais da arte figurativa” (2008, p.106).

Nesse sentido, o 'olhar' do leitor sobre as imagens pode permitir algumas reflexões importantes em relação ao processo de constituição da linguagem visual, principalmente quando consegue vinculá-lo a caracterizações de um ou mais Movimentos Artísticos, confirmando a ideia de que todo trabalho de criação artística possui uma referência que o impulsiona a existir.

No caso das ilustrações que compõem a obra 'Maria Peçonha', percebe-se vários elementos que 'lembram' a pintura de Gustav Klimt (1862-1918)⁴⁴.

Entre as obras de Klimt mais conhecidas estão 'O beijo', 'Mãe e Filho', entre outras. Este pintor referendou seu trabalho em Movimentos Artísticos do início do século XX como o Surrealismo e o Simbolismo⁴⁵. Algumas das características nas imagens produzidas por André Neves que reportam ao 'estilo' de Klimt podem ser explicitadas abaixo:

O uso de texturas – assim como nas obras de Klimt, uma característica evidente nas imagens do livro analisado é a textura. O autor utiliza-se da composição digitalizada, aplicando tecidos estampados ou monocromáticos, rendas, brocados, bordados, além da colagem em papel.

⁴⁴ Apresentamos em Anexo as biografias dos artistas com os quais referendamos as análises das obras.

⁴⁵ Apresentamos no Anexo um breve histórico dos Movimentos Artísticos com os quais mantivemos contato para refletirmos sobre a natureza formal da linguagem visual nos livros analisados.



Ilustração 20: Detalhe da obra 'O beijo' de Gustav Klimt. Recorte da imagem original.

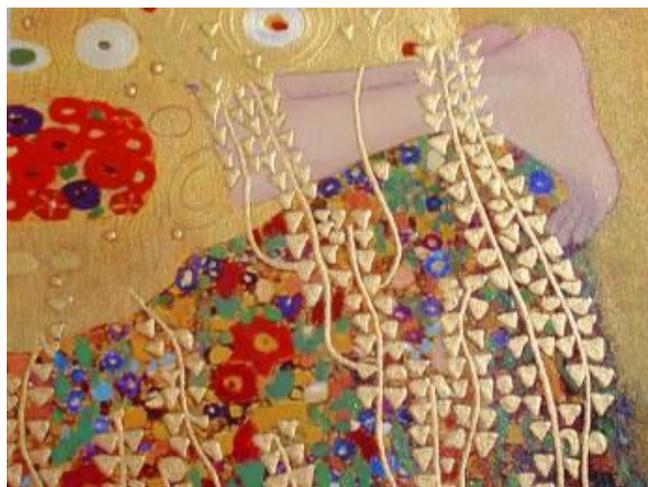


Ilustração 21: Detalhe de textura em 'O beijo' de Gustav Klimt. Recorte da imagem original

A textura é uma constante na obra do pintor vienense. Vários de seus quadros foram trabalhados com tons de ouro como 'O beijo', 'As serpentes', entre outros.

Na figura abaixo, observa-se um detalhe de textura na imagem criada por André Neves.



Ilustração 22: Detalhe de textura na obra ‘Maria Peçonha’, p.08.
Imagens e texto de André Neves.

O leitor é atraído visualmente por essa variedade de materiais, constituindo uma estratégia de apreensão da atenção na criança. Como observado anteriormente, percebe-se a intenção do autor em relacionar os materiais texturizados com o ofício da personagem Maria.

- **O detalhamento das imagens** – observa-se um maior detalhamento na construção da imagem, com a sobreposição de estampas e o cuidado na construção das pequenas imagens (p. 08; 14), uma característica semelhante à produção artística de Klimt.
- **O colorido** – o uso de cores complementares como o azul, o amarelo, o vermelho e o verde e a distribuição pontual de tonalidades são características semelhantes entre a linguagem visual encontrada em Maria Peçonha e as produções do pintor.
- **O aspecto lúdico** – as imagens presentes na obra possuem uma apresentação e uma organização que beiram à ludicidade, despertando no leitor uma sensação de 'encantamento', como se a reunião de todos os elementos citados acima fosse uma 'brincadeira' para o ilustrador. Essa sensação também parece assomar os observadores das obras de Gustav Klimt.

3.2.2. *Categorizações de Análise: 1ª obra*

3.2.2.1 Imagem X Palavra: Elementos Históricos

O conto se passa no período de formação das cidades que ficavam na fronteira do Estado com países como Uruguai e Argentina. Esta é a região da campanha, espaço geográfico marcado pelos chamados 'campos limpos'⁴⁶. A cidade escolhida pelo autor para abrigar a narrativa é Alegrete. Esta região não foi escolhida em vão para abrigar a história de Maria Peçonha, o autor alia a ficção ao fato de que há uma grande área desertificada com

⁴⁶ Os campos limpos constituem-se de vegetação rasteira, com poucos arbustos.

aproximadamente 100 Km² de extensão que faz de Alegrete um lugar cuja paisagem árida se destaca em meio aos campos e coxilhas verdes do Rio Grande do Sul. Este é o elemento real e atual que foi explorado pelo autor para construir a narrativa. A explicação fantástica que surge para a existência dessa região desértica oferece ao leitor a compreensão de como as lendas e os mitos poder ser construídos junto à cultura popular.

O conto gradativamente apresenta aos leitores um contexto histórico marcado por guerras em que o povo rio-grandense viu-se envolvido, sendo a Revolução Farroupilha (1835-1845) a mais conhecida delas. É nesse espaço temporal que vive a personagem Maria, antes Flor, para só mais tarde, tornar-se Peçonha.

As narrativas – visual e verbal – remetem o leitor a um período marcado por conflitos na região sul do Brasil, em razão das fronteiras brasileiras ainda sofrerem os reflexos dos antigos tratados realizados entre os reinos colonizadores de Portugal e Espanha. Embora no período imperial, formalmente tais fronteiras já estivessem definidas, durante muitas décadas ocorreram invasões, ataques a vilarejos e saques de gado (a produção do charque instaurava-se como atividade econômica de grande destaque). Conforme o trecho abaixo: “A região era uma espécie de ponto estratégico onde os homens travavam lutas sangrentas para defender as fronteiras do Brasil das invasões estrangeiras que agitavam as coxilhas rio-grandenses” (NEVES, 2004, p.09).

Na ilustração abaixo o autor enta a simplicidade desses vilarejos que mais tarde tornar-se-iam cidades. Alegrete, na visão do autor, é uma pequena comunidade, rodeada por coxilhas verdejantes.

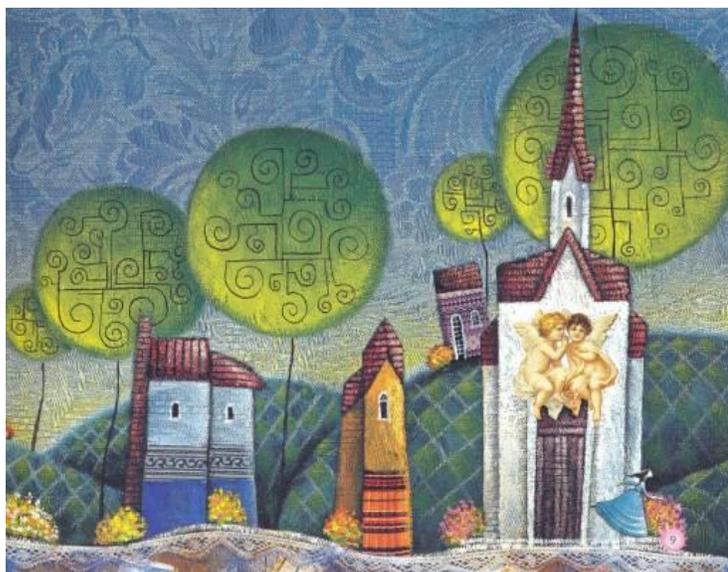


Ilustração 23: Representação de Alegrete, p. 09, em ‘Maria Peçonha’. Imagens e texto de André Neves.

O contexto expresso em alguns momentos do conto remonta a este período em que as mulheres tornavam-se responsáveis pela sobrevivência da família e das comunidades, mantendo ou renovando algumas das atividades econômicas nas localidades em que viviam, enquanto os maridos iam para as guerras, muitas vezes, sem retornar.

A mulher rural sul-riograndense teve ativa atuação, enquanto sujeito histórico, assumindo papéis diversos, inclusive tradicionalmente masculinos, para suprir as necessidades de sobrevivência individuais e coletivas diante da ausência da maioria dos homens.

Reichel (2000), em pesquisa realizada sobre o papel histórico e social da mulher rio-platina⁴⁷, baseou-se em documentos escritos por viajantes que se dedicavam a registrar suas observações acerca da população naquela época (século XIX). Suas principais conclusões confirmam esta condição de presença ativa na sociedade e na economia daquele período:

A mulher da sociedade platina desempenhou um papel muito mais ativo e dinâmico do que até agora foi relatado na historiografia. [...] como sujeito da história platina, ela desenvolvia atividades ligadas à administração do lar, participava ativamente na manutenção da propriedade, trabalhando por si ou dando trabalho para outros. Estava vinculada à sementeira e à colheita, ao cuidado do gado e ao transporte, atividades mais afeitas ao gênero masculino, como também ao tecer, ao costurar e ao cozinhar, atividades tradicionalmente vistas como femininas. (p. 10)

O período em questão foi marcado por estes eventuais afastamentos dos homens em relação às famílias e à produção econômica, por duas razões: as guerras constantes naquela região e os costumes de grande maioria da população rural como o nomadismo e a poligamia, influências da própria herança cultural indígena na região. Com isso, o hábito das viagens longas e do rapto de mulheres⁴⁸ eram situações consideradas normais para a época.

De certa forma, tais condições adversas em relação à vida econômica e social das comunidades rurais permitiram um maior desempenho por parte das mulheres que necessitavam defender sua propriedade, manter a subsistência dos familiares (crianças e idosos) e conservar alguns dos preceitos religiosos que nesse tempo já eram mais

⁴⁷ Região compreendida entre Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina. “A sociedade platina a que nos referimos corresponde ao território meridional da América do Sul, onde dois fatores geográficos operam com forte influência: a bacia do Rio da Prata e as terras planas, férteis e com abundante pasto que compõem a zona da campanha” (REICHEL, 2000, p. 01)

⁴⁸ Conforme Reichel (2000), inúmeras famílias do interior gaúcho tiveram suas origens em um rapto ou uma fuga planejada da mulher.

disseminados em grande parte das cidades. Este era ainda um mundo primitivo, em que homens e mulheres lutavam pela sobrevivência em meio à vastidão dos pampas e ao isolamento dos centros mais ricos e 'civilizados' como São Paulo e Rio de Janeiro.

Outro contexto, historicamente constituído na região de Alegrete e abordado pelo autor de forma fictícia, é o processo de desertificação ou arenização que se intensificou desde as últimas décadas do século XX pelo uso indevido de insumos agrícolas e pelo tratamento periódico dado ao solo, principalmente as queimadas, que, em acréscimo a diversos fatores climáticos, influenciaram negativamente sobre a fertilidade do solo.

Um estudo realizado por um grupo de pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁴⁹ confirma a existência de tais formações arenosas desde a época da colonização no sul do país, conforme o depoimento a seguir:

*A lua pouco velada, deitava um clarão turvo sobre a região. Subitamente, em torno de nós tudo parecia branco. Crer-se-ia viajar num campo de neve. Em volta areia pura, limpa sem nenhuma vegetação, verdadeiro deserto africano embora de pouca extensão. Dava-me uma impressão melancólica. Viajávamos juntos em silêncio.*⁵⁰

Os pesquisadores ressaltam ainda que embora os dados obtidos indiquem a desertificação desta região como de origem natural, a ação humana pode prejudicar esse quadro. André Neves insere essa questão na narrativa, criando uma origem fictícia para explicar a desertificação de Alegrete:

Quando a amargura lhe subia à cabeça, procurava o jardim mais belo que encontrasse e urinava; em instantes o verde se perdia e dava lugar a um tapete de folhas secas sobre um chão apodrecido. A região, que era bela, ficou desolada; nem chuva forte conseguia limpar o solo estragado e fedido. Aquela pequena área do Sul do País ficou completamente morta. Desertificada. Um buraco seco no meio do pampa verde. (2004, p. 25)

No conto, o deserto toma forma por causa de Peçonha. A fórmula usada por André Neves, unindo ficção e realidade consegue atingir seus objetivos: prender a atenção do leitor numa narrativa repleta de mistérios, bem como, apresentar um conjunto de costumes e crenças folclóricas de uma região do país que grande maioria da população brasileira ainda desconhece.

Assim como ocorre com toda a literatura vinculada a elementos folclóricos, reflete-se

⁴⁹ SUERTEGARAY, Dirce M. Antunes [et al]. **Projeto Arenização no Rio Grande do Sul, Brasil: Gênese, Dinâmica e Espacialização**. Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Nº 287, marzo/2001.

⁵⁰ Grifo dos autores

sobre o desafio do autor em estabelecer um diálogo com seus leitores através de uma história cujo contexto cultural, geográfico e temporal era bastante distanciado da história e da cultura dos demais estados brasileiros. Percebe-se o cuidado na produção da obra em contextualizar todos os termos e costumes que pudessem causar estranheza aos leitores, utilizando-se textos de apoio (p.36-39). A diversidade cultural não impede o estabelecimento de um diálogo entre obra e leitor.

Busca-se auxílio em Bakhtin (1992), para poder confirmar que, sem essa diversidade, sem as contradições pertinentes a cada discurso, não poderia existir o dialogismo discursivo. E o dialogismo é pressuposto para qualquer produção cultural. Daí a necessidade de valorização e divulgação pela literatura – no caso deste estudo – dos mais diversos contextos culturais que constituem um povo.

Outro aspecto a ser refletido trata do conceito bakhtiniano de 'atitude responsiva'. Ao transpor para o contexto da linguagem visual a afirmação bakhtiniana (2003) de que o próprio falante não espera uma compreensão passiva por parte dos demais interlocutores, entende-se que o autor de uma imagem também terá expectativas em relação à apreciação e compreensão de uma 'obra'.

A 'atitude responsiva' poderá não ocorrer na interação imediatamente, como no discurso oral, havendo um espaço de tempo neste processo. Mas, certamente, em algum tempo, ela acontecerá. É o que afirma Bakhtin (2003, p.272): “Os gêneros da complexa comunicação cultural, na maioria dos casos, foram concebidos para essa compreensão ativamente responsiva de efeito retardado. [...] cedo ou tarde o que foi ouvido e ativamente entendido responde aos discursos subseqüentes ou no comportamento do ouvinte”. Ao se deter sobre o contexto das produções literárias direcionadas a crianças, percebe-se que o efeito gradual de compreensão ativamente responsiva a que se refere Bakhtin (2003) concretiza-se nas interações dialógicas entre autores/ilustradores e leitores. As 'atitudes responsivas' resultantes da experiência de leitura de um livro estarão se manifestando em diferentes níveis nas próximas leituras realizadas, nas reflexões e nos discursos criados a partir da 'compreensão plena real' do que foi lido, observado ou ouvido – no caso da mediação da leitura por um adulto – em algum momento anterior. Daí a validade dessa interação multi-cultural tradicionalmente praticada na literatura mundial.

3.2.2.2 Imagem X Palavra: Elementos Sociais

Analisar separadamente o contexto social do histórico torna-se uma tarefa difícil visto que todo papel social é também um papel histórico, pois remonta um fazer histórico, uma ação definida dentro das estruturas sociais.

Reporta-se novamente à personagem Maria que é retratada pelo autor como uma jovem solitária que sobrevive à custa da costura de bonecas de pano, as quais vende a viajantes que passam pela região eventualmente.

A expressividade das cantigas é o recurso usado pelo autor para mostrar aos leitores o ofício da personagem (p.06-07):

[...] Cantarolando, ela alinhavava as partes dos pequenos corpos para depois vesti-los com roupinhas coloridas.

*-Olê,olê,olê
olê alinhavar
Olê,olê,olê
todo dia, toda tarde,
tem vestido pra rodar.
Roda a saia da boneca,
rebola, embola, embolada.
Que alegria! Que magia!
Vou cantando a costura.
Oh, que bela! Oh, que bela!
Vai ficar uma formosura.⁵¹*

No texto acima o autor consegue personificar alguns estereótipos femininos como a mansidão, o conformismo, a delicadeza, através de termos como *Cantarolando*; *Que alegria!*; *Que magia!*; *Vai ficar uma formosura*. (p.07) Através da cantiga, o autor consegue transmitir a docilidade e a satisfação da personagem pelos resultados do trabalho que realiza.

A constituição das imagens nesta obra também pressupõe a ideia de vínculo entre a personagem e a costura de bonecas de pano. A textura é o elemento formal que mais se destaca nesta constituição. Em todo percurso da obra, observa-se imagens construídas com auxílio de técnicas digitais em que a textura predominou tanto nos cenários como para na retratação dos personagens.

Os tecidos usados variaram desde o jeans, as estampas monocromáticas, as rendas, os

⁵¹ Adotamos o formato itálico para distinguir a linguagem verbal presente nas obras analisadas das citações usadas como fundamentação teórica.

brocados, até mesmo a chita⁵². O projeto gráfico apoiou-se nessa construção que, página a página, foi familiarizando o leitor com o ofício da personagem: o uso dos tecidos na construção de bonequinhas.

A textura nesse contexto pode ser pensada como um elemento com valor de signo ideológico. Todo elemento sótico, para Bakhtin, existe em território interindividual. Onde houver um signo carregado de significação, ali também se situará o ideológico. Portanto, o signo ideológico: “não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, massa física, cor, movimento do corpo ou outra coisa qualquer”. (BAKHTIN, 1992, p.33)

Entretanto, o autor (1992) assinala que o elemento semiótico só será considerado um signo, se lhe for dado um significado pelo sujeito com o qual interage. Na hipótese em que isso não acontece, o elemento semiótico será considerado um sinal. O signo, portanto, está impregnado de significado ideológico e sua leitura acionará o processo de compreensão ou decodificação nos sujeitos.

Já o sinal é um elemento desprovido de ideologia, sofrendo, portanto, um processo que o autor nomeia de identificação. O essencial na tarefa de decodificação ou compreensão, segundo o autor (1992, p. 79): “[...] não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular”.

Neste sentido, a linguagem visual em 'Maria Peçonha', empodera-se de valor sótico determinado pelo uso da textura, oferecendo ao leitor a possibilidade de realizar as mais variadas inferências sobre a adoção dessa estratégia pelo autor.



Ilustração 24: A linguagem simbólica da textura em 'Maria Peçonha', p.08. Texto e ilustrações de André Neves.

O momento em que Maria Flor torna-se Maria Peçonha é o ponto crucial da

⁵² Tecido colorido de algodão muito usado na fabricação de roupas das mulheres e crianças da zona rural sul-riograndense.

história por mostrar a outra face da personagem: sua capacidade de lutar contra o que lhe foi injustamente imposto. O autor se utiliza de um discurso baseado em crenças populares sobre o demônio para explicar ao leitor a mudança na personalidade de Maria. Consegue, neste sentido, enfatizar a força com que uma crença pode alterar todo o cotidiano de uma determinada sociedade.

O encontro entre Maria e o demônio é o recurso fundamental adotado pelo autor para a transformação da personagem. É a partir daí que surge a 'lenda' de Maria Peçonha, o momento em que o lado sombrio de sua personalidade domina o lado delicado e frágil. A transformação interior torna-se também exterior, conforme o trecho abaixo:

*A maldade é o avesso da bondade,
por isso não teme maldição.
Virando o destino ao contrário,
Encontrarás tua libertação.*

*Envolvida por aquelas palavras, Maria concordou com a proposta.
Logo depois que o demônio sumiu, Maria começou a respirar um ar
rasgado, frio e seco. O coração rachou como solo árido e seus
sentimentos sumiram deixando apenas um espírito sombrio. (p. 21-22)*

A despeito da clareza com que o texto expressa a transformação de Maria, a principal reflexão sobre essa mudança de atitude da personagem assenta-se no que não está escrito, mas, de alguma forma, subentendido no texto: o papel social da mulher que deixa de ser submissa, para tornar-se aguerrida, deixa de sucumbir aos próprios medos, permanecendo paralisada diante do instituído, para lutar por sua liberdade, correr mundo, revoltando-se contra uma cultura que a mantém inferiorizada. É o que Reichel (2000, p.10) afirma, ao destacar algumas características do comportamento social das mulheres gaúchas naquele momento histórico: “A liberdade no uso do corpo e a desobediência aos preceitos da moralidade cristã podem ser vistos como respostas da mulher a um contexto em que ela era numericamente inferior e culturalmente subordinada”.

O texto de André Neves não faz referências diretas a este comportamento da mulher rural rio-grandense, entretanto, sustentando o comportamento demoníaco de Maria Peçonha, o autor deixa transparecer sua revolta, em expressões como “*Agora chegou a vingança.*” (p.29), revelando ao leitor o comportamento feminino ‘anti-social e libertino’⁵³ execrado pela

⁵³ Em sua pesquisa, Reichel (2000) comenta sobre a atuação dos historiadores tradicionais em relação aos valores morais de homens e mulheres na sociedade platina: “Para eles, o gaúcho e sua companheira personificavam a sociedade platina em seu estágio de barbárie e, por isso julgaram inadequados os valores e o comportamento

sociedade dita 'civilizada' e 'cristã' daquela época.

Observa-se aqui, a importância da mediação de um adulto na leitura e nas discussões acerca da obra, por possibilitarem novas problematizações referentes ao contexto que se está analisando nesse momento.

Essa dualidade da personagem Maria transparece mais do que em qualquer outra imagem na própria constituição da capa. O papel social da mulher em todos os seus contratos pode ser refletido nesta imagem que foi a escolhida para a análise.

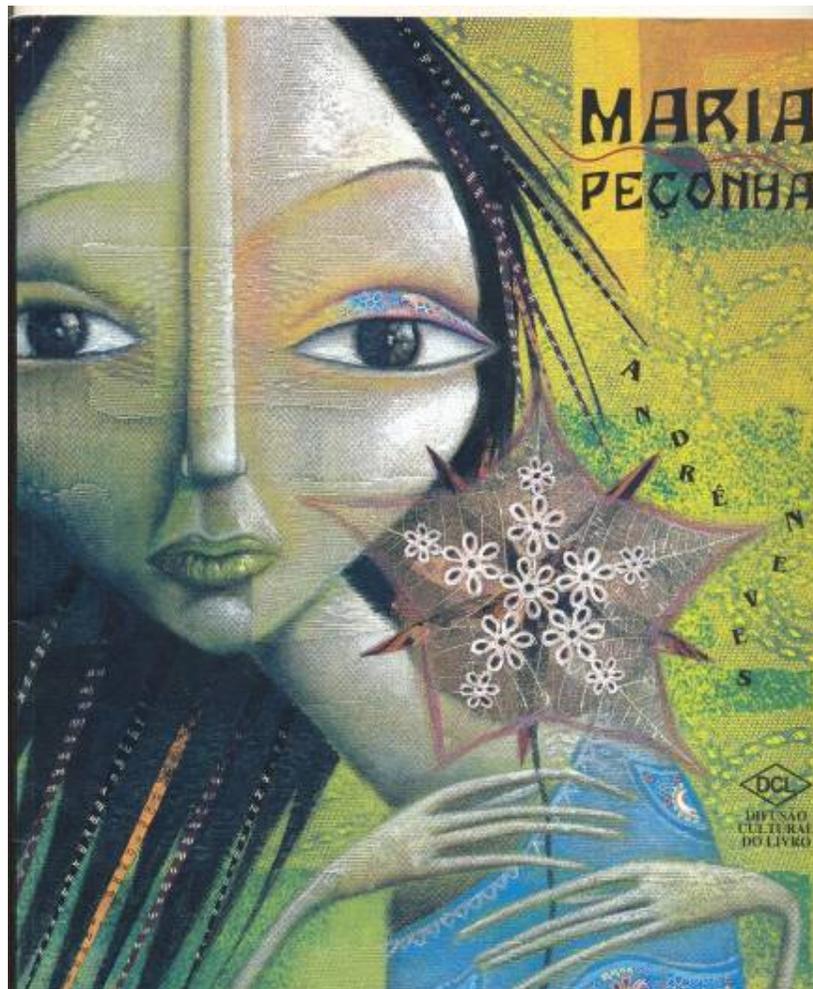


Ilustração 25: Capa de 'Maria Peçonha'. Imagens e texto de André Neves.

O rosto de Maria aparece em destaque. Os traços figurativos do autor tendem para a caricatura. Os lábios são descoloridos, com uma leve tonalidade esverdeada, assim como a

moral de ambos. [...] Neste sentido, desconhecaram a tradição cultural dos povos nativos da região que praticavam poligamia e eram nômades ou semi-sedentários, tendo por costume a mulher acompanhá-lo em suas constantes movimentações". (p.04)

face é acinzentada. As texturas são bastante visíveis nessa imagem. Rosto, pescoço e mãos são montados com tecido acinzentado de textura mais suave. O plano de fundo é mais texturizado, apresentando cores que variam entre o verde, o amarelo e o azul. Os cabelos da personagem são recortes finíssimos de revistas ou jornais mesclados ao próprio desenho dos fios em preto. O rosto é dividido em duas metades, o nariz em linha reta é o traço que concretiza essa dualidade na imagem.

O leitor que desconhece a história pode tentar realizar inferências a partir de detalhes inseridos pelo autor para confirmar o sentido de ruptura, dualismo, existente entre Maria Flor e Maria Peçonha. O olho esquerdo é abrandado por flores azuis que iluminam a pálpebra, trazendo à tona a personagem encantadora, de temperamento meigo. A face esquerda apresenta uma tonalidade mais suave, mais iluminada, diferindo da face oposta, cujos tons de cinza são intensos, produzindo um contraste visível. O olho direito é sombreado, não há flores na pálpebra, a face direita traz uma tonalidade mais escura, remetendo-nos à personagem revoltada e cheia de ódio. Os olhos negros unificam as duas metades distintas do rosto, transmitindo através da sua expressividade o sentimento de tristeza presente na vida da personagem. Seu olhar é estático, provocando no leitor a sensação subjetiva de melancolia e desesperança.

Oliveira (2008) refere-se ao uso da tonalidade para dar expressividade às imagens:

[...] o que determina grande parte do interesse do olhar de um pequeno ou jovem leitor são os valores tonais da ilustração. Não estamos falando de cor, mas de áreas da ilustração trabalhadas com luminosidades diferentes, ou seja, um trecho mais escuro, outro mais claro, um centro luminoso, uma grande área escura refletida, outra adiante mais escura ainda, enfim, uma grande orquestração de luminosidades. Este é o mais alto nível de cor. (p.133)

O autor (2008) ainda ressalta o uso das cores e tonalidades como elementos fundamentais na narrativa visual. A mágica implantada através dos opostos atrai o leitor, estimula o imaginário e o instiga a descobrir o que se encerra naquilo que está faltando, naquilo que se esconde entre a escuridão, nas formas que podem ser imaginariamente tocadas em razão da profundidade produzida pelo artista: “[...] Em termos de metáfora, poderíamos dizer que toda a ilustração para crianças e jovens leitores deve possuir uma floresta, uma casa de doces e a curiosidade amedrontada, e por fim exitosa, de João e Maria.” (p.133)

Assim como acontece nesta imagem de Maria – Flor e Peçonha – a linguagem visual no decorrer de toda a obra oferece ao leitor a sensação de divisão, de ruptura entre duas personalidades opostas em uma mesma pessoa. Essa ruptura é explorada visualmente pelo

autor através das relações estabelecidas entre as cores e as demais linguagens. Nas primeiras páginas pode-se vislumbrar grandes espaços com cores vivas como o verde (p.08), o vermelho (p. 06, 07), o azul (p.02, 03) e o amarelo (p. 12, 13). Percebe-se que as escolhas realizadas nestas ilustrações vinculam-se à narrativa verbal, a qual estrutura-se em ritmo mais suave, antes do pacto que transforma a vida da personagem.



Ilustração 26: O azul e o branco, simbolizando o frio da região da campanha, p.02. Imagem de André Neves.

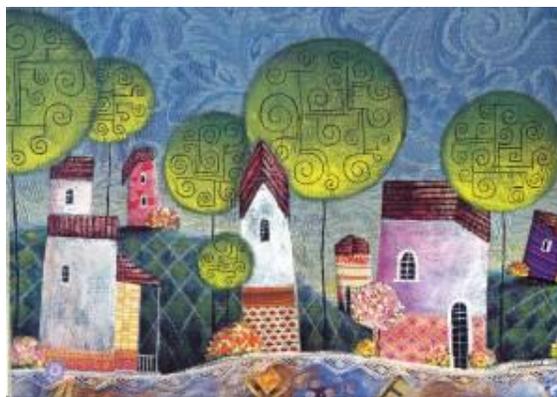


Ilustração 27: O colorido do vilarejo, em pleno anoitecer. p.08. Imagem de André Neves.

É com o marrom (p. 20) e o ocre (p. 24, 25) que o autor produz a sensação de angústia, aridez, relacionando-se à narrativa a partir da segunda metade do livro. As cores neutras e a monocromia predominam nos espaços das páginas finais. O ritmo impresso no projeto gráfico como um todo, sofre propositalmente essa 'quebra' em razão do desenrolar da narrativa verbal que tende a ser mais 'densa' na segunda metade da história. Esta densidade justifica-se pelas angústias interiores da personagem expressas em seus gestos e em suas palavras.



Ilustração 28: Os tons terrosos como símbolo da transformação de Maria e da cidade. p. 25. Recorte da imagem original. Imagens e textos de André Neves.

Um aspecto destacado pelo uso da cor no projeto gráfico da obra é a temporalidade, que fica bem demarcada com as escolhas realizadas pelo autor para salientar os dois momentos da história.

3.2.2.3 Imagem X Palavra: Elementos Culturais

O olhar que se dedicou sobre os aspectos sociais e históricos do conto de André Neves, não poderia deixar de comportar os elementos culturais presentes na produção. Entre as expressões folclóricas que são destacadas nesta obra estão a produção artesanal dos brinquedos – neste caso de bonecas de pano ou 'bruxinhas' como eram conhecidas – as cantigas de roda – brincadeiras infantis muito conhecidas até os dias de hoje; as 'trovas' ou 'desafios', poesias orais de improviso; o vestuário da população sul-rio-grandense daquele período; a gastronomia entada pelo uso do chimarrão e o consumo do churrasco; e as lendas, histórias transmitidas oralmente pela figura dos contadores de histórias através das gerações.

Tais elementos são verbal e visualmente explorados pelo autor, ora com destaque para uma linguagem ora para outra, havendo o cuidado com o equilíbrio entre estas duas dimensões. A narrativa verbal reúne prosa e verso e tem início com um poema de Mário Quintana denominado 'As bruxas de pano', o qual introduz o leitor ao mundo da personagem Maria:

*As bruxas de pano
tão maternalmente embaladas
pelas meninhas pobres
são muito mais belas
do que as bonecas suntuosas como princesas-
orgulho das vitrinas...
Essas humildes bruxas de pano,
com seus olhinhos de conta,
suas bocas tão mal desenhadas à tinta,
são muito mais belas porque mais amadas! (2004, p.05)*

Também a escolha deste poema não é mera coincidência, pois o autor considera a naturalidade de Mário Quintana – nascido em Alegrete – para homenageá-lo e vincular o tema da confecção de brinquedos ao conto Maria Peçonha. Seu comentário final aponta para suas intenções ao citar o poeta gaúcho (2004, p.37): “Por falar em literatura, no início da história de Maria Peçonha citou-se um poema sobre bonecas de pano escrito por Mário Quintana (1906-1994). Nascido em Alegrete, o poeta tornou-se um dos maiores nomes da literatura nacional. Sua obra é reflexo de sabedoria e emoção [...]”. O autor busca contextualizar o leitor sobre suas principais escolhas para a construção da obra, o que produz a sensação de maior proximidade com o objeto livro.

Em meio à prosa surgem outros versos, simulando diálogos entre os personagens e que caracterizam os chamados 'repentes' ou 'trovas', também conhecidos como 'desafios', criações poéticas orais ou escritas, estruturadas na forma de sextilhas (seis linhas) ou septilhas (sete linhas).

No caso de Maria Peçonha, o autor criou, em vários momentos da história, diálogos entre os personagens na forma de trova septilhada (com sete linhas). Nas últimas páginas da obra, o autor reservou um espaço destinado a um paratexto, contextualizando as origens históricas e antropológicas das tradições gaúchas, bem como, referindo-se a seus investimentos na construção dos diálogos dos personagens apropriando-se da fórmula conhecida como 'trovas populares' muito prestigiadas pela tradição gaúcha. Disse o autor:

Na literatura popular encontram-se particularidades e preciosidades do linguajar campeiro, registradas tanto na prosa como na poesia, muitas vezes em forma de trovas e quadrinhas com métricas de estruturas próprias, parecido com algumas fórmulas utilizadas no diálogo de alguns personagens desta história. (NEVES, 2004, p. 37)

Outro elemento folclórico valorizado na constituição textual deste conto foi a cantiga de roda, ou brinquedo de roda, na fala de Nogueira (2006), expressão musical aprendida e

ensinada oralmente por várias gerações que tem perdido seu espaço, frente à diversidade de atividades que a criança contemporânea vê-se desafiada a realizar. Os versos em que as crianças 'cantam' a desgraça de Maria Peçonha cativam pela inocência, ao mesmo tempo em que assustam o leitor pela ironia com que o sofrimento da personagem é tratado pela comunidade em que vive. Como se observa no trecho a seguir (p. 26):



*Guria, guria,
quem te fez tão triste assim?
Decerto foi Peçonha
que mijou no teu jardim.
Secou todas as flores,
e o verde acabou.
Perdeu todas as cores
do fedor que levantou.
Família ela não tem,
traz a morte a quem tem.
Pede a Nossa Senhora
que te livre do mal.
Amém!*

Ilustração 29: Crianças brincando de roda, p. 26. Imagens e textos de André Neves.

Para Nogueira (2006), o brinquedo de roda tem influência portuguesa, apresentando, porém “traços de genuína brasilidade” (p.04). A autora reflete a respeito das transformações sociais que tornaram o meio urbano inóspito à presença da brincadeira infantil nas ruas. Afirma ainda, que no meio rural ela ainda acontece com maior frequência.

Outro elemento cultural explorado junto à obra refere-se às lendas mais conhecidas no sul do país, que aparecem com o desenvolvimento da história, e apresentam ao leitor alguns costumes da população sem haver ruptura com a narrativa ficcional. Nesse momento do conto, surge o 'contador de histórias', a fonte personificada da manutenção de tradições cujos únicos instrumentos são expressão e voz. Como retrata o autor no seguinte trecho:

Mesmo quando a Lua se exibía tranqüila no céu, motivava os mais velhos a contarem relatos assombrosos, conduzindo tão bem as palavras que enchiam os ouvidos de mistérios que os olhos não vêem, mas o coração pressente. Boitatá, Caipora, Saci-Pererê e a Salamanca do Jarau tinham passagem livre ao inconsciente. [...] Ninguém sussurrava enquanto ele, o velho, embalava sua voz com pavor e soprava palavras arrepiantes para narrar aquela longa história. (2004, p. 10-11)



Ilustração 30: A 'contação de histórias' como instrumento de preservação das tradições. p. 10. Texto e ilustrações de André Neves

O surgimento do personagem anônimo denominado pelo autor como 'o velho' torna-se mais uma referência significativa no texto por demonstrar ao leitor as raízes culturais mais antigas de um povo, transmitidas oralmente através desses homens e mulheres, geralmente anciãos, que se dedicavam a espalhar histórias e 'causos' misteriosos por gerações e gerações até os dias atuais.

O contador de histórias, na abordagem de Matos (2005) é aquele que narra oralmente um conto. Diz a autora a respeito da relação entre o contador e o conto:

Existe na fala dos contadores de histórias uma constante que é sua “total entrega ao conto”. O conto para eles, mais que um texto, é uma mensagem ancestral que alimenta o espírito e deve ser transmitida. O conto é uma palavra viva e o contador, alguém que pode testemunhá-lo, pois foi escolhido por ele. [...] O grande segredo do contador está na perfeita assimilação daquilo que pretende contar. Assimilação, aqui, no sentido de apropriação. (MATOS, 2005, p. 18-19)

Percebe-se o envolvimento descrito pela autora (2005) na ação do contador personagem de Maria Peçonha. O texto escrito e a imagem conseguem transmitir

simultaneamente, através de uma interação de complementaridade expansiva, a magia do momento de escuta por parte dos ouvintes, que estão à espera da narrativa que se inicia.

A imagem que complementa esse trecho do conto apresenta uma enorme lua cheia iluminando a noite em que os personagens aparecem próximos às casas para ouvir os mais antigos e suas histórias. A luminosidade da lua é destacada, as cores são frias, escurecidas, mas as faces dos personagens transmitem uma satisfação silenciosa, iluminadas pela lua. O contador que aparece em destaque segura um lampião em uma das mãos, enquanto a outra se movimenta no ar, trazendo dramaticidade ao que parece dedicado a narrar. O leitor é convidado a imergir no momento entado pela imagem, sentir a expectativa pelo relato que está por vir, imaginar-se participante do grupo ouvinte que enfrenta a noite e seus mistérios para sentir a emoção da história. Por sua vez, o texto apresenta personagens fantásticos como o Boitatá, o Caipora, o Saci-Pererê e a Salamanca do Jarau, seres misteriosos que também podem atizar a imaginação e prender a atenção do leitor.

3.2.2.4 Imagem X Palavra: Cor

O uso da cor pelo ilustrador pressupõe a valorização dos sentimentos que lhe foram despertados pelo texto, bem como, a forma como deseja transmitir à imagem sua leitura (BIAZETTO, 2008). Acredita-se que esse processo seja melhor vivenciado por aquele que escreve e ilustra o que escreve.

Os vínculos existentes entre o texto escrito e a imagem produzida em função deste, devem ser considerados na análise no que se refere não somente ao uso da cor, mas ao uso das variantes que podem ser percebidas e que trarão distintas percepções por parte do observador. Entre elas estão: o contraste, a tonalidade, o brilho e a saturação. Todas essas variantes devem ser observadas em suas relações com os demais constitutivos da produção literária, quer sejam elementos que formalizam a imagem, quer sejam elementos que estruturam a linguagem verbal. Primeiramente, convida-se o leitor a compartilhar o exercício do olhar sobre uma das imagens escolhidas para as análises e que se apresenta abaixo:

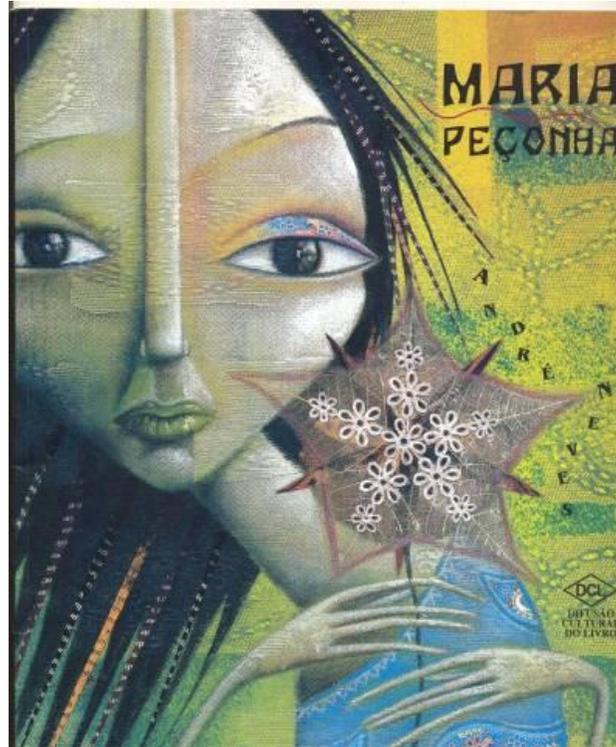


Ilustração 31: Maria Peçonha – Maria Flor – Capa da obra 'Maria Peçonha'. Imagens e texto de André Neves.

O primeiro aspecto a ser analisado neste momento é o processo de visualização da imagem. Pode-se perceber o uso de uma mesma cor em dois ou mais pontos desta imagem. No primeiro caso, a cor azul, aparecendo no vestido e na pálpebra da personagem. O segundo exemplo é o da cor verde, que embora com totalidades diferentes, aparece pura em vários pontos do plano de fundo, bem como nos lábios e parte da face direita da personagem. Conforme Biazetto (2008), esta é uma estratégia do ilustrador para conduzir o olhar do leitor, criando uma espécie de caminho para os olhos.

Nesse sentido os olhos do leitor tendem a percorrer a imagem de baixo para cima, passando pelo vestido azul e sendo atraídos pela presença do azul no olho esquerdo da figura. Assim como, o fundo com pontos em verde, tende a chamar a atenção do olhar que fará uma trajetória horizontal da esquerda para a direita buscando outro foco de verde, no caso os lábios da personagem.

Um ponto da figura em que o leitor poderá deter sua atenção está nos olhos da figura. O autor destaca os olhos, aumentando-os caricaturalmente em relação ao contorno da face que é bem menor. Além disso, o autor insere o artifício da luz na íris, chamando a atenção do leitor e provocando a sensação de vivacidade.

A relação entre a figura e o fundo, conforme Oliveira (2008) pode ocorrer de forma integrada ou de forma contrastante. Observa-se que houve contraste entre figura e fundo, embora o autor tenha se utilizado de cores dessaturadas para 'baixar' a intensidade das cores (BIAZETTO, 2008). O cinza, o verde, o azul, usados para compor a figura da personagem tiveram sua intensidade reduzida. O mesmo processo ocorreu com o fundo, composto pela mesclagem entre o verde e o amarelo, com maior tendência para o amarelo. Com a 'dessaturação' das cores, o fundo também perdeu sua intensidade.

Entretanto, por manterem um mesmo padrão de intensidade, o jogo criado entre ambos provoca ainda uma vibração visual, ou nas palavras de Biazetto (2008), “criando uma sensação de tensão, pois nosso olhar é atraído para uma parte e para outra, alternadamente, em curtíssimos intervalos de tempo”. (p.91)

O uso das cores dessaturadas vincula-se ao conjunto da narrativa verbal por simbolizar através das cores escurecidas, a tristeza e o sofrimento da personagem. A ausência de intensidade nas cores intenciona transmitir essas sensações ao leitor.

Outro elemento da figura que se destaca é a flor que a personagem segura com ambas as mãos. Sua cor é bege, tendendo para o marrom. Por ser uma cor neutra, ela desperta a atenção do leitor, exatamente por não se tratar de uma cor comum entre as flores, a não ser pelo fato de possivelmente estar seca.

Nesse momento, a imagem novamente faz relação com o conteúdo da narrativa verbal que evoca a questão da desertificação causada pelas maldades de Maria, ou ainda, a aridez interior da personagem. A cor imprime seu simbolismo e a figura imprime seu significado desafiando o leitor a realizar uma série de interações com a linguagem visual criada pelo autor.

A tonalidade é outro elemento perceptível nesta imagem, trazendo não apenas a sensação de criação de espaço, como afirma Arnheim (2008), mas criando com a cor uma sensação de ruptura entre um lado e outro da imagem. O autor alterna o uso de luz e sombra, para provocar sensações de dubiedade no leitor. Conforme Oliveira (2008, p.59): “Ler uma ilustração é também descobrir os elementos opostos que a constituem”.

O brilho é usado parcialmente sobre um dos lados da figura, enquanto a sombra permeia o lado oposto. Sendo tal polaridade, “[...] o mais simbólico e abrangente dos contrastes, teremos uma identificação direta com os grandes extremos que são a vida e a morte, o dia e a noite, a luz e as trevas eternas”, esta configuração descrita por Oliveira (2008, p. 135) aproxima do sentido que é mais palpável ao se observar o objeto de análise: a dualidade dos opostos.

3.2.2.5 Imagem X Palavra: Forma

As reflexões a respeito da forma iniciam-se, tendo como ponto de partida a figuração utilizada pelo autor que é a caricatural.⁵⁴

Pode-se a seguir, pensar na composição como um dos fundamentos da linguagem visual, produzindo uma harmonização da imagem como um todo, equilibrando espaços vazios e cheios, os tons, as luzes, os contrastes entre as formas e as direções dos desenhos. (OLIVEIRA, 2008, P.59-60).

Ainda para Oliveira (2008), a finalidade na composição é facilitar a leitura e a compreensão da narrativa. Neste sentido, a imagem possui uma hierarquização de forma que irá conduzir esta leitura, sem criar uma competição entre ambas. No caso da imagem analisada, percebe-se que o autor utiliza duas formas básicas para compor seu trajeto narrativo: a figura da moça e a figura da flor. Esta última, embora seja menor, está sobreposta à primeira, apresentando-se destacada pelo autor e provocando uma leitura imediata pelo leitor.

Como elementos da composição têm-se as três formas geométricas, que segundo Oliveira (2008), são a base para a construção de toda a ilustração: o círculo, o quadrado e o triângulo. Também podem ser usadas as letras do alfabeto. Esta composição interna de formas ou letras não é percebida imediatamente pelo leitor, mas é capaz de evocar uma série de sensações e sentimentos que o ilustrador deseja expressar.

As formas geométricas percebidas na imagem são o triângulo e o círculo, como se observa na imagem a seguir:

⁵⁴ Oliveira (2008, p. 102-106) utiliza-se de um esquema básico “que se refere à algumas questões estruturais da ilustração”, entre as quais se destaca o tipo de figuração utilizado pelo ilustrador que se classificaria em: “Figurativo realista, Figurativo clássico, Figurativo não-realista, Figurativo com influências do cartum, Figurativo com influências dos quadrinhos, Figurativo fantástico, Figurativo caricatural, Figurativo cômico”.

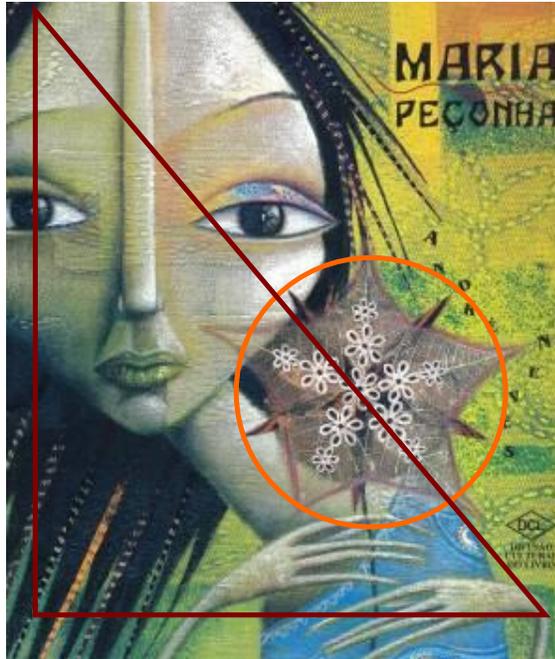


Ilustração 32: As formas geométricas implícitas na composição da imagem. Capa. Imagem de André Neves.

Nota-se que a hierarquização e a sobreposição das formas trazem à imagem um equilíbrio de significados, oferecendo ao leitor condições de compreender o papel de cada elemento figurativo dentro da narrativa verbal. Para Oliveira (2008) não existem exceções para essa construção na ilustração.

3.2.2.6 Imagem X Palavra: Textura

Um dos elementos que mais se destaca na composição formal do projeto gráfico desta obra em sua totalidade é a textura.

Com o desenvolvimento da tecnologia, o emprego de texturas pelos criadores de ilustrações tornou-se facilitado, embora esse elemento constitutivo da imagem já faça parte da criação artística há muito tempo.

O autor utiliza a técnica de texturas diversas com tecidos coloridos, recortes de revistas e jornais, rendas e bordados, para provocar a visão do leitor, dando a sensação de que a imagem pode ser tocada. Com isso, insere a imagem valores simbólicos e sígnicos através do uso da textura, evocando o ofício da costura de bonecas de pano, atividade exercida pela personagem.



Ilustração 33: A texturização da imagem é a característica mais evidenciada em ‘Maria Peçonha’.

A sensação tátil imaginada pelo leitor é de estar percorrendo os dedos por ranhuras, pequenos relevos nos bordados, superfícies rachadas, secas e quentes – como é o caso da contracapa – superfícies geladas – como acontece na página de apresentação em que é entada a formação da geada, superfícies macias, entre muitas outras sensações. Esta estratégia do autor produz condições do leitor realizar inúmeras elaborações psíquicas relacionadas à obra, construindo com o texto escrito um jogo equilibrado de forças significativas que cumprem exatamente o papel desse formato literário, o qual se denomina 'livro interacional'.

3.2.2.7 Imagem X Palavra: Espaço

A construção do espaço narrativo, nas palavras de Oliveira (2008), deu-se no objeto de análise, através do uso da sobreposição, da tonalidade e das texturas diferenciadas na imagem. A tonalidade foi estratégia anteriormente discutida na análise, mas indiscutivelmente fundamental para a criação de volumes e a definição sensorial do espaço.

Com relação ao uso de sobreposição das figuras pelo autor, percebe-se a criação do sentido de profundidade na imagem como um todo. A sobreposição utilizada por André

Neves é a que Arnheim (2008, p. 242) denomina de transparência. “Neste caso, a oclusão é apenas parcial, pois os objetos visuais são vistos sobrepondo-se um ao outro, embora o objeto oculto permaneça visível atrás daquele que o sobrepõe”.

A transparência existente na sobreposição da flor sobre parte da face da personagem denota o desejo do artista em “mostrar através”, demonstrando ser uma idéia 'sofisticada' nos termos usados por Arnheim (2008).



Ilustração 34: Detalhe da sobreposição com transparência, capa.
Recorte da imagem original.

É importante ressaltar o uso dessa técnica de sobreposição em quase todas as imagens presentes na obra. Na figura acima percebe-se que esta estratégia confere uma maior suavidade ao conjunto da ilustração e indica ao leitor qual a figura – Maria Peçonha – permanece em destaque pelo ilustrador.

Outro elemento a ser considerado nesta análise é o espaço denominado cenográfico cujo uso para Oliveira (2008, p. 54):

[...] aumenta o poder de persuasão da imagem. [...] a sensibilidade do ilustrador para interpretar a realidade física e tátil através da perspectiva e do espaço cenográfico possibilita uma participação e integração do leitor naquilo que está sendo narrado.

A criação do espaço cenográfico concretiza-se na forma como o ilustrador pretende inserir o leitor na leitura da imagem e isso é permitido através da perspectiva e do ponto de

vista escolhidos. O modo de ver uma cena cria um vínculo com o leitor e com a forma como observa a cena. A cena que se observou na ilustração 32, destitui-se de uma perspectiva oblíqua ou aérea. A imagem é vista de frente pelo leitor, como se estivesse tranqüilamente conversando com a personagem e olhando-a diretamente nos olhos. Há nesta estratégia, o objetivo de aproximar o leitor da imagem, torná-la mais próxima e palpável, pois este se sente participante da cena e não apenas seu observador.

3.2.2.8 Imagem X Palavra: Movimento

A análise do movimento na imagem que se escolheu pode ser realizada em função das linhas em sentido diagonal-oposto encontradas no desenho do pescoço da personagem e no desenho de seus cabelos.



Ilustração 35: O movimento provocado pela obliquidade do traçado. 'Maria Peçanha', capa.
Recorte da imagem original

Arnheim (2008) cita os estudos de Erika Oppenheimer para explicar como se dá esse processo:

Se um objeto muda sua forma e tamanho e o outro permanece constante –

por exemplo, uma linha que “sai de” um quadrado – o objeto variável assume o movimento. [...] quando dois objetos encontram-se próximos um do outro, quer lateralmente ou em superposição, o menor assumirá o movimento. A intensidade desempenha também um papel. Uma vez que se vê o objeto mais escuro dependente do mais claro, o mais escuro se move quando ocorre deslocamento e o mais claro permanece imóvel. (p.372-373)

Conforme a configuração explicitada por Arnheim (2008) o autor utiliza-se desse processo para dar movimento aos cabelos da personagem, por três vias: em função das linhas retas diagonais em sentidos opostos, em função do tamanho de uma figura em relação à outra – os cabelos em relação ao corpo – e por fim, em função da tonalidade mais escura dos cabelos em relação à pele da personagem.

3.2.2.9 Relação Imagem X Realidade

Como último exercício analítico baseou-se nos estudos de Arnheim(1969) para tentar relacionar a imagem que se escolheu com a realidade. Arnheim criou três unidades de valoração da imagem em relação à realidade: o valor de entação, o valor simbólico, o valor de signo. Todos já discutidos no subcapítulo 1.2. Abaixo se observa a imagem e as subsequentes análises realizadas a partir desses valores:

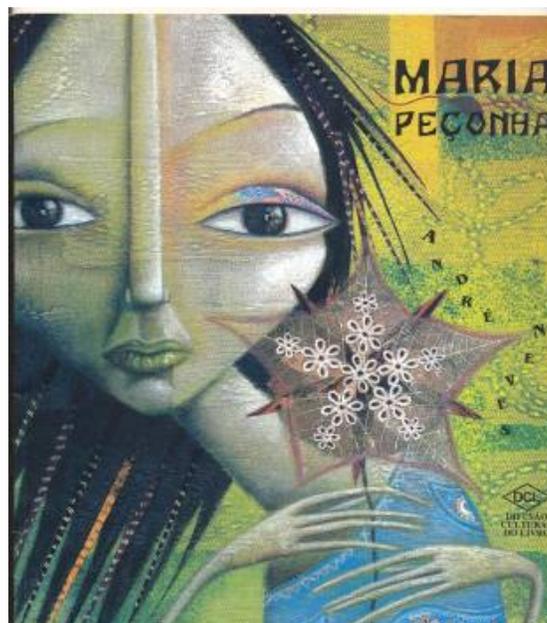


Ilustração 36: Relações da imagem com a Realidade.
Recorte da imagem original.

Valor da entação: A natureza figurativa da imagem enta uma jovem, retratada de forma caricatural. A moça segura com ambas as mãos uma flor. Há um leve movimento nos cabelos que parecem estar esvoaçando.

Valor de Símbolo: A tonalidade usada na imagem imprime um valor simbólico a seu conjunto. O rosto da jovem possui duas tonalidades. De um lado, o rosto é mais iluminado, há presença de cores quentes como o laranja e o amarelo. Do outro, os tons são escuros, não há cores quentes, com predominância do verde sombreado. Simbolicamente podemos inferir que há duas naturezas envolvendo a personagem: uma que simboliza a alegria, a felicidade; outra que simboliza o desencanto e a tristeza.

Valor de Signo: A flor que aparece sobreposta à figura da moça apresenta cor bege, como se estivesse seca. Como signo pode-se inferir que esta imagem enta a desertificação da região mencionada durante a narrativa do conto. Também pode significar a aridez interior da personagem.



*Corre, que corre, que corre
e ainda estão correndo.*

3.3 A Casa do Bode e da Onça contada por Angela Lago: a mágica lembrança da infância

A segunda obra analisada intitula-se 'A casa do Bode e da Onça' e foi produzida por Angela Lago, sendo publicada pela Editora Rocco – Jovens Leitores em 2005. As origens deste conto popular são desconhecidas, tendo como principal fonte a tradição oral e, posteriormente sendo registrada em diversas versões, como define a própria Angela Lago (2005) em um dos paratextos da obra: “Esta história, por exemplo, escutei criança, mas depois li diversas variantes”.

Embora se tenha encontrado várias fontes que nomeiem o gênero desta narrativa de fábula, preferiu-se considerá-la como um conto tradicional do folclore brasileiro, visto que não apresenta a moralidade ou a reflexão no final da história. Sobre essa característica, Jinzenji (2006), esclarece a respeito: “Essas são as duas características principais das fábulas de origem esópica: a brevidade e a presença de uma “moral”⁵⁵ explícita [...]”. (p.06)

A história 'contada' pela autora traz a seguinte problemática central: um bode e uma onça precisam de uma casa. Sem saber que estão se ajudando, ambos constroem a casa que a cada dia aparece com o trabalho mais adiantado, o que concluem ser obra de Deus. Ao descobrirem que ambos construíram e têm direitos sobre a moradia, resolvem fazer um acordo e morarem juntos. Mas o medo de um gera a desconfiança do outro e logo o acordo se desfaz. A narrativa do conto é simples, com períodos curtos e formato tipográfico que facilita a leitura pelas crianças menores.

Encontra-se outra versão para este conto escrito em literatura de cordel, na versão de Caga Sebo do Nordeste, autor pernambucano. Abaixo apresenta-se parte desta versão que foi publicada recentemente em 14 de julho de 2009 no 'Recanto das Letras'⁵⁶ :

O bode e a onça

A onça muito sabida
queria o bode enganar
pois foi fazer uma casa
mas não tinha o lugar
Entrou na casa do bode
querendo a casa tomar

⁵⁵ Outra versão apresenta a palavra Tupã substituindo o termo Deus, usado por Angela Lago. Esta versão sugere influências indígenas nessa história.

⁵⁶ Disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/poesiasinfantis/1699455>

O bode porem com medo
 pediu ao tamanduá
 ajuda que o livrasse
 daquele bicho tão má
 ai foi quando a onça
 pediu para ali ficar

Então fizeram um acordo
 e a onça pode entrar
 o bode disse que era
 capaz de se transformar
 num bicho maior do mundo
 que vive dentro do mar

A onça disse, eu também
 sou assim do mesmo jeito
 e quando fico com raiva
 eu mamo até nos meus peitos
 dou um nó na minha cauda
 destruo todo o meu leite.[...]

A versão acima confirma a dinâmica das tradições orais que, dependendo do contexto e da época, constroem inúmeras formas de contar uma mesma história, como no caso dessa produção.

'A casa do Bode e da Onça' faz parte de uma trilogia – O Bicho Folharal, A casa do Bode e da Onça e A flauta do Tatu – que compõe a Coleção Virando Onça, na qual a autora resgata contos tradicionais que tenham a onça como um dos personagens.

3.3.1 Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: segundo ponto de ancoragem

Há uma simplificação das formas e uma 'desconstrução' das linhas na constituição figurativa da linguagem visual criada por Angela Lago nesta obra, o que impõe a sensação de estar diante de desenhos infantis. As imagens foram produzidas com apoio de técnicas digitais no Photo-Paint. Não há preocupação com volumes, tonalidade, espaço, luz e sombra, buscando-se um desenho bidimensional, em que figura e fundo relacionam-se apenas pelo uso da cor.

Essa simplificação formal perpassa algumas produções do Surrealismo e do Simbolismo, movimentos artísticos nos quais se inseriram algumas das obras de Joan Miró (1893–1983). Embora a obra analisada não apresente elementos do imaginário simbólico explorados pelo artista surrealista, a estrutura formal das figuras criadas pela autora possui diversos elementos que lembram o estilo de Miró.



Ilustração 37: *The Escape Ladder* - 1940 – Joan Miró



Ilustração 38: Capa de 'A casa do bode e da onça.
Imagens e texto de Angela Lago

Algumas das características nas imagens de Angela Lago, para este livro, que se aproximam do 'estilo' consagrado do pintor catalão seguem abaixo:

- **Colorido** – as cores complementares e o colorido despreocupado dos animais provocam impacto sensorial no leitor, atraindo a atenção visual. Embora as cores de Miró sejam saturadas, o que não ocorre nesta produção de Angela Lago, considera-se que a composição visual gerada atua como um estímulo sensorial ao leitor.

- **Contraste entre figura e fundo** – exatamente pelo uso de cores saturadas, o contraste observado entre figuras e fundo é intenso.
- **Simplificação da forma** – os desenhos são estruturados com o mínimo de traço possível, de tal forma a dar uma aparência primitiva ou infantil às figuras. Angela Lago ainda utiliza-se da estratégia de tremer a mão ao desenhar no Photo-Paint, para dar maior descontinuidade ao traçado das linhas, como uma criança pequena o faria.
- **Contorno das formas** – um elemento a ser comentado como similar à produção do artista plástico espanhol é o uso do contorno em preto sobre as linhas das figuras destacando-as do fundo.
- **Ludicidade** – outro aspecto importante a ser observado como elemento semelhante em ambas as produções é o conteúdo lúdico das imagens. Impulsionado pelo uso dos demais elementos, a ludicidade evoca sensações que inspiram a criatividade e a imaginação do leitor.

3.3.2 *Categorizações de Análise: 2ª obra*

3.3.2.1 Imagem X Palavra: Elementos Históricos

'A casa do Bode e da Onça' constitui um dos acervos populares mais relevantes do folclore nacional: os contos com personagens animais. Estes animais estão metaforicamente vinculados às atividades e comportamentos humanos. O conjunto de imagem e palavra produzido pela autora, nesta obra, apresenta elementos de natureza histórica que podem ser captados em meio às narrativas visual e verbal.

No Brasil, segundo Zilberman (2005, p.16), o resgate das primeiras histórias ou contos de origem popular começou a ser concretizado ao final do século XIX, quando os primeiros autores de livros para crianças definem seu trabalho por alguns caminhos, a saber:

[...] traduzir obras estrangeiras; adaptar para os pequenos leitores obras destinadas originalmente aos adultos; apelar para a tradição popular, confiando que as crianças gostariam de encontrar nos livros histórias parecidas àquelas que mães, avós, amas-de-leite, escravas e ex-escravas contavam em voz alta desde quando elas eram bem pequenas.

Exatamente por ser esse o momento histórico em que se iniciam as demandas por uma produção de obras destinadas a leitura pela criança, é compreensível que as histórias, em especial, as transmitidas pela tradição oral, ofereçam elementos contextuais em acordo com a época em que foram criadas. É o que se pode perceber ao observar o objeto de análise.

O primeiro aspecto é a ambientação rural em que se situa a história. Esta característica é assegurada por duas configurações em que o conto se apoia: personagens-animais como o bode e a onça, presentes tipicamente em locais interioranos e o processo de construção da casa dos dois personagens, no qual foram usados materiais encontrados tipicamente nas zonas rurais entre o final do século XIX e início do século XX.

A narrativa visual e verbal em vários momentos refere-se a esse processo construtivo conhecido como 'taipa-de-pilão'⁵⁷, como se pode observar abaixo:



Ilustração 39: A construção artesanal com terra expressa na imagem, p. 05. Imagens e texto de Angela Lago.

Uma das imagens criadas pela autora, mostrada na figura acima complementa o texto escrito de forma simples e objetiva. Nela aparece o personagem bode, construindo uma parede de taipa-de-pilão. Com traços simples e livres de detalhamento, a imagem surpreende

⁵⁷ A taipa-de-pilão é um processo construtivo que utiliza materiais naturais como madeira, barro e esterco de animais bastante usado pela população rural brasileira. Atualmente têm-se revisitado essa técnica, adotando-se o termo bioconstrução para estas técnicas construtivas. Informações disponíveis em: www.arq.ufsc.br/arq5661/taipadepilao.htm

pela objetividade com que a autora 'conta' ao leitor o que acontece para além do texto escrito.

Percebe-se que o conto faz referências à atividades de construção que utilizam materiais naturais para a construção das casas e apresenta ao leitor o 'jeito de ser' do homem do interior, o 'caipira', com sua forma de trabalho, sua linguagem, suas habilidades e crenças, características preservadas de geração em geração até os dias atuais em muitos lugares do interior do país.

Estas histórias, fundadas na tradição oral, embora tivessem personagens fictícios como animais, monstros, assombrações, eram recontadas por pessoas do povo: descendentes de escravos, descendentes de indígenas, portugueses e espanhóis. O processo de miscigenação das etnias trouxe consigo a mistura de culturas, tornando esses 'causos' uma incontestável fonte de informações sobre o modo de vida, os hábitos, os papéis sociais e históricos de seus criadores.

3.3.2.2 Imagem X Palavra: Elementos Sociais

Os subsídios oferecidos por estas histórias permitem revisitar os costumes e as atividades sociais em determinada época. As diversas versões desses contos populares demonstram sua historicidade e as transformações que decorrem desta evolução natural. Mas como essas informações se refletem na leitura do leitor infantil contemporâneo? Qual a validade de uma análise social relacionada a uma obra aparentemente ingênua?

Para Zilberman (1982, p. 78): “[...] a historicidade da leitura reforça as transformações por que passa a literatura. O leitor é valorizado como um sujeito, mas abordado igualmente como um objeto a quem o texto se oferece e ilustra. [...]” A valorização será definida pelo nível de vinculação do texto à realidade do leitor, assegurando a comunicação e propiciando a experiência estética da obra. Faz-se necessário que o leitor tenha compreensão do conjunto de normas que o situam no real, de tal forma a dialogar com a obra, distinguindo as circunstâncias de seu mundo e do mundo do livro.

Neste processo, o papel do autor é fundamental, quando propicia ao leitor alguns espaços junto à obra para que possa exercer seu papel reflexivo perante o que está lendo. Zilberman (1982) afirma que a flexibilidade da literatura legitima-se nas lacunas com as quais sua narrativa pode ser construída, oferecendo ao leitor a oportunidade de introduzir novos conceitos e contextos. Por outro lado, prossegue a autora (1982, p.82):

[...] mesmo permissível, a narração é constituída segundo cânones que se

auto-impõem, oferecendo alternativas para o destinatário, de modo a desafiar a segurança com que este vive a realidade e fazê-lo refletir criticamente tanto sobre o mundo do texto, como sobre seu próprio mundo. A índole dialógica que ressurgue neste contato entre leitor e literatura procede de sua estrutura comunicativa e permeável; supõe uma identificação por meio do gosto [...] e, ao mesmo tempo, um distanciamento.

Independentemente de a criação literária produzir conflitos ou gerar padrões e estereótipos a serem aceitos, é necessário salientar que o leitor é um agente dinâmico frente a estas leituras, tendo a oportunidade de “aceitar ou rejeitar o jogo, resultando daí um posicionamento perante o mundo e a arte”. (ZILBERMAN, 1982, p.79)

A realização dessas análises busca captar o repertório social de uma determinada época expresso ou, ou ainda, presente nas entrelinhas do exercício narrativo da obra. As histórias com animais, – fábulas, apólogos, contos – guardam tradicionalmente elementos simbólicos que podem conter inúmeras informações sobre o imaginário do povo em relação à sociedade. Os animais geralmente possuem caracterizações do comportamento humano, tais como: a esperteza do macaco e da raposa, a sabedoria da coruja, a irritação da onça e do leão, a desconfiança do galo e do bode, a paciência da tartaruga, a alegria da lebre, entre outros. Essas entações simbólicas do comportamento humano demonstram o quão criativas são as estratégias da cultura popular – que continua se transformando a todo o momento – ao veicularem inicialmente através da oralidade sua visão da sociedade em todas as épocas.

'A casa do bode e da onça' conta com um texto verbal e visual revigorado pela autora que procura inserir um vocabulário acessível, sem ser descuidado com a capacidade de interação do pequeno leitor. Há momentos em que a autora utiliza termos capazes de provocar a curiosidade da criança sobre seu significado como é o caso da palavra “ziquiziras” encontrada na nona página, ou ainda, a palavra “escapulir” encontrada na décima primeira página.

A narrativa verbal também destaca alguns termos na linguagem dos personagens, vinculando-os ao habitante do interior, como podemos perceber em:

“- *Eta! Só pode ser Deus me ajudando.[...]*” (sétima página);
 “-*Embora descansar!*” (nona página);
 “-*Vamos fazer um picadinho pra janta.*” (décima segunda página).

Nada mais apropriado nesse momento do que refletir sobre a relevância do caráter ideológico presente no signo lingüístico, visto que a língua reveste-se de expressão, deixando

a neutralidade dos sinais para constituir-se em manifestação do funcionamento da sociedade ou de sua pluralidade lingüística. Para Bakhtin (1992), o signo ideológico traz, em sua essência, um contingente de contradições que o torna vivo e em constante evolução. Este movimento dialético acontece em função de sua plurivalência social e os sujeitos em diferentes classes sociais utilizam-se da língua que consideram de seu domínio, gerando a multiplicidade de valores contidos em um ou mais signos.

Neste processo de reflexão, também é necessária a consideração sobre a geração dos padrões lingüísticos tidos como aceitáveis ou a criação de estereótipos sobre aqueles padrões que não se adaptam à norma padrão da língua. É o que Bakhtin (1992, p.47) alerta:

[...] a classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente.

O signo, conforme o autor (1992), não existe sem a ideologia e serve, portanto, de um lado, à evolução das relações históricas e sociais, pois é contraditório e dinâmico. Por outro lado, pode servir como instrumento a serviço das classes dominantes, na tentativa de conduzir os indivíduos a conviver com valores estagnados e minoritários num contexto social heterogêneo. O signo passa a ser, sob estas condições, uma manifestação reacionária, utilizada para manter, controlar, manipular a vida social de acordo com os interesses dos grupos sociais dominantes.

A percepção dos enunciados na obra em análise, permite ao leitor compreender os aspectos sociais e históricos que definem os sujeitos-personagens, identificando-os como integrantes de um grupo cujas formas de expressão lingüística são peculiares: o homem do interior, também denominado por alguns como caipira.

A existência de vários estudos – Cascudo (1988), Cândido (2001), Mariano (2000), Ribeiro (2008), Linhares (2005) – sobre a cultura e identidade caipira foram fundamentais para que se pudesse estabelecer relações entre imagem e textos escritos em dimensões de difícil análise como a social, a histórica e a cultural.

Em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, Luis Câmara Cascudo (1988) defende que a palavra caipira pode ter se originado de caapora, que significa 'caá' = mato e 'pora' = habitante, morador. Logo, caipira seria o habitante do mato.

O 'caipira' surgiu em um contexto rural, mas foi personagem à parte no que se refere ao sistema oligárquico entado pelo coronelismo, no qual posseiros e demais trabalhadores rurais sofrem com a miséria e a dependência econômica até os dias atuais. O 'caipira' vivia da

agricultura de subsistência e da caça. Cândido (2001, p.45) denomina “lençol de cultura caipira” o fenômeno de expansão de uma forma de vida em que sobrevivência e sociabilidade eram fundadas em soluções mínimas. Não tendo a necessidade de trabalhar, criou-se um estereótipo equivocado de que o caipira teria uma vida preguiçosa, acomodada, sendo incapaz de inserir-se em um ambiente social mais desenvolvido. Mariano (2000) faz uma crítica a intelectuais como Monteiro Lobato⁵⁸ que disseminaram a visão do 'caipira' destituída de conhecimento sócio-histórico.

Conforme Mariano (2000), esses habitantes pobres do interior brasileiro, especialmente São Paulo, descendiam da miscigenação do índio com o português, possuindo uma cultura singular, em que se mesclavam costumes europeus e costumes de seus antepassados nativos. Com uma vida rústica, esses habitantes derrubavam as matas e se instalavam nos mais diferentes recantos do interior, propiciando, nas palavras de Mariano (2000) “a miscigenação étnica e cultural” nesses locais, surgindo dali o que hoje são as grandes cidades.

Em consonância com a história, o modo de vida desses habitantes era baseado na agricultura de subsistência, nas relações de compadrio, na vida religiosa e nas credices. Socialmente, essas famílias mantinham relações de parceria e as manifestações religiosas possuíam influência definitiva sobre essas relações. Uma destas parcerias seria o 'mutirão', uma espécie de trabalho em grupo com um objetivo em comum, beneficiando um dos parceiros. Mariano (2000) conceitua esta atividade da seguinte forma: “O mutirão consiste em uma espécie de ajuda mútua entre os moradores de um determinado bairro [...] São atividades da lavoura, roçados, plantações [...]”.

Neste sentido, pode-se entender a ajuda mútua que os personagens realizaram para construir a casa na história – embora desconhecendo a existência um do outro – como uma espécie de 'mutirão'.

3.3.2.3 Imagem X Palavra: Elementos Culturais

Os elementos culturais deste conto estão entremeados aos elementos já analisados anteriormente, sendo importante que se faça referência a alguns aspectos: a expressão da religiosidade possibilitada visual e verbalmente em vários pontos da narrativa, a manifestação

⁵⁸ Monteiro Lobato em alguns de seus escritos, defendeu a idéia equivocada de inferioridade sobre o modo de vida 'caipira'. Alguns anos mais tarde, o autor desculpou-se pelo equívoco e reconsiderou o contexto de geração da miséria no interior brasileiro. (MARIANO, 2000)

da desconfiança entre os personagens, e a referência à esperteza de ambos, elementos estes, culturalmente difundidos no modo de vida do habitante do interior.

Com relação ao primeiro aspecto, se encontram no texto escrito e, complementarmente no texto visual, os seguintes trechos:

Deus ajuda quem cedo madruga – concluiu depois de muita meditação. (fala do bode, quarta página)

Quando chegou, a estrutura da casa já estava pronta. - Eta! Só pode ser Deus me ajudando. Eu faço a minha parte, Deus faz a dele. Vai ser rápido! (fala do bode, sexta página)

-Deus é bom! Louvado seja! (fala da onça, sétima página)

- Só tem uma explicação: Deus me ama! (fala do bode, oitava página)

De madrugada apareceu a onça com a porta pronta para colocar no lugar: - Até cair minha casa Deus caiu. Assim a gente entusiasma! (fala da onça, décima página)



Ilustração 40: Simbolismo nos gestos dos personagens. p.07-08.
Imagens e texto de Angela Lago. Recorte das imagens originais.

As figuras acima mostram os personagens de joelhos, rezando e agradecendo pela ajuda 'divina'. A imagem novamente complementa o texto escrito, transmitindo outras informações distintas do que está expresso verbalmente como a submissão, o conformismo e a contemplação. Lago (2005) consegue transmitir ao leitor o sentimento de religiosidade dos personagens em várias partes da narrativa, o que vem ao encontro da própria formação cultural das comunidades rurais do interior brasileiro.

Ribeiro (2008, p.116) explica a relação existente entre o cotidiano dessas comunidades e a religiosidade tradicional católica:

É o surgimento de um catolicismo de raiz, ou seja, uma crença fortemente enraizada na existência de Deus e de diversos santos intermediários, além de outros habitantes de um mundo sobrenatural que tem uma existência paralela à dos homens, mas que interage constantemente com esta. Uma religiosidade rica em eventos mágicos e simbólicos, que se apresenta em todos os momentos da vida do homem do campo, desde o seu nascimento até a maturidade, envolvendo o preparo da terra, o plantio e a colheita. A familiaridade com o sagrado manifesta-se na compreensão holística de seu mundo, no qual todos os eventos do cotidiano comuns ou extraordinários estavam dentro de uma lógica religiosa mágica e simbólica perfeitamente compreensível para os pertencentes a esse grupo social.⁵⁹

Pode-se perceber na história esta forma de relação existente entre o 'fazer' diário dos personagens e a crença na natureza mágica do auxílio que recebem. Não há, em nenhum momento da narrativa, a expressão de 'desconfiança' de um ou outro personagem sobre quem poderia estar ajudando na construção da moradia. Ambos crêem firmemente que é algo sobrenatural: um milagre.

Aliada à religiosidade, percebe-se a relação de desconfiança existente entre os personagens, novamente, sugerindo através da história, a existência dessa forma de ser do 'caipira'.

Uma característica observada na maioria das imagens do livro é a posição dos personagens um em relação ao outro: estão em sentidos opostos. Acredita-se que a intenção da autora ao desenhar os personagens dessa forma tenha sido a demonstração da indisponibilidade de um em relação ao outro. A desconfiança torna-se o foco da narrativa quando descobrem que ambos construíram a casa e precisam fazer um acordo de convivência. Mas como presa e predador conseguiriam morar juntos? Em seu estudo sobre a identidade cultural caipira, Linhares (2005, p.57) afirma que a desconfiança pode ser entendida como fruto das interações sociais que determinados grupos mantêm entre si:

Desta forma, a desconfiança está intimamente relacionada com o grau de sociabilidade do caipira. É possível dizer que as festas e os eventos religiosos - tanto dos católicos, quanto dos protestantes - são algumas das atividades de lazer que mais promovem a sociabilidade entre as pessoas entrevistadas; além das festas há também os mutirões, que também propicia essa sociabilidade.

A forma como são direcionados os acontecimentos na história para a resolução do problema de 'convivência forçada' entre dois 'inimigos naturais' é bastante peculiar. A famosa cortesia e astúcia do 'caipira' está ali expressa nos diálogos mantidos entre os personagens, como os que seguem:

⁵⁹ Artigo disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/ceru/v19n2/07.pdf>

[...] E para evitarem problemas no futuro, cada um explicou para o outro as suas ziquiziras:

- Em geral, tenho ótimo temperamento. Mas tem dias... Vou avisando: se eu estiver com a testa franzida, é melhor sair de perto.

- Eu sou fácil de conviver. Mas também tenho os meus dias... Se eu estiver arrancando os pêlos da barba, não brinque, é melhor ir para bem longe. (oitava e nona páginas)

Em outro momento da história, a astúcia de ambos é revelada aos leitores:

A onça então resolveu assustar o companheiro. Matou um parente do bode e levou o morto para casa:

- Melhor ir refogando, que a carne é dura.

O bode não ia comer um tio. Foi atrás de uma parente da onça e inventou que um furacão estava vindo e ia acabar o mundo. Para se salvar, só se amarrando numa árvore grande. E, todo prestativo, ajudou a pintada a se amarrar na árvore que ficava nos fundos da casa. [...] Depois gritou a companheira:

- Vem buscar a caça fresquinha amarrada na árvore. Vamos fazer um picadinho para a janta. (décima primeira e décima segunda páginas)

Linhares (2005) faz alguns comentários sobre a natureza afável do caipira:

Quanto às gentilezas e cortesias, não é difícil enumerá-las: receber e fazer visitas aos amigos, a um enfermo ou a uma família enlutada; receber e dar carona (prática bastante comum entre as pessoas pesquisadas e quase inexistente no meio urbano, a não ser entre amigos); deixar de lado o próprio trabalho para dialogar e dispensar a maior das atenções aos visitantes, servir cafezinho, quitandas e doces, além de presentear as visitas com várias outras formas de agrado que tanto marcam a enorme hospitalidade no meio caipira.

Todas essas características presentes na formação social e cultural do 'caipira' se fazem presentes tanto figurativa como simbolicamente no conto 'A casa do bode e da onça'. Imagem e texto relacionam-se a todo o momento, oferecendo ao leitor a possibilidade de ampliação dessas interações que estão em constante diálogo às percepções do próprio contexto em que vive e o contexto ficcional dos personagens.

3.3.2.4 Imagem X Palavra: Cor

Em mais um percurso de análise dos elementos formais da imagem, dedica-se a atenção à categorização da cor e aos usos dos demais aspectos – o contraste, a tonalidade, o brilho e a saturação – que corporificam a intenção da autora em qualificar o diálogo entre

imagem e texto escrito.

Observa-se em 'A casa do bode e da onça' que as cores são utilizadas de uma forma 'aparentemente despretensiosa', como se estivessem participando de uma 'brincadeira' e começassem a colorir as imagens a partir do gosto estético de uma criança. Os personagens são muito coloridos, como acontece com o bode na quinta página: cabeça laranja, orelha direita rosa, orelha esquerda verde, chifres marrons, patas roxas, cauda rosa, corpo lilás. Acontece o mesmo com a onça, na quarta página: orelha direita branca, orelha esquerda amarela, cabeça marrom, focinho rosa, corpo amarelo queimado, cauda rosa. Como uma agradável surpresa, a brincadeira de criança continua nas outras páginas, quando as cores dos personagens novamente se alteram.

A visualização desse jogo lúdico realizado com as cores torna-se um dos atrativos principais da obra. Veja-se a imagem escolhida para a análise:

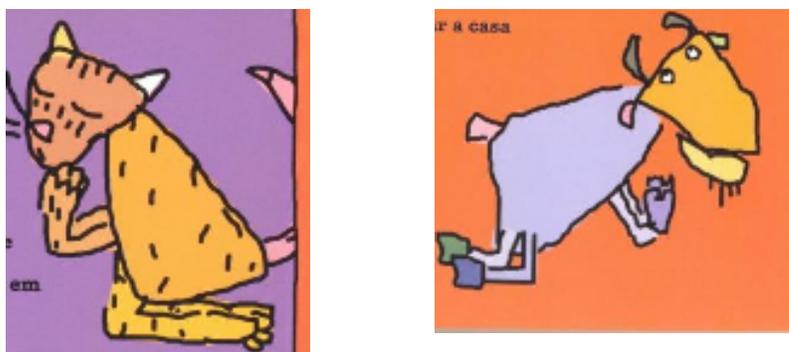


Ilustração 41: Uso de cores complementares em tonalidades suaves. p.07-08. Imagens e texto de Angela Lago. Recorte das imagens originais.

Para Biazetto (2008), uma forma de conduzir a leitura da imagem pode acontecer com as cores complementares, ou ainda com o uso de cores frias e cores quentes, como acontece no conjunto geral das imagens produzidas neste livro. No caso da imagem, o violeta e o laranja são usados paralelamente como fundo e estão relacionadas à noção de temporalidade expressa no texto escrito. A primeira cor, entando a madrugada e a segunda cor, entando o dia.

O contraste entre cores quentes e frias é predominante nesta obra, visto que a autora utiliza essa estratégia para compor a espacialidade e dar ideia de movimento às imagens. Biazetto (2008, p.83) refere-se a essa estratégia usada pelo ilustrador:

Uma combinação que ajuda muito na questão espacial da imagem é a utilização das cores frias (azuis, verdes, violetas) e quentes (vermelhos, amarelos, laranjas). As cores quentes apresentam como características

proximidade, vibração, materialidade, e as frias, distanciamento, profundidade e transparência. Combinando cores quentes e frias conseguimos fazer o jogo **figura-fundo**. (grifo da autora)

Nesse sentido, a imagem analisada relaciona-se aos textos a partir do jogo figura-fundo que produz a sensação de espacialidade. Enquanto a onça parece distanciar-se do leitor, rodeada pela cor violeta, o bode parece aproximar-se em meio ao fundo laranja.

A expressão de temporalidade também pode ser observada pelo uso das cores frias e quentes. Conforme os trechos destacados: “*Na manhã seguinte, a onça veio **de madrugada** e não cabia em si de alegria*” (sexta página). O fundo violeta aparece na imagem que acompanha esse texto, enquanto o fundo laranja aparece na imagem relacionada ao seguinte trecho do conto: “***De tarde** veio o bode, ainda capenga do trabalho da véspera, mas batendo palmas de felicidade de ver a casa tão adiantada.*” (sétima página. Grifos meus)

Encontra-se em Oliveira (2008, p.51) algumas considerações sobre estas relações:

A expressão do tempo que a cor proporciona é também de grande significado para o ilustrador. Apesar da intencionalidade no uso da cor, não existe um esquema ou fórmula para sua utilização na ilustração. [...] Por exemplo, *contraste das cores quentes com as cores frias, contraste do claro e o escuro, contraste das cores complementares, contraste de extensão e os contrastes simultâneos*. Essas inter-relações das cores são perfeitamente identificáveis e analisáveis não apenas do ponto de vista formal, mas também quanto à sua relação com a narrativa literária.

Outra característica observada nas cores é o uso pela autora de tons pastéis em algumas partes das figuras e cores dessaturadas para o fundo. A luminosidade das cores pastéis produz uma sensação de proximidade com o leitor, enquanto o escurecimento de cores como o violeta, o laranja e o amarelo, produz a sensação de distanciamento no leitor.

Para Arnheim (2008, p. 358) não existem ainda teorias que expliquem consistentemente o efeito das cores na percepção humana. É aceita a hipótese de que a expressividade da cor se baseie no processo mental de associação.

“Diz-se que o vermelho é excitante porque nos faz lembrar fogo, sangue e revolução. O verde suscita os pensamentos restauradores da natureza, e o azul é refrescante como a água. Mas a teoria da associação não é, neste caso, mais esclarecedora do que em outras áreas. O efeito da cor é demasiadamente direto e espontâneo para ser apenas uma interpretação ligada ao que se percebe pelo conhecimento”.

Embora defenda uma maior profundidade na busca por um conhecimento acerca dos efeitos cromáticos, o autor afirma não existirem nem mesmo hipóteses sobre os processos fisiológicos dos quais se originam as reações à cor.

Entre os estudos citados por Arnheim (2008), estão as observações do neurologista Kurt Goldstein sobre pacientes com distúrbios no cerebelo⁶⁰ que sofriam reações físicas de expansão muscular e contração muscular ao olharem para papéis de diferentes cores.

Neste sentido, as sensações emocionais decorrentes da percepção das cores, são reflexos dos processos fisiológicos que ainda são, em grande parte, um mistério para os estudiosos dessa complexa rede de estímulos elétricos a que chamamos cérebro.

3.3.2.5 Imagem X Palavra: Forma

Inicia-se a análise das relações estabelecidas entre imagem e palavra através dos elementos que caracterizam a forma, tais como o tipo de figuração escolhida pela autora, o uso do contorno, a composição da página e as formas geométricas que regem a composição.

A figuração definida pela autora nas imagens é caricatural. As linhas de contorno são trêmulas, o delineamento não ocorre num contínuo, mas em partes, dando a impressão de ter sido feita por uma criança pequena. Tais figuras foram produzidas digitalmente. Tanto um personagem como outro, apresentam uma expressão 'delicada', infantilizada, nada ameaçadora. Essa figuração está de acordo com a narrativa, que em nenhum momento descreve um ou outro, como animais perigosos.

Uma peculiaridade tanto da imagem analisada como das demais imagens no livro é o contorno bem definido em preto, como se observa a seguir:

⁶⁰ Goldstein solicitava aos pacientes que olhassem para uma folha de papel colorido enquanto conservavam seus braços estendidos para a frente. Os braços ficavam escondidos da vista por uma prancha horizontal. Quando o paciente olhava para um papel amarelo, os braços, controlados pelo centro cerebral imperfeito, sofriam um desvio de cerca de 55 centímetros da linha média. O desvio era de 50 centímetros para o vermelho, 45 para o branco, 42 centímetros para o azul e 40 centímetros para o verde. Goldstein concluiu que as cores correspondentes aos comprimentos de ondas longas combinam com uma reação expansiva, enquanto os comprimentos de ondas curtas favorecem a contração. “O organismo inteiro... através de cores diferentes é impelido para o mundo exterior ou dele se retrai concentrando-se em direção ao centro do organismo.” (ARNHEIM, 2008, p 358-359)

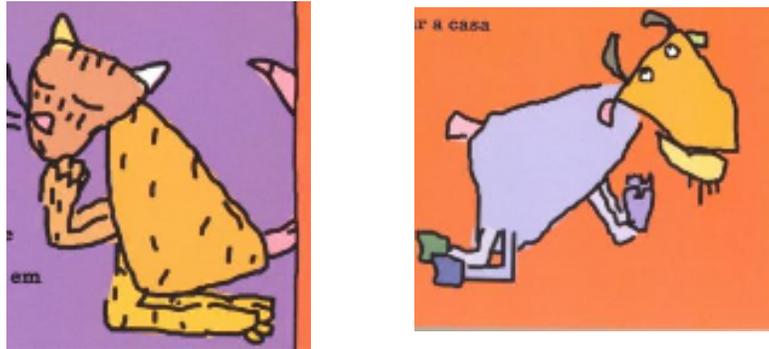


Ilustração 42: Uso de contorno como na relação figura-fundo. p.07-08.
Imagens e texto de Angela Lago. Recorte das imagens originais.

A linha de contorno na visão de Arnheim (2008), dá impressão de maior densidade à área interna da figura do que à área externa. Como acontece na imagem analisada, às áreas internas das figuras demarcadas por forte contorno produzem na percepção visual uma espécie de descontinuidade espacial, “quer de profundidade ou direção de inclinação, ou de textura, claridade ou cor.” [...] – um pulo espacial do primeiro plano para o plano de fundo, uma diferença na densidade das superfícies (ARNHEIM, 2008, p.212). Neste sentido, tanto a linha como o contorno reforçam as figuras que a autora deseja destacar em meio ao fundo quase vazio das páginas. A imagem relaciona-se harmonicamente com o texto escrito, pois como acontece com este último, as ações dos dois personagens no decorrer de toda a história são o foco do conto.

Não há presença de cenários detalhados na imagem. A autora desenha alguns objetos ou partes da casa que está sendo construída pelos personagens, como é o caso da parede na imagem à esquerda que mostra a onça rezando. Já à direita os objetos destacados na imagem são os objetos de trabalho do personagem bode.

A composição é o segundo aspecto a ser analisado neste momento. O equilíbrio na composição é possibilitado por estratégias da autora como o uso de figuras posicionadas em sentidos opostos, trazendo um equilíbrio ao movimento da imagem. Conforme se observa na figura a seguir:

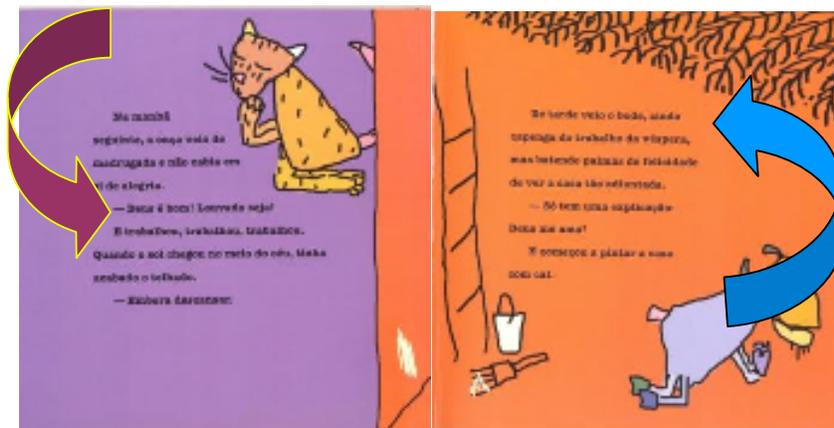


Ilustração 43: Posição das figuras como forma de equilíbrio compositivo. p.07-08. Imagens e texto de Angela Lago.

Outro jogo de composição, realizado na imagem, é o posicionamento das figuras, que estão em diagonal uma com a outra. Enquanto a onça está no canto superior da página esquerda, o bode está no canto inferior da página direita. Com isso, a direção do olhar do leitor é sugerida em sentidos opostos ou ainda em diagonal pelas páginas – linhas imaginárias brancas. Na página esquerda, a leitura da imagem é direcionada de cima para baixo, iniciando com a visão da onça e descendo para o texto. Na página direita, a leitura é direcionada de baixo para cima, passando inicialmente pelo bode, subindo pelas ferramentas, fixando-se nas formas do telhado e por fim, retornando ao texto escrito.

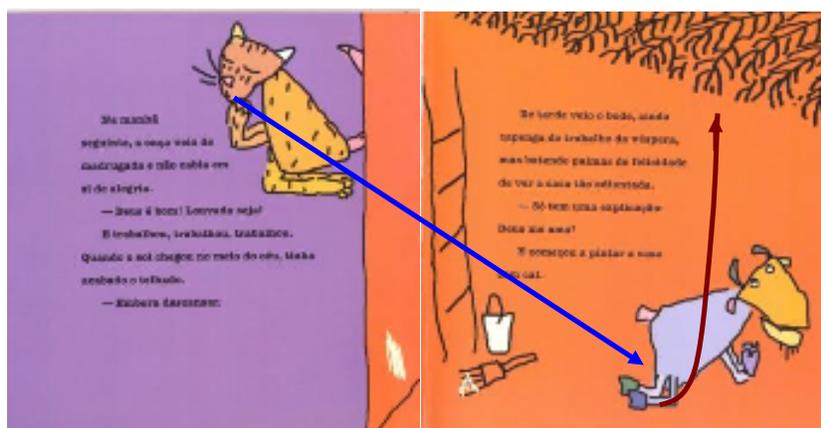


Ilustração 44: Direcionamento do olhar influenciado pela posição das figuras na página. p.07-08. Imagens e texto de Angela Lago.

A leitura pode ser direcionada em sentido diagonal – linha imaginária em azul –

partindo-se do canto superior da página esquerda e descendo até o canto inferior da página direita.

Outro aspecto que contribui para o equilíbrio da composição são as formas geométricas implícitas na configuração da imagem em sua totalidade:

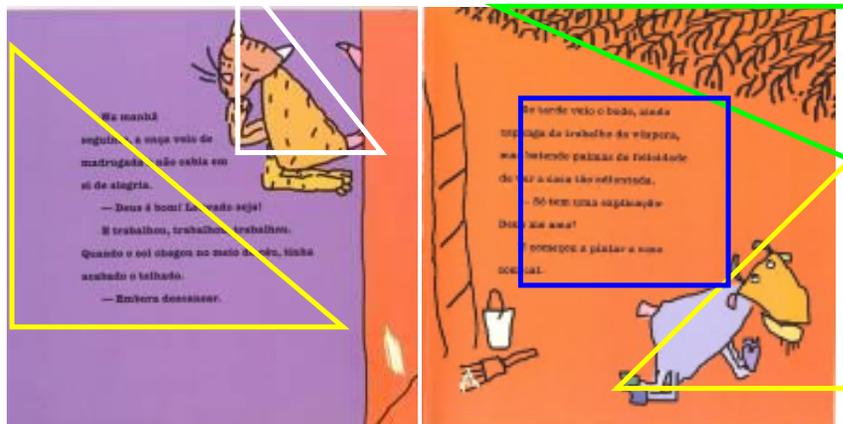


Ilustração 45: Figuras geométricas implícitas nas imagens. p.07-08.
Imagens e texto de Angela Lago.

A imagem evoca a presença de um fundo quadrado e dois formatos triangulares um sobre o texto escrito e outro sobre a onça; na página ao lado, tem-se um triângulo sobre o telhado de sapê, um sobre o bode, um quadrado sobre o texto escrito. As formas que compõem a imagem causam um efeito de harmonia na composição, atraindo o olhar do leitor alternadamente para o texto e para as figuras.

3.3.2.6 Imagem X Palavra: Textura

Com relação à textura, o traçado constitui-se no instrumento principal da autora para emprestar às imagens a sensação visual de superfície texturizada. O traçado, no caso do desenho, é recurso essencial para que a percepção da textura seja mais apurada. Quanto maior o detalhamento no traçado, melhor esta percepção. As imagens produzidas para ‘A Casa do Bode e da Onça’ não possuem essa característica, mas oferecem ao leitor a percepção de textura nas figuras. A textura do pelo da onça está presente nos pequenos traços espalhados por seu corpo. A textura do telhado de sapê no alto da casa também dá a sensação visual ao leitor de ser uma superfície emaranhada e dura.



Ilustração 46: Traçado como elemento perceptivo de textura na imagem. p.07-08. Imagens e texto de Angela Lago. Recorte das imagens originais.

A textura, nas palavras de Dondis (2003) é um elemento visual que permite substituir outro sentido, o tato nas observações. No caso das imagens, a textura apresenta somente qualidades óticas, muitas vezes, trazendo uma sensação visual que não corresponde à sensação do toque.

Nos exemplos acima, a sensação ótica de textura gera uma série de suposições sobre a natureza da superfície das figuras. Isto ocorre em função do traçado espaçado, pouco detalhado, o que pode, por um lado, indeterminar o reconhecimento e a rememoração da sensação que se teria ao se tocar aquela superfície. Isto porque o significado associativo presente em uma sensação ótica de textura é muito forte, segundo Dondis (2003): “O julgamento do olho costuma ser confirmado pela mão através da objetividade do tato” (p.70). No caso da imagem, a memória e as experiências prévias são pressupostos para a confirmação da sensação tátil.

Por outro lado, a indeterminação provocada pelo próprio traçado nas figuras da imagem pode ampliar as significações por parte do leitor que poderá realizar inúmeras suposições e interações com a obra a respeito de como seria a textura dessas figuras.

3.3.2.7 Imagem X Palavra: Espaço

A sobreposição e a perspectiva são os elementos percebidos como delineadores de um espaço da imagem analisada. Na pagina esquerda a onça aparece rezando de joelhos e parte de seu corpo – a cauda – está escondida pela parede da casa. Embora de uma forma simples, essa

sobreposição põe a parede em primeiro plano, distanciando a posição da onça em relação ao leitor, o que é reforçado pela cor violeta usada como fundo da imagem.

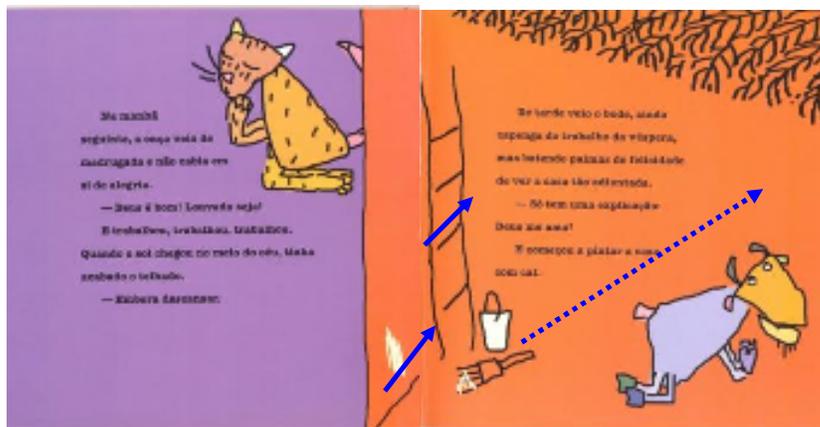


Ilustração 47: Uso de perspectiva na imagem. p.08.
Imagens e texto de Angela Lago

A perspectiva é o outro elemento a ser destacado na página direita onde se encontra o personagem bode. A perspectiva esboçada através do desenho da escada oferece a sensação de profundidade na página. Uma característica importante percebida nas imagens analisadas é a ausência de linha horizontal ou linha do horizonte que separe o lado superior e inferior das ilustrações. Os personagens flutuam nas páginas ora embaixo, ora em cima, sendo que a referência do espaço que ocupam são os objetos que os rodeiam.

3.3.2.8 Imagem X Palavra: Movimento

O movimento percebido ocorre pelo posicionamento das figuras em sentido contrário e pelas posições – ora correndo, ora dormindo, ora ajoelhados como na imagem analisada. Conforma Dondis (2003) a sugestão de movimento em imagens estáticas é “difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento de vida”. (p.80).

Arnheim (2008, P. 409), relembra a crítica de Wassily Kandinsky ao termo 'movimento':

Substituo o conceito quase universalmente aceito de 'movimento' por 'tensão'. O conceito corrente é impreciso e por isso leva a abordagens incorretas, que por sua vez causam outros mal-entendidos terminológicos. Tensão é a força inerente ao elemento; como tal, é apenas um componente do movimento ativo. A isso deve-se acrescentar direção.

Para Arnheim (2008), o termo 'tensão dirigida' refere-se à dinâmica visual, sendo uma propriedade inerente do próprio objeto visual, inerente à sua forma, a suas cores e a sua locomoção. Na arte, a “proposta mais sincera”, considerada por Arnheim (2008, p.415), para se conseguir entrar um movimento é a captação de um aspecto momentâneo, uma “estrutura única, como se fosse tirada de um filme, entando a seqüência na dimensão temporal”.

Dessa forma, a captação da ação como um todo, pela imagem analisada, pode ser sintetizada em uma pose atemporal como a que enta os personagens de joelhos. Os momentos do antes e do depois desse movimento 'fixado' situam-se na dimensão da imaginação e da fantasia do observador.

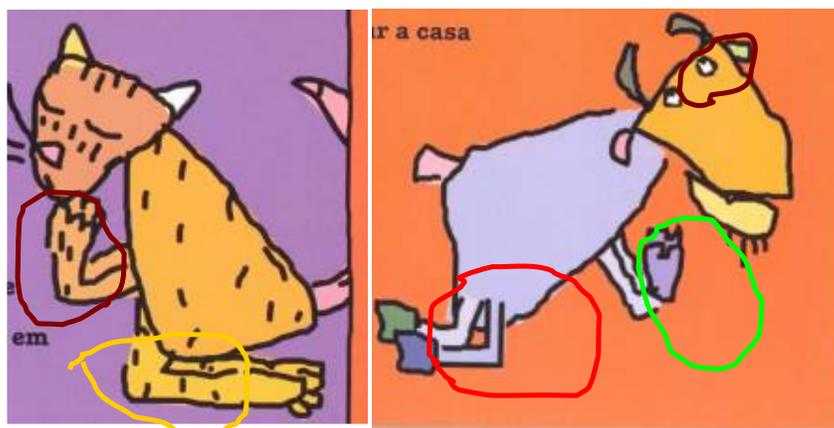


Ilustração 48: Movimento parcial dos personagens. p. 07-08.
Imagens e texto de Angela Lago. Recorte das imagens originais.

3.3.2.9 Relação Imagem X Realidade

Os valores da imagem analisada participam simultaneamente e em diferentes graus em sua relação com o real. Tentou-se alcançar alguns resultados a partir da observação realizada na imagem que segue:

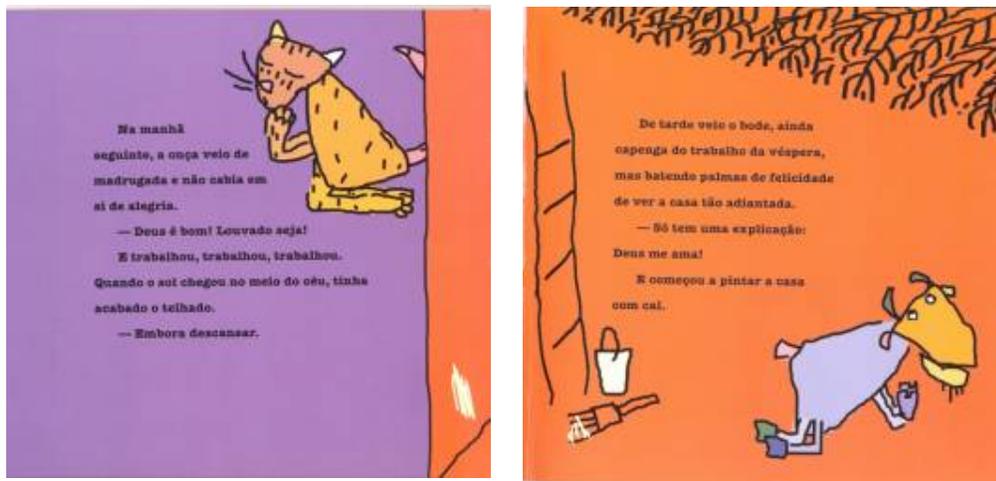


Ilustração 49: Relações entre a imagem e a realidade.
Imagens e texto de Angela Lago.

Valor da entação: no lado esquerdo da página a imagem mostra a onça ajoelhada, de olhos fechados e patas unidas, numa posição que sugere uma prece. No lado direito, o bode também aparece ajoelhado, com olhos abertos, erguidos para o alto e patas unidas, também sugerindo estar rezando. Ao lado do bode estão suas ferramentas de trabalho: uma escada, um balde e um pincel sujo de cal.

Valor de Símbolo: A postura dos personagens é o elemento simbólico crucial nesta imagem. Ambos estão de joelhos, Os joelhos possuem um caráter simbólico de poder em várias culturas antigas. Ficar de joelhos simboliza ter fé, confiança, harmonia com a Terra (os joelhos no chão) e com o céu (os olhos do bode estão voltados para cima).

Valor de Signo: O significado que transcende esta imagem, embora com caráter redundante, é o da influência religiosa na vida humana. Uma influência sobre todos os atos e decisões humanas, fundando a crença na existência de um plano espiritual capaz de regê-los e orientá-los.



*Vem de lá, é sinhô Cavaleiro.
Cavaleiro mascarado de Pirenópolis.
Vestindo arco-íris inteiro*

3.4 Cavalhadas de Pirenópolis: a magia das cores no cerrado

O terceiro livro analisado, 'Cavalhadas de Pirenópolis' foi escrito e ilustrado por Roger Mello, tendo sido publicado em 1997 pela Editora Agir.

Este conto é mais uma produção literária do autor vinculada aos elementos da cultura popular, especialmente a cultura de algumas regiões do país. Roger Mello já possui uma trajetória consolidada neste sentido. Conforme Ramos (2008), as obras 'Maria Teresa', 'Meninos do Manguê' e 'Nau Catarineta' comprovam a intenção do autor em ressignificar e atualizar vários aspectos da cultura popular regional.

'Cavalhadas de Pirenópolis' conta a história do menino Arlindo que, desejando conquistar o amor de Lucinda, vai ao cerrado em busca da flor que é guardada pelo Carcará. Enfrenta, para isso, o medo de seu maior inimigo com a ajuda de outro personagem, um misterioso cavaleiro mascarado. A máscara que lhe é dada pelo cavaleiro transforma-o em Arlindo-onça e lhe concede a coragem necessária para pegar a flor e levá-la até Lucinda. Carcará, furioso, deseja encontrar quem roubou sua flor. Entra em cena Doceira que, sabendo sobre Arlindo, conta tudo a Carcará. A vingança não tarda e Carcará, em pleno vôo, durante a festa na cidade, arranca a máscara de Arlindo, levando-lhe também a flor. Sem máscara e sem flor, Arlindo não é mais reconhecido por Lucinda que continua a procurar o cavaleiro com cara de “fera”. Arlindo decepiona-se, mas não desiste. Na madrugada seguinte vai em busca do sonho de conquistar Lucinda novamente.

A história desse amor infantil é permeada por elementos conhecidos da cultura regional goiana, encantando o leitor pela forma como a linguagem visual associa-se à linguagem verbal para dar vida a esses elementos: o cerrado em sua beleza, a cidade em sua estética colonial portuguesa, os cavaleiros em suas vestes coloridas, os mascarados em seus misteriosos ensinamentos.

Esse jogo de cores e palavras oferece ao leitor possibilidades de interação e crescimento através dos saberes regionais explorados pelo autor na obra. Realçar, ao menos em parte, cada um dos aspectos históricos, sociais e culturais envolvidos nessa produção tornou-se trabalho difícil, senão impossível para a pesquisa. Embora se tenha tentado fazê-lo nas análises anteriores, sabe-se o quanto pode ser perdido nessa cisão, por tratar-se de elementos que se mesclam, se apoiam, dão suporte um ao outro. Portanto, cultura, sociedade e história relacionam-se estrategicamente na constituição humana, pois o fazer do homem em um espaço social, em determinado momento da história, já pressupõe a natureza dinâmica da cultura.

3.3.3.1 Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: terceiro ponto de ancoragem

Embora não se possa, em momento algum, 'enquadrar' a produção visual de um ilustrador em um ou outro movimento artístico, pode-se, pela visualidade das imagens que constituem a obra literária, aproximar-se de alguns aspectos que caracterizam a criação de artistas consagrados, tentando encontrar pontos em comum que sugiram influências de movimentos artísticos no produto final encontrado nos livros da amostra final.

No caso de 'Cavalhadas de Pirenópolis' deparou-se com imagens cujas características lembram o movimento de *Art Naïf* ('ingênuo' em francês) ou Primitivista, como é conhecido no Brasil. O primitivismo é um movimento surgido na França e sua principal característica é o distanciamento dos artistas de qualquer influência de padrões academicistas de arte.

Encontrou-se na obra de Antonio Poteiro, artista brasileiro que vive em Goiás, uma série de semelhanças com o trabalho desenvolvido por Roger Mello nesta obra. Algumas características encontradas podem ser visualizadas nas figuras abaixo:



Ilustração 50: Festa Junina na Praia– Antonio Poteiro -Goiás-Brasil



Ilustração 51: Cena do Jogo Tira-cabeças – obra 'Cavalhadas de Pirenópolis', oitava página. Imagens e texto de Roger Mello

Figuras desproporcionais: a proporção das figuras não é preocupação dos artistas primitivistas. Tanto as obras de Poteiro como as imagens do livro de Roger Mello mostram essa característica. Pode-se perceber que na Ilustração 49, as figuras do centro do campo são maiores do que as figuras nas laterais.

Cores vibrantes: as cores desse tipo de produção artística são puras em sua maioria. O vibrante vermelho contrasta com o verde e com o azul. Também nas obras de Poteiro, as cores são puras e complementares como na Ilustração 48.

Frequente ausência de profundidade: nos dois exemplos acima percebe-se a despreocupação com o sentido de profundidade, produzido pelo uso de perspectiva. Não há nas obras primitivistas cuidado com padrões de perspectiva.

Criatividade espontânea: uma outra característica que pode ser encontrada nas duas figuras é a espontaneidade com que os artistas compõem as imagens através de detalhes inusitados, cores e linhas que se complementam, como na Ilustração 49, criada por Roger Mello, onde à esquerda encontra-se uma moldura em linha reta, colorida em preto e verde, enquanto à direita da imagem aparece uma moldura em

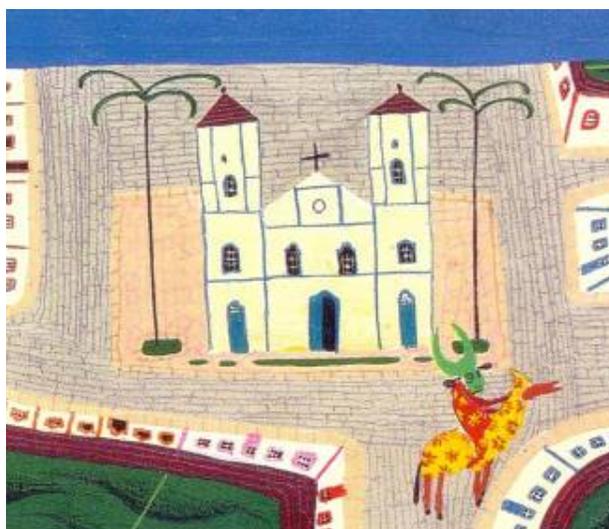
linha ondulada, colorida em branco e preto. Essa assimetria constitui-se numa criativa estratégia para prender a atenção do leitor-observador, surpreendendo pelo cuidado com os detalhes.

3.3.2 Categorizações de Análise: 3ª obra

3.3.2.1 Imagem X Palavra: Elementos Históricos

A história do amor de Arlindo por Lucinda é um conto de Roger Mello que perpassa vários elementos históricos, vinculados ao cenário escolhido para essa narrativa: a cidade de Pirenópolis em Goiás.

Em um dos versos no texto de Roger Mello tem-se uma referência direta ao personagem vestindo a máscara de onça e correndo pelas ruas de Pirenópolis, bem como, à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, que está entada na imagem que se escolheu para a análise.



*Na cidade de Pirenópolis
era Arlindo mascarado na rua.
Mil caras como a sua.
Passou pela **igreja matriz**.
(quinta página - grifo nosso)*

Ilustração 52: Detalhe da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário – Pirenópolis. Verso da quarta página. Recorte da imagem original.

Embora se tenha, nesse momento, uma relação de simetria entre imagem e palavra, a criação imagética de Roger Mello acrescenta muitas outras informações para além do que está expresso verbalmente, ampliando as significações do leitor e permitindo o jogo de equilíbrio entre linguagem visual e verbal.

Sobre a necessidade do ilustrador de, às vezes, refletir na imagem o que está sendo expresso no texto, Maurício Veneza (2008), comenta: “[...] às vezes não dá pra evitar, mas a que aborda o texto de modo original será sempre melhor” (p.186). Neste sentido, as imagens presentes em 'Cavalcadas de Pirenópolis' exercem uma relação de associação com o texto escrito, contribuindo com outras tantas mensagens capazes de inserir o leitor no contexto de surgimento deste cenário 'encantador'.

O primeiro aspecto presente na narrativa visual que faz jus a essa afirmação refere-se à própria formação histórica da cidade de Pirenópolis, com suas edificações de origem lusitana.

O desenho de Roger Mello é despreocupado em relação a proporções e perspectivas, a exemplo da arte primitivista. A visão que o leitor tem da cidade é aérea, mas as edificações, bem como as árvores são projetadas em um só plano, dando a sensação de que foram desenhadas por crianças. O autor é detalhista em suas ilustrações, não esquecendo nem mesmo das pedras que compõem as ruas da cidade.

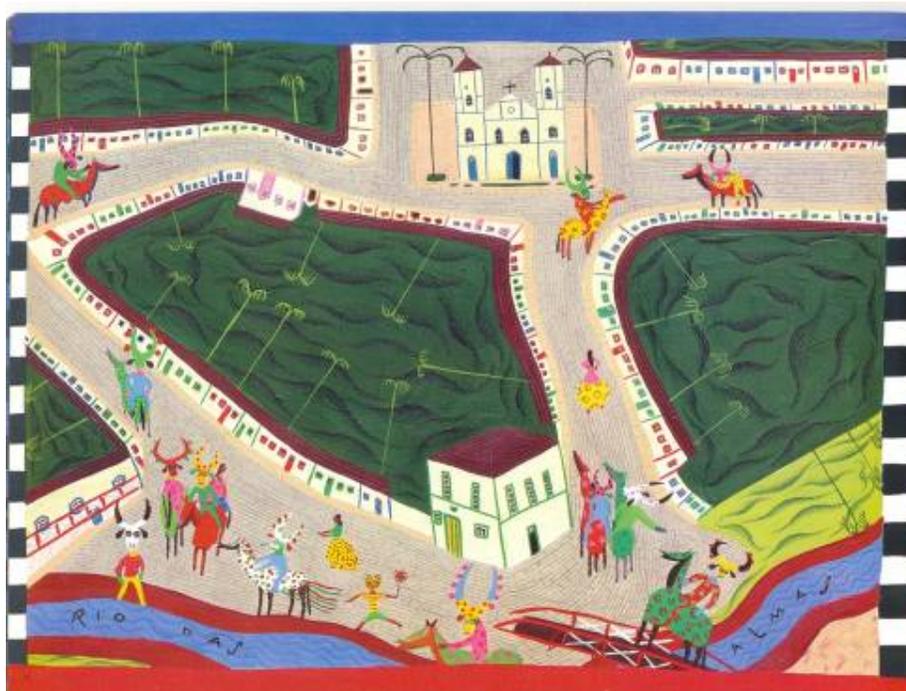


Ilustração 53: Cidade de Pirenópolis – a visão colorida de Roger Mello.
Verso da quarta página.

Conforme Almeida (2006) Pirenópolis foi fundada entre 1727 e 1731 com outro nome: Meia Ponte. O povoado de Meia Ponte surgiu de um acampamento de mineração, sendo que a primeira hipótese de data da fundação é considerada a mais provável, devido aos primeiros

registros de batismos ocorridos na Igreja de Nossa Senhora do Rosário serem datados de 1732. A segunda hipótese estaria descartada em função de ser insuficiente o período de um ano (1731-1732) para a construção de uma igreja do porte da Matriz de Pirenópolis.

Com o tempo, Meia Ponte desenvolveu uma economia agrícola, pela própria necessidade de suprimento alimentício devido às longas distâncias naquele período. Seria essa diversificação que manteria a economia da cidade após o início da decadência do ouro.

A arquitetura, de origem portuguesa, obedece a uma lógica de traçado típico do período colonial, e a imagem escolhida para a análise (Ilustração 53) oferece ao leitor a oportunidade de perceber algumas singularidades dessa cidade, como, por exemplo, o mesmo padrão de construção das casas com suas janelas e portas coloridas, as ruas calçadas em pedra e os grandes espaços verdes no interior dos quarteirões.

Segundo Almeida (2006) essas edificações obedeciam a certas normas de construção em vista da própria formação dos engenheiros e arquitetos portugueses daquele período. As casas tinham um mesmo padrão formal, com exceção dos edifícios institucionais, como o prédio da cadeia e do Paço Municipal, que se situavam em posições dominantes, na estrutura da cidade. Este prédio foi demolido, segundo Almeida (2006) em 1919, sendo alguns anos depois “construída uma réplica próxima à ponte sobre o rio das Almas” (p.34).



Figura 10: Réplica do Prédio da Cadeia e do Paço Municipal – localizada em frente à Ponte sobre o Rio das Almas. Fonte: http://br.olhares.com/ponte_sobre_o_rio_das_almasfoto_344713.html

Roger Mello apresenta este sobrado que se distingue das demais construções na imagem no verso da quarta página, como pode-se observar no detalhe abaixo:



Ilustração 54: Detalhe do Prédio da Cadeia – representação do sobrado pelo ilustrador. Verso da quarta página. Recorte da imagem original.

Para Almeida (2006), “esses edifícios singulares apresentavam uma arquitetura mais elaborada, o que os tornava ponto de referência e vetores de expansão, elementos fundamentais que eram para a hierarquização dos espaços urbanos”. (p. 34).

Outro aspecto que se percebe ao observar a Ilustração 55 são os espaços verdes situados no centro dos quarteirões. Sobre essa característica das cidades portuguesas, Almeida (2006, p. 38) comenta:

Em Meia Ponte encontramos ruas de aspecto uniforme, com lotes geralmente estreitos, mas com grande profundidade, atingindo muitas vezes, uma outra rua. Tais lotes permitiam o agenciamento de grandes quintais arborizados e espaços, inclusive, para algum tipo de criação doméstica (galinhas, porcos, etc.)

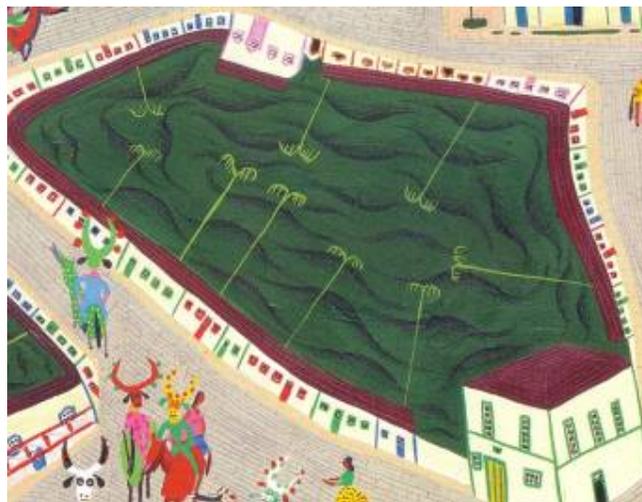


Ilustração 55: Detalhe dos espaços verdes. Verso da quarta página. Imagens e texto de Roger Mello Recorte da imagem original.

Roger Mello recria, em sua imagem, estes espaços com suas palmeiras, resgatando a estrutura urbana historicamente constituída pelos pirenopolinos, que obedeciam a uma uniformidade arquitetônica muitas vezes normalizada por decretos reais (ALMEIDA, 2006).

Pode-se também destacar na imagem analisada a presença do Rio das Almas, cujo nome foi escrito sobre as águas movimentadas, conforme o detalhe abaixo:



Ilustração 56: Detalhe da Ponte sobre o Rio das Almas – O rio é destacado pelo autor. Verso da quarta página. Recorte da imagem original.

O destaque dado por Roger Mello ao rio já sugere a importância deste afluente da Bacia do Tocantins que compõe a Bacia Amazônica (CURADO; LÔBO, 2008), junto à formação e ao desenvolvimento da cidade de Pirenópolis.

Primeiramente, o povoado de Meia Ponte foi assentado à beira do Rio das Almas, característica comum às cidades portuguesas, como afirma Almeida (2006):

Uma característica marcante das cidades portuguesas ultramarinas era sua localização; quase sempre se situavam junto ao mar ou na margem de rios.[...] Seguindo essa característica e em função da mineração, o povoado de Meia Ponte se desenvolveu acompanhando a margem esquerda do rio das Almas pois a margem direita pertencia a um único proprietário, o português Luciano Nunes Teixeira [...] (p.19)

O Rio das Almas mantém uma relação intensa com seus moradores desde seu período de fundação. Em um primeiro momento, segundo Curado; Lôbo (2008), a relação foi de exploração, em vista da descoberta das minas de ouro no século XVIII que atraiu portugueses e paulistas, os quais se instalaram às margens de suas águas e fundaram as primeiras comunidades, uma das quais foi Meia Ponte.

Num segundo momento, quando o período aurífero decaiu, a relação entre rio e cidade fundou-se na manutenção da cidade pelo abastecimento de água potável, que perdurou por muito tempo. Entretanto, o uso desenfreado e o acréscimo de esgotos e substâncias químicas como o mercúrio, utilizadas na exploração de ouro, quase condenaram o rio à morte, havendo ainda na década de oitenta o surgimento de vários movimentos em favor da preservação do rio. (CURADO; LÔBO, 2008).

Outra forma de relação instituída desde a década de 80, foi a exploração turística das

águas e mananciais do rio, que atualmente servem de esteio para o ecoturismo e o turismo de aventura.

A imagem ainda destaca a ponte sobre o Rio das Almas que se mantém no mesmo local desde a fundação da cidade, sendo reconstruída algumas vezes no decorrer desse tempo. A primeira construção data de 1750, sendo derrubada por uma enchente e ficando apenas com uma parte de sua estrutura o que, segundo a tradição, deu o nome ao povoado de Meia Ponte.

A segunda construção também não resistiu às ações do tempo, ruindo em 1941. A terceira foi construída sobre uma base de pedras, fazendo parte da paisagem da cidade até os dias atuais. Na figura a seguir, pode-se observar a atual estrutura em pedra da ponte que atravessa o rio das Almas.



Figura 11: Ponte sobre o Rio das Almas - Base em pedra. Pirenópolis.
Fonte:http://br.olhares.com/ponte_sobre_o_rio_das_almasfoto_344713.html

O rio das Almas mantém inúmeros e importantes vínculos com a população pirenopolina, no decorrer dos 282 anos de existência desta cidade. Para Curado; Lôbo (2008, p. 05):

As ligações cidade-rio são muitas e podem ser aqui exemplificadas junto com outro importante ícone local: a Festa do Divino Espírito Santo, quando os mascarados que animam e chamam a atenção de todos têm o Rio das Almas como ponto de encontro para saciar a sede dos cavalos, a imagem daí decorrente propicia uma reflexão da identidade e diversidade cultural do pirenopolino: um navegador por entre o meio rural e o urbano com raízes festivas ligadas ao catolicismo popular e em harmonia com o ambiente em que habita.

Tais reflexões sobre a formação cultural dos moradores de Pirenópolis aproximam o

leitor destes personagens tradicionais que participam das festividades religiosas ligadas ao catolicismo: os Cavaleiros Mascarados de Pirenópolis e os Cavaleiros das Cavalhadas.

A historicidade presente nas imagens produzidas por Roger Mello em 'Cavalhadas de Pirenópolis' inserem o pequeno leitor não apenas no cenário de uma história de amor e desafios enfrentados pelo pequeno Arlindo, mas convidam-no a olhar com mais atenção para um espaço que se preserva e se renova a alguns séculos, mostrando a capacidade humana de transformação e, ao mesmo tempo, de respeito pelas origens e tradições de um povo.

3.3.2.2 Imagem X Palavra: Elementos Sociais

Entre os aspectos sociais presentes na obra de Roger Mello e que auxiliam o leitor a entender um pouco da formação da sociedade pirenopolina estão a simplicidade no modo de viver do povo e a presença da mulher como mantenedora de atividades que se tornaram tradicionais e construíram uma identidade específica do povo goiano. Além disso, a própria festa religiosa do Divino Espírito Santo mantém em seus complexos cerimoniais o caráter da identidade cultural do povo de Pirenópolis, sinalizando a constante mobilização desta sociedade que paradoxalmente mostra-se entre conservadora e aberta às novas demandas sociais e culturais da atualidade.

Num primeiro momento, escolheu-se a mesma imagem como fonte de análise das duas primeiras manifestações de cunho social presentes na obra.



Ilustração 57: Cotidiano das ruas – Detalhe da presença das cadeiras sobre a calçada. Sexta página.

Eis que, em meio ao passeio dos cavaleiros mascarados, destacados por seu colorido exuberante, e ao lado dos personagens Arlindo e Doceira, aparecem duas cadeiras postas na calçada de pedra. Aquelas duas cadeiras coloridas (uma verde e outra vermelha) sugerem hábitos de uma população acostumada ao convívio com a rua. Conforme Denicoló (2006, p. 89):

A relação da casa e da rua em Pirenópolis é observada de uma forma diferenciada do espaço urbano de uma capital.[...] entende-se como ato do cotidiano e de proximidade o sentar na porta [...] e conversar, trocar idéia, dialogar, visto que é um local social, seguro, tranquilo, onde as pessoas já se relacionam entre si ou não, [...] ato este que faz parte do estilo de vida da cidade de Pirenópolis. Esta relação já não existe na metrópole, pois este espaço distancia a relação da rua com o espaço de convívio, por estar cercada de insegurança, de estranhamentos e da indiferença nas relações pessoais, onde as pessoas têm pressa, são individualistas e introspectivas.

As grandes janelas e a porta aberta da casa também sugerem esse costume por parte da população que está acostumada a conviver com as pessoas que passam pelas ruas da cidade. No caso da casa da doceira, as janelas servem ao visitante como vitrine, mostrando aos que passam, a mesa repleta de doces atraentes.

Em uma exposição fotográfica intitulada 'As Janelas descortinam Pirenópolis' realizada em junho de 2009, no Palácio da Cultura, em Goiânia, a antropóloga e fotógrafa Telma Camargo da Silva faz uma referência a essas que são as aberturas para 'a alma de Pirenópolis'. Diz a fotógrafa:

“Meu olhar caminhante pela cidade foi atraído pelas cores e formas das janelas. [...] As janelas adornadas estão ligadas à história e à tradição de um povo e refletem a dinâmica econômica e cultural dos grupos. [...] Pirenópolis se caracteriza por ser uma cidade marcada pelo hibridismo, onde o tradicional se abre a novas experiências trazidas pelos diferentes grupos que ali se instalaram. [...] Quem visita Pirenópolis fica apaixonado pelo artesanato e pelos doces, geralmente expostos nas janelas das lojas, que se apresentam como vitrines. (Trecho retirado do artigo de ao jornal Diário de Goiânia, de 22 de outubro de 2009)

Quando a fotógrafa denomina seu olhar sobre Pirenópolis como um 'olhar caminhante', assume uma condição de visitante, e com ela, o encantamento pelas aparências instauradas na cidade em razão do novo modelo econômico surgido nas últimas décadas: a indústria do turismo. A beleza da cidade e parte de sua história revelam-se nessas janelas e portas coloridas, conforme vemos na imagem de Roger Mello.

Outro aspecto que selecionado para análise é a figura da doceira, a mulher que mantém suas tradições herdadas de geração em geração, transformando-as em fonte de subsistência

junto à economia turística da cidade de Pirenópolis.

Uma destas atividades tradicionais é a culinária, com destaque para a produção de doces. Os doces de Pirenópolis são mencionados pelo autor, bem como, na história, uma das antagonistas principais, depois do carcará, é uma doceira de Pirenópolis. Segue, abaixo, um trecho da história:



Ilustração 58: Detalhe da janela da Doceira.
Imagens e texto de Roger Mello

Doceira debruçou na janela:

*-Menino, que flor mais linda! Essa flor, de quem será?
-Foi do Carcará e é de Lucinda.
Menino, me dê essa flor.
-Dar, num dou.
-Venda essa flor então.
-Nem por milhão.
-Troco por doce de figo.
-Quero seguir, não consigo.
- Troco por doce de mamão verde.
É tempo que se perde.*

- Por doce de mamão maduro.

-Me deixa seguir, tesconjuro!

Doceira resmungou um tanto.

Chorou pranto, deu piti.

- Ai, essa flor fosse minha...

Doceira voltou pra cozinha, fazer doce de buriti.

Mas buriti não tinha.

(verso da quinta página – grifos nossos)

Observa-se no diálogo entre Arlindo e Doceira o quanto se torna difícil para o menino vencer a 'tentação' de trocar sua flor por um doce. Há nesse diálogo aparentemente inocente um jogo de forças entre a sedução imposta pelo paladar e o desejo de Arlindo em encontrar Lucinda. Pode-se inferir, desse momento, a importância das relações sociais que se originam a partir do ofício da mulher pirenopolina, em especial o ofício da culinária. No caso da história, Doceira deseja a flor de Arlindo e oferece seus doces como forma de barganha com o menino. Conforme Delicoló (2006, p. 100):

O alimento – sua cor, textura, aroma e sabor – remete o indivíduo às mais remotas lembranças de experiências e emoções positivas ou negativas vivenciadas em determinadas ocasiões que, dentro desse contexto, cada um

apresenta experiências de vida ímpares e não quantificáveis. [...] A sociabilidade é possível porque há confronto coletivo, aí se vêem ligados os dois aspectos que tentamos esclarecer a propósito da culinária: ela gratifica o corpo e permite a troca, à maneira do que é consumido, essas duas funções se esgotam no próprio ato.

O estabelecimento das relações, tendo como ponto de partida, o consumo de alimentos é um fato inegável. Os alimentos e seus rituais de consumo são, em boa medida, momentos de ritualização social. No caso de Pirenópolis, uma cidade que atualmente, assenta-se em um modelo econômico baseado no turismo, esses rituais sociais são reforçados nos mais diversos níveis, desde a doceira que vende seus doces artesanais em casa ou nas feiras, até o mais refinado jantar a luz de velas no hotel ou pousada mais sofisticados da cidade. Em todas estas instâncias, o cuidado com a 'comida' ⁶¹ é fator importante, pois atrai novos visitantes e mesmo, convida ao retorno aqueles que já vieram à cidade.

Neste sentido, a personagem Doceira enta as oportunidades de consumo que são oferecidas aos que visitam Pirenópolis, ou mesmo, aos que ali moram. Os doces, a comida, o artesanato, são produtos de sujeitos sociais que exercem determinadas funções ditadas pelas novas regras econômicas e sociais daquela região, correspondendo a uma ativa participação nesta economia.

As interações entre imagem e texto na Ilustração 58 ocorrem, em alguns momentos, de forma simétrica – a imagem reflete o texto e vice-versa – como nos exemplos a seguir: quando o autor refere-se ao 'debruçar' da Doceira na janela; quando a Doceira pede a flor que Arlindo carrega; quando a Doceira oferece seus doces, que aparecem ao fundo no interior de sua casa sobre uma mesa. Esses três momentos aparecem grifados em preto no texto transcrito acima.

Percebe-se igualmente, que a narrativa verbal segue em frente, quando o autor narra a partida de Arlindo e o inconformismo da Doceira, que chora e volta para sua cozinha para fazer um novo doce (grifos em vermelho). Nesse momento, assim como em vários outros, o texto escrito torna-se o protagonista, dando seqüencialidade à história. Neste sentido, o autor consegue produzir um efeito sobre o imaginário do leitor que não terá mais na imagem o apoio para visualizar esse ponto da narrativa. Terá de fundar-se em sua própria capacidade de abstração, visto que já está familiarizado com a narrativa e sua visualidade.

Em contrapartida, existem elementos imagéticos que igualmente transpõe a narrativa

⁶¹ Denicoló (2006) cita uma reflexão de Damatta (1986, p.55) sobre a diferenciação entre os termos comida e alimento: “Comida não é apenas uma substancia alimentar, mas é também um modo, um estilo e um jeito de alimentar-se. E o jeito de comer define não só aquilo que é ingerido como também aquele que ingere”.

verbal, como as janelas e portas coloridas e abertas, os mascarados galopando pelas ruas, as cadeiras vazias sobre a calçada, as plantas nas jardineiras das casas. Esses elementos imprimem à narrativa novos significados, novas simbologias, que podem ser exploradas pelo leitor ou pelo mediador da leitura, ampliando as significações em relação à obra. A esta forma de interação entre as narrativas visual e verbal denominamos de 'interação de complementaridade expansiva simultânea' e caracteriza-se pela reciprocidade em que as duas linguagens atuam expansivamente, oportunizando ao leitor explorar, tanto na imagem como no texto, novos elementos e novas significações.

Outro aspecto de dimensão social que pode ser considerado nas análises refere-se à participação da sociedade junto aos festejos do Divino Espírito Santo. Pode-se encontrar nas imagens criadas para compor a história de Arlindo e Lucinda sinais da total adesão da população a estes rituais. Um exemplo evidente da mobilização popular nesses períodos de festejos é entado pelo autor na Ilustração 59.



Ilustração 59: Cena de Pirenópolis – Moradores e mascarados nas ruas. Verso da quarta página. Imagem e texto de Roger Mello

*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?

(grifo nosso – quinta página)



Ilustração 60: Mascarados nas ruas de Pirenópolis – Sexta página.
Imagem e texto de Roger Mello

Conforme Alves (2008)⁶², todos os moradores da cidade participam de alguma forma para a produção das festas ou para desempenharem os papéis como cavaleiros, mascarados, foliões, alferes e mordomos de variados rituais. E quem não está participando dessas atividades contribui com outras como o artesanato de flores, máscaras, roupas, bordados, bandeiras, cenários, comidas e quitandas. Esta participação coletiva revela-se através de:

[...] sinais de que a sociedade atualiza, reproduz e reitera nos seus inúmeros rituais e expressões, no modo como as pessoas se organizam e dela participam, nas artes e nas práticas de preparação de seus incontáveis atores, nos significados que atribuem à sua participação e na rede de sentidos que articulam todos esses aspectos (ALVES, 2008, p. 10).

Alves (2008) ainda afirma que o 'campo' das cavalcadas é um espaço de sociabilidade e de encontro entre os moradores, pois durante o tempo em que decorrem as encenações entre os cavaleiros, os familiares, parentes e amigos “comem e bebem junto, jogam conversa fora, fazem negócios, se exibem e se vêem, fazem política, veneram-se, enquanto o espetáculo se desenrola”. (ALVES, 2008, p.30)

Com relação à Ilustração 59, pode-se realizar outras reflexões sobre as interações entre a linguagem visual e verbal. Percebe-se a intenção do autor em trazer ao leitor uma

⁶² A autora explicita a origem deste trabalho: “A pesquisa que fundamenta a concepção deste projeto e a elaboração do texto aqui apresentado foi desenvolvida de 2002 a 2004 para a dissertação de mestrado em História “Minotauros, capetas e outros bichos: a transgressão consentida na festa do Divino de Pirenópolis”, defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UnB, em outubro de 2004. Os dados foram atualizados de setembro de 2007 a fevereiro de 2008, com o apoio da equipe do Escritório Técnico do Iphan, da Coordenação de Artesanato do Banco do Povo, em parceria com a Prefeitura Municipal de Pirenópolis, por intermédio da Secretaria de Cultura e Turismo e da Piretur, [...]”

contextualização maior do ambiente em que se situa a história. Embora o personagem ande em meio a mascarados e desconhecidos, demonstra ter familiaridade com cada rua, cada casa e cada morador, fato esse confirmado pela narrativa verbal que demonstra através dos diálogos essa peculiaridade comum às pequenas cidades: todos se conhecem.

3.3.2.3 Imagem X Palavra: Elementos Culturais

Veja-se agora, um pouco dos aspectos que envolvem as tradições culturais da região do cerrado e de Pirenópolis. Entre elas pode-se destacar as ressignificações das Cavalhadas e a presença dos cavaleiros mascarados com sua participação irreverente.

Sobre os festejos religiosos tão tradicionais quanto populares na cidade, a concentração está nas próprias Cavalhadas de Pirenópolis, que dão nome à obra de Roger Mello. Este jogo medieval conhecido como Cavalhadas, é realizado em várias regiões brasileiras, mas tornou-se um atrativo turístico em Pirenópolis. O cenário escolhido pelo autor para narrar essa história de amor é justamente o momento em que acontecem os festejos desta tradicional entação. A imagem escolhida para análise tem a ver diretamente com o jogo dramático encenado pelos 24 cavaleiros em pleno campo de cavalhadas. Veja-se a imagem:



Ilustração 61: Encontro de Arlindo-onça e Lucinda. Oitava página. Imagens e texto de Roger Mello. Recorte da imagem original.

As Cavalhadas de Pirenópolis, como são conhecidas, acontecem após a quarentena de Páscoa e constituem a última etapa dos festejos religiosos do 'Divino Espírito Santo', tendo como principal atração o encontro de figurantes no Campo das Cavalhadas, um espaço destinado especialmente para esse evento. Ali acontece a entação de um embate entre soldados cristãos e soldados mouros. Suas origens, enquanto entação dramática, reportam ao século XIII, quando, em Portugal, resolve-se instituí-la como uma festividade com o objetivo

de incentivar a instituição cristã e o repúdio aos mouros.

No Brasil, essa festa foi introduzida pelos jesuítas na tentativa de catequizar os escravos e os gentios. Em todas as regiões brasileiras, é realizada em diferentes períodos do ano, mostrando não ter relação com o Pentecostes como acontece em Pirenópolis.

Introduzida em Pirenópolis em 1826, pelo Padre Manuel Amâncio da Luz, como um espetáculo chamado de "O Batalhão de Carlos Magno". Pirenópolis manteve forte esta tradição, uma porque os primeiros colonizadores desta antiga cidade mineradora eram, em sua maioria, portugueses oriundos do norte de Portugal, local onde mais se resistiu à invasão moura, outra porque o caráter centralizador da população dominante viu com bons olhos o efeito separatista entre as classes sociais. Porém o que mais motiva a população a manter viva a infundável rixa entre muçulmanos e cristãos é a beleza do espetáculo e o prazer pela montaria.⁶³

As Cavalhadas acontecem durante três dias consecutivos e as apresentações ocorrem no decorrer desses três dias. Conforme Alves (2008), estas encenações começam no Domingo de Pentecostes, quando os cavaleiros cristãos descobrem e matam o 'espião mouro' que está disfarçado de onça sob uma árvore. Prossegue a autora (2008, p.29):

Feitas as embaixadas, de parte a parte, sem qualquer acordo, têm início as batalhas, em que guerreiros se enfrentam com lanças, pistolas e espadas. Na segunda-feira, os cristãos ganham a guerra e fazem o batismo e conversão dos mouros derrotados. No terceiro e último dia das cavalhadas, cristãos e mouros convertidos se confraternizam, disputando jogos de argolinhas e tira-cabeças, sob grande torcida da assistência.

Em 'Cavalhadas de Pirenópolis' o autor Roger Mello criou novos diálogos entre os cavaleiros para o momento dos embates. Com isso, a história ganhou em fantasia e atraiu o leitor a continuar com a leitura. Veja-se um trecho do texto escrito:

⁶³ Este texto é disponível no site oficial da cidade de Pirenópolis. <http://pirenopolis.tur.br>



Ilustração 62: Detalhe do Jogo do Tira-cabeças. Recorte da imagem original.

*Doze pares empinados.
 -Penacho vermelho, sou mouro.
 -Penacho azul, sou cristão.
 E um rei de cada um dos lados.
 -Brocado vermelho, sou mouro.
 -Brocado azul, sou cristão.
 Bate cavalo com casco no chão.
 -Estribo vermelho, sou mouro.
 -Estribo azul, sou cristão.
 Se perco estribeira, nem sei.
 -Sou mouro do arreio encarnado.
 -Sou cristão do arreio azul-rei.
 (verso da sétima página – grifos
 do autor)*

Em relação à imagem, o texto escrito conserva relações de complementaridade temporal. Enquanto o texto verbal expressa diálogos que ocorreriam durante os embates, a imagem mostra dois cavaleiros: um cristão e um mouro, disputando o jogo do tira-cabeças, que já acontece em um momento posterior às encenações da batalha. Este jogo tem caráter competitivo e acontece em meio à confraternização entre os personagens vencedores e derrotados no terceiro dia da festa. É evidente que essa complementaridade pode passar despercebida pelo leitor desvinculado do contexto destas tradições regionais, entendendo a imagem apenas como a dramatização da batalha entre mouros e cristãos. Esse é um aspecto que pode, se a aproximação com a obra ocorrer sem qualquer tipo de mediação, prejudicar o entendimento da leitura em sua dimensão contextual, afastando um pouco o leitor de um dos objetivos da leitura folclórica: a imersão em determinados contextos e tradições folclóricas presentes no cotidiano de diferentes sociedades.

Além desta observação pode-se realizar algumas outras a respeito das demais interações entre imagem e palavra. Novamente o autor, conduz a narrativa de forma a acrescentar visualmente o que não aparece no texto, como a presença da população em torno do campo de 'batalhas'. Outro aspecto a ser observado é a modificação, pelo autor, das 'falas' entre os cavaleiros mouros e cristãos no momento dos embates. Embora contenha grande dramaticidade e atraia o leitor a pensar que realmente aconteça dessa forma, o diálogo que se transcreveu e grifou livremente, nada tem a ver com as encenações dos embates que realmente acontecem nas Cavalhadas. No entanto, Roger Mello consegue 'prender' o leitor junto a esses versos que trazem uma sonoridade contagiante em suas rimas, como se

desafiassem também o leitor a participar daquele jogo medieval.⁶⁴

A sutileza do encontro entre Arlindo-onça e Lucinda é igualmente valorizada pelo autor tanto visualmente como verbalmente. Visualmente os dois personagens aparecem no canto inferior da página, quase despercebidos em meio à multidão – o autor teve o cuidado de afastar Arlindo dos demais personagens para que se possa notá-lo –, menores em relação aos outros, como se desejasse (percepção da autora) apresentar naquele momento a dimensão infantil dos pequenos personagens frente à dimensão adulta e ao cenário grandioso que os envolvia. Verbalmente o diálogo entre os personagens é tímido, encantador pela sua natureza poética. Imagem e palavra associam-se para oferecer ao leitor um momento de pura poesia visual e verbal.

Outro elemento que figura como coadjuvante junto ao protagonista é o cavaleiro mascarado que ajuda Arlindo a se tornar Arlindo-onça. A presença não apenas deste, mas dos mais variados tipos de mascarados na constituição do projeto gráfico da obra, demonstra a importância desses personagens 'profanos' para a constituição dessas celebrações. Observam-se as imagens a seguir:



Ilustração 63: Presença dos mascarados na obra de Roger Mello. Recortes de imagens originais.

Juntamente com os suntuosos personagens da festa do Divino, apresentam-se ao povo os mascarados. São eles, que solitários ou em bandos surgem ao meio-dia do sábado nas ruas de Pirenópolis e dirigem-se até a Matriz, onde anunciam o início da festa. Nos demais dias, esses personagens coloridos e surpreendentes, nas palavras de Alves (2008), fazem-se presentes em todos os espaços desde as ruas, o campo das cavalhadas e os ranchos. Com máscaras de onças, capetas, bois e monstros, eles fazem piruetas e acrobacias em seus cavalos, nos intervalos das encenações. Também se manifestam protestando, fazendo

⁶⁴ Em anexo apresentamos o diálogo que os cavaleiros encenam dos três dias de Cavalhadas.

reivindicações e resistindo às ordens de desocupação do campo e desacatando à organização da festa que acaba chamando a polícia para retirá-los, em “meio à torcida e grande diversão da platéia”(ALVES,2008, p. 24).

Para Alves (2008), os bois são os mascarados mais divulgados e reconhecidos pela mídia em razão da elaboração de suas fantasias. Alguns se vestem com tecidos brilhantes e coloridos, nas mesmas cores das máscaras. Geralmente estão montados em cavalos também adornados com as mesmas cores de seu cavaleiro. A autora afirma que no imaginário dos pirenopolinos, os mascarados possuem vários papéis diante dos rituais religiosos, dentre os quais podem ser ao mesmo tempo: mensageiros do Divino Espírito Santo que trazem paz e esperança e espantam os maus espíritos; demônios que vêm provocar cristãos e mouros; palhaços, bobos da corte, críticos dos acontecimentos cotidianos da cidade ou ainda, brincalhões mensageiros da liberdade e da mais pura alegria.

Na obra que em análise, a presença dos mascarados é profusa, marcante, o que imprime à própria história um caráter de irreverência. Quando Arlindo é ajudado pelo mascarado e recebe a máscara de onça, tem-se um momento de júbilo e expectativa pela luta que irá ser travada entre o menino-onça e Carcará. É o personagem misterioso que surge diante do menino acovardado e lhe entrega a máscara que será capaz de devolver-lhe a confiança através da condição do anonimato.

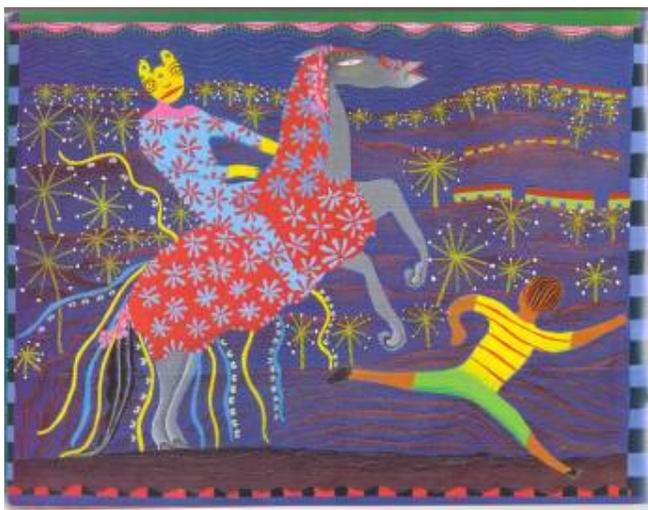


Ilustração 64: O Encontro de Cavaleiro e Arlindo. Verso da segunda página.
Imagem e texto de Roger Mello.

A máscara de onça esconde a fragilidade e o medo de menino e o transforma em um irreverente mascarado que irá encontrar-se frente a frente com a perigosa ave e roubar-lhe a

flor do cerrado. Veja-se o que diz o texto que acompanha a imagem abaixo:



*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.
(quarta página)*

Ilustração 65: Arlindo- Onça. Verso da terceira página. Imagens e texto de Roger Mello.

A imagem de Arlindo-onça correndo pelo cerrado, com a flor na mão, ao fundo e à esquerda o cavaleiro sem máscara afastando-se e ao fundo à direita, o Carcará voando para longe, mostra o poder imaginário contido no uso da máscara de onça. O personagem 'cresce' a partir desta transformação, criando formas de atingir seu objetivo na conquista de Lucinda. Ramos (2008) faz referências a essa transformação do protagonista, observando as imagens que compõem sua trajetória. Diz a autora (2008):

“As imagens [...] mostram, em especial, o processo de transformação da personagem no decorrer da narrativa: na primeira, a postura retraída de Arlindo; depois Arlindo, em movimentos livres, durante a conversa com o cavaleiro que lhe indica uma estratégia para apanhar a flor e, por último, o menino que não é mais um menino, torna-se Arlindo-onça e, portanto, tem poderes além daqueles que a criança teria”.

O autor busca ressignificar através da história a mesma condição dos mascarados na vida real. Quando debocham, desafiam as autoridades, provocam e criticam a sociedade, assumem um papel de irreverência frente ao instituído rebelando-se contra as regras e transgredindo as relações hierárquicas e sociais já estabelecidas. As festas carnavalescas na Idade Média continham muito dessa irreverência, principalmente, no que se referia à

linguagem, pois a hierarquia nas relações sociais era abolida nesses períodos, permitindo o surgimento de uma linguagem ambígua capaz de trazer, nas palavras de Bakhtin (2008, p.235), “um conteúdo positivo mais rico às novas concepções do mundo”.

Veja-se as possíveis interações que se percebem nesse ponto da narrativa. A ilustração anterior mostra em primeiro plano, Arlindo já mascarado, correndo a passos largos pelo cerrado com a flor na mão. A 'força' desta imagem está toda refletida em sua postura, braços e pernas abertos, dispostos ao movimento e à vitória sobre seu inimigo. Arlindo visualmente comemora o objetivo alcançado. É o retorno vitorioso para a cidade, “com flor de entregar pra Lucinda”. Os demais personagens – o cavaleiro não mais mascarado e o Carará – afastam-se ao fundo, um em cada lado da página, refletindo o texto escrito: “Cavaleiro de Pirenópolis [...] Sumiu quando quis” e ainda: “Carará veio ameaçador, mas fez meia-volta no ato: perto de onça a coragem finda.” As imagens pontuais dos personagens e o texto escrito se refletem um ao outro nesse momento, embora permeados pelo cenário colorido do cerrado, com as casas portuguesas ao fundo.

Em outro momento, quando Arlindo perde sua máscara, perde também a sua condição de anonimato e de segurança para realizar o desejo de conquistar o amor da menina Lucinda. Perde igualmente sua coragem de desafiar o poderoso inimigo que veio atrás de sua flor. Neste sentido, o anonimato assegurado pela máscara do cavaleiro-onça foi à condição momentânea que lhe propiciou o crescimento interior e lhe deu impulso para, no final da história, voltar ao cerrado sozinho em busca de uma nova flor.

*Céu vai ficar céu azul.
Céu vai ficar céu vermelho.
Céu se olhando no espelho
-vaidoso, coitado!
Até adoecer de roxidão.
Cair no chão, céu desmaiado.
Arlindo acordou tropeçado,
antes de dor ou apreço.
Avesso a galo ou chamado.
Diz que foi buscar flor no cerrado*

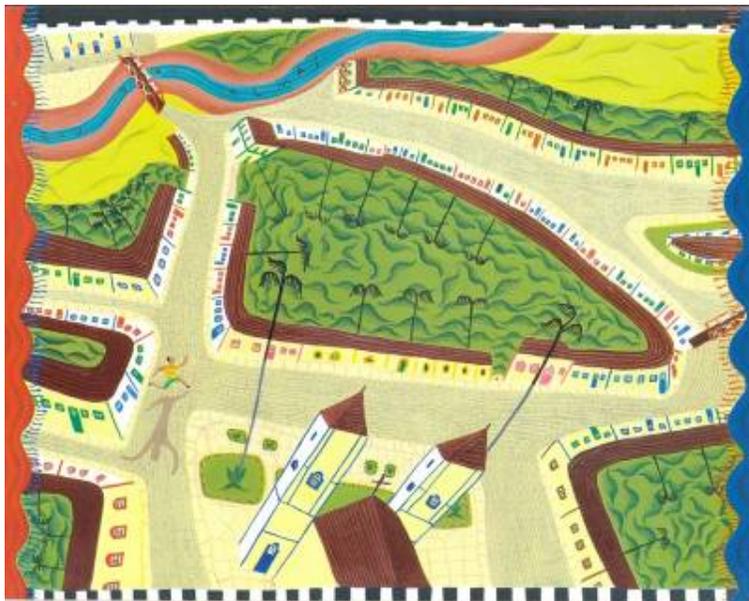


Ilustração 66: Amanhecer em Pirenópolis. Décima primeira Página.
Imagem e texto de Roger Mello.

Acrescenta-se a imagem acima aos três momentos assinalados por Ramos (2008) como decisivos na transformação do personagem. Esta é a corrida rumo a um novo desafio, esta é a coragem transgressora instaurada em Arlindo, demonstrando a mudança definitiva ocorrida em seu interior.

Amanhece em Pirenópolis e o pequeno herói percorre as ruas iluminadas pelo sol. É o início de uma nova aventura. Nesse momento, imagem e palavra equilibram-se harmonicamente, percebe-se que a imagem do amanhecer em Pirenópolis sucede o desenrolar da noite e da madrugada, que se expressa através da narrativa poética criada pelo autor.

*Céu vai ficar céu azul.
Céu vai ficar céu vermelho.
Céu se olhando no espelho
-vaidoso, coitado!
Até adoecer de roxidão
Cair no chão, céu desmaiado.*
(grifo nosso – verso da décima página)

Após o leitor percorrer através das palavras o avanço do tempo, o entardecer e o anoitecer, descritos pela variação das cores do céu, encontra-se com a placidez do céu claro do amanhecer, personificado em palavras no último verso da estrofe: “cair no chão, céu desmaiado.” Logo depois outro verso interage de forma definitiva com a imagem:

*Arlindo acordou tropeçado,
antes de dor ou apreço
Averso a galo ou chamado.
Diz que foi buscar flor no cerrado.*
(grifo nosso)

O olhar do leitor repousa naquela imagem para poder visualizar o processo iniciado pela poesia do verso inicial e refletido no verso final. A imagem é o resultado de todo um percurso exposto verbalmente, complementando de forma natural o desfecho da história.

3.3.2.4 Imagem X Palavra: Cor

Inicia-se a terceira incursão aos elementos formais da imagem, começando pelos aspectos ligados à cor e ao uso do contraste, da tonalidade, do brilho e da saturação nas imagens de Roger Mello.

Em 'Cavalcadas de Pirenópolis' o uso da cor se faz de forma intensa, generosa, pois a intenção do autor é desvelar as tradições e a cultura de um povo através do colorido presente em seu cotidiano. Além disso, o uso do contraste em todo o seu potencial é uma característica marcante da criação primitivista brasileira. O contraste de cor utilizado nesta obra dá-se pelo uso das cores complementares.

Assim, na imagem que trata as Cavalcadas, o verde do campo torna-se fundo para o movimento do vermelho e do azul dos Cavaleiros:

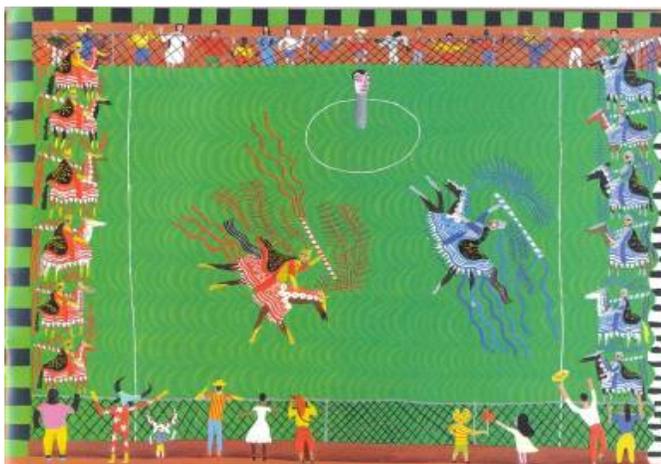


Ilustração 67: O Jogo em Campo. Oitava página. Imagens e texto de Roger Mello.

Na imagem em que o autor retrata o ataque de Carcará contra Arlindo, o violeta

contrapõe-se dramaticamente aos contornos amarelos, brancos e pretos do pássaro. Conforme pode-se observar:



Ilustração 68: O Ataque de Carcará. Imagem e texto de Roger Mello.

Ou ainda, quando Arlindo encontra com o misterioso cavaleiro mascarado, o azul ‘brinca’ com o vermelho nas vestes do cavalo e com o amarelo da máscara do cavaleiro.

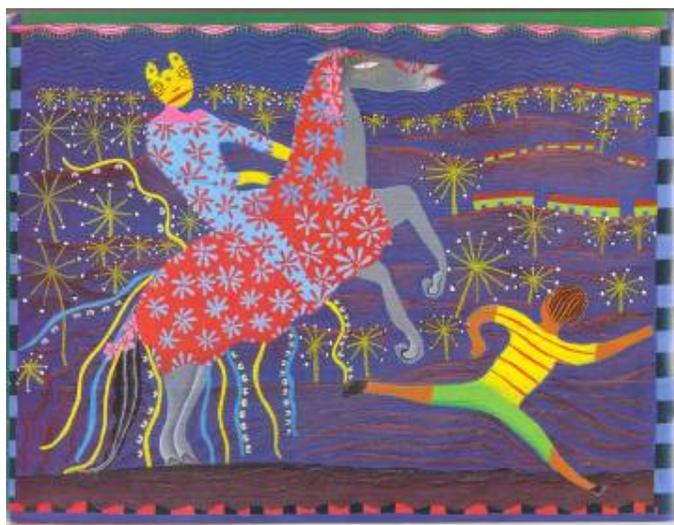


Ilustração 69: Encontro entre mascarado e Arlindo. Verso da segunda página. Imagem e texto de Roger Mello.

O contraste utilizado nestas imagens ocorre para imprimir à narrativa visual a intensidade que o autor deseja transmitir, revelando a importância daquele momento para o

andamento da história. Arnheim (2008, p. 348) empreende uma série de reflexões acerca do uso das cores complementares na imagem:

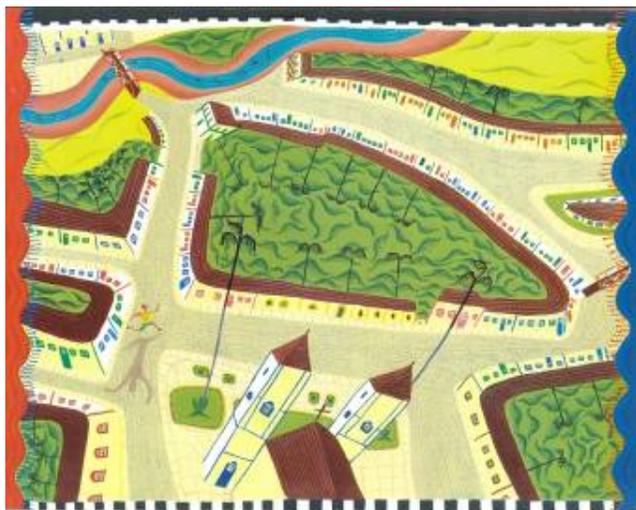
Quando ouvimos os artistas descreverem o uso que fazem das complementares, percebemos que há duas aplicações de aparência completamente contraditória. Por um lado, pares de complementares entam a unidade calma dos opostos. [...] Mas ao mesmo tempo Van Gogh disse que em seu *Café Noturno* [...] tentou expressar a paixão terrível dos homens por meio do vermelho e do verde. [...] A contradição entre essas duas aplicações tão diferentes do mesmo recurso parecerá menos confusa se lembrarmos que a inteireza conseguida pela complementaridade envolve não apenas contraste máximo, mas também neutralização mútua. O contraste é mais evidente quando amplas áreas de cores são colocadas em oposição. A variedade das forças vitais, apresentadas em muitas fases suaves, produz riqueza ao invés de contraste.

Embora se possa compreender a dualidade dessas formas de utilização das cores complementares, deve-se dar prioridade ao uso evidenciado pelo autor nesta obra, que objetiva dar contraste máximo entre objetos e objetos-fundo, definindo-os e limitando-os enquanto figuras entativas. Tamanha intensidade de contraste não produz volume, nem variação de tonalidades, como aconteceria com tons monocromáticos. O vermelho sobre o azul, o amarelo sobre o violeta, o verde e o vermelho são cores que se excluem, definindo a figuratividade das imagens em seu grau máximo.

A saturação é outro componente da cor que se pode observar em algumas imagens expostas acima. Como são usadas na maioria das imagens da obra as cores puras complementares, a saturação é inequívoca nesses momentos, como exemplo, a Ilustração 67 e a Ilustração 68. Em outras imagens, tem-se algumas cores neutralizadas como na ilustração 69, em que o fundo azul é neutralizado por tons mais escuros. Outro exemplo de dessaturação da cor é visualizado pelas sombras na Ilustração 68, em que o autor produz o efeito de profundidade ou altitude através do uso da sombra nas figuras do pássaro e do menino atacado.

O brilho é o aumento de luminosidade na cor. No caso das imagens em 'Cavalladas de Pirenópolis' a utilização do brilho dá-se desvinculada de gradientes tonais, pois não há preocupação com a criação de volume e nem espacialidade no posicionamento das figuras. O brilho de algumas figuras ocorre é absoluto, sem graduações. Um bom exemplo é a ilustração 66, em que se tem o amanhecer de Pirenópolis, em que a maior parte da imagem traz um tom bastante claro de amarelo. A única referência que induz o leitor a perceber este brilho como originário da luz do sol é a sombra criada pela figura de Arlindo correndo pelas ruas da cidade. O posicionamento da sombra e seu tamanho – bem maior que o menino – também

sugerem que a luminosidade pretendida na imagem é do amanhecer e não de qualquer outra hora do dia. Escolheu-se essa última imagem do livro para analisar a interação entre a expressividade visual e a verbal no que se refere à cor e seus componentes. Retorna-se ao verso da décima página onde se encontra as estrofes finais do texto na obra:



*Céu vai ficar céu azul.
Céu vai ficar céu vermelho.
Céu se olhando no espelho
- vaidoso, coitado!
Até adoecer de roxidão.
Cair no chão, céu
desmaiado.*

Ilustração 70: Interação visual e verbal em ‘Amanhecer’. Décima Primeira página. Imagem e texto de Roger Mello.

O autor utiliza-se da metáfora das cores para descrever a passagem do tempo, o final do dia, o anoitecer e novamente o seu início. A narrativa poética produz abstrações relevantes que conduzirão o leitor por esse percurso de tempo até encontrar a imagem que o determina visualmente.

O “céu desmaiado” está presente na imagem, não pela sua exata entação figurativa, mas pela entação da claridade do nascer do sol, quando a luz intensa refletida nos espaços deixa todas as cores tendendo para o branco. É assim que o leitor visualiza a cidade, totalmente iluminada, sem o uso de sombras, com exceção da usada sob a figura de Arlindo.

3.3.2.5 Imagem X Palavra: Forma

Inicia-se as análises sobre imagem e palavra, tomando como referência a forma e seus componentes: o tipo de figuração na imagem, a composição, as formas geométricas e as letras usadas na composição, o uso da moldura ou janela e a relação figura x fundo.

O tipo de figuração utilizado na imagem é o figurativo caricatural. Os personagens são

entados de forma simples, embora não isenta de detalhes. Esta simplicidade, conforme Dondis (2003), é uma primitiva técnica visual de estilo. Para a autora (2003, p. 170):

A caricatura é um bom exemplo da manipulação da realidade das partes de um rosto humano, que, em conjunto, se assemelha muito mais à pessoa retratada do que um retrato realista. Por quê? Porque os traços específicos da pessoa retratada são exagerados e o resultado coloca em curto-circuito as informações mais importantes, levando-as diretamente à percepção do observador.

Pode-se perceber essas características na imagem abaixo:



Ilustração 71: Figuração caricatural. Imagens e textos de Roger Mello.

A forma caricatural dada ao cavalo e ao corpo dos personagens Cavaleiro e Arlindo trazem um valor sincrético à imagem, no qual o autor busca oferecer ao leitor a apreensão do significado do objeto como um todo. Há nesse conjunto de formas uma excessiva tendência ao detalhamento das figuras e cenários, o que caracteriza as criações primitivistas. Dondis (2003, p. 171) afirma que: “É comum que o detalhe exagerado do primitivismo seja parte de uma tendência para a entacionalidade, uma tentativa sincera de fazer com que as coisas pareçam mais reais, tentativa que fracassa pela falta de técnicas”. Pode-se perceber na entação dos arbustos do cerrado, nas vestimentas do cavalo e do cavaleiro o exagero proposital dos detalhes através do uso de pontos e linhas que parecem tomar conta da imagem.

Os elementos compositivos que se pode perceber envolvem o equilíbrio entre as figuras sentadas na imagem e a base entada pela orientação horizontal do solo, o direcionamento da leitura visual e as formas implícitas que podem ser inferidas pelo observador.

A respeito do equilíbrio, Dondis (2003, p. 33) nos afirma que:

Na expressão ou interpretação visual, esse processo de estabilização impõe a todas as coisas vistas e planejadas um “eixo” vertical, com um referente 'horizontal' secundário, os quais determinam, em conjunto, os fatores estruturais que medem o equilíbrio. Esse eixo visual também é chamado de eixo sentido, que melhor expressa a presença invisível mas preponderante do eixo no ato de ver. Trata-se de uma constante inconsciente.

Neste sentido, pode-se afirmar que intencionalmente o autor cria uma condição de desequilíbrio relativamente a cada figura, embora consiga produzir uma neutralização desta condição no que se refere à relação entre uma figura e outra. Tanto o cavalo do mascarado como o menino Arlindo, encontram-se em situação de desequilíbrio, tornando-se um recurso visual valioso utilizado pelo autor para criar um efeito em resposta ao objetivo da mensagem. Ambos estão apoiados por um só membro ou par de membros, no caso do cavalo. E o leitor percebe intuitivamente o momento captado na imagem como de instabilidade, de colapso, de susto, que são as sensações que o autor deseja transmitir.

Ao mesmo tempo, a tensão criada entre o desequilíbrio individual das figuras gera uma neutralidade compositiva que irá permitir o reforço do propósito, da intenção do autor ao enfatizar a importância desse encontro entre os personagens. Cavaleiro inclina-se para a esquerda enquanto Arlindo inclina-se para a direita, em estado de fuga. Esta tensão provoca a apreensão do olhar pelo leitor que tenderá a reconhecer a informação visual alternadamente sobre as duas figuras. Esse é um momento de tensão também no texto escrito:

*Vem de lá, é sinhô Cavaleiro,
Cavaleiro mascarado de Pirenópolis.
Vestindo arco-íris inteiro.
E Cavaleiro é quem diz:
– Arlindo, aonde vai tão ligeiro?*

*-Se corro, não é pressa, é medo.
Fui buscar flor hoje cedo,
Carcará veio ameaçador.
Se corro não é pressa, é pavor.*

A relação entre imagem e texto nesse momento da história é bastante evidenciada. Arlindo transparece seu medo na posição inclinada de seu corpo, em seu desequilíbrio, nos movimentos amplos de sua corrida expressos na imagem do autor.

Outro componente a ser analisado no conjunto compositivo da imagem são as formas implícitas que podem ser 'descobertas' pelo observador. Veja-se a mesma imagem sob este enfoque:



Ilustração 72: Formas geométricas implícitas na imagem.

A visualização das formas e letras implícitas na constituição das figuras é um exercício segundo Oliveira (2008) há muito tempo utilizado pelos artistas e ilustradores. Para o autor (2008) tudo o que o ilustrador pretende expressar por imagem está ligado ao que denomina por “tríade da composição” (p.61) Essa tríade é basicamente entada pelas formas geométricas do círculo, quadrado e do triângulo e suas variantes, elipse, retângulo e triângulo invertido ou em outro formato.

O uso da moldura, pelo autor, é o elemento novo presente em nossas análises até o momento. Primeiramente é necessário que se entenda o seu significado e sua relação com a imagem. Para Aumont (2004) toda a imagem tem um suporte material e é considerada como um objeto. A moldura seria primeiramente a 'borda' desse objeto. Entretanto, Aumont (2004, p.144) busca aprofundar esse conceito: “[...] a moldura é também e mais fundamentalmente,

o que manifesta o circundamento da imagem, sua não-ilimitação. [...] é seu limite sensível”.

Para o autor (2004) a moldura possui algumas funções que são muito importantes:

Funções visuais: a moldura é o que separa, perceptivamente, a imagem do que está fora dela. [...] ao isolar um pedaço do campo visual, singulariza-lhe a percepção, torna-a mais nítida [...]; *Funções simbólicas:* ao prolongar simultaneamente sua função visual de separação, de isolamento de imagem, [...] a moldura vale também como espécie de indicador, “que diz” ao espectador que ele está olhando uma imagem que [...] deve ser vista de acordo com certas convenções [...]. *Funções entativas e narrativas:* [...] a moldura aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem. (p. 146-147; grifos do autor)

A moldura presente nas imagens da obra de Roger Mello demonstra a intenção do autor em destacar seus cenários bucólicos e coloridos, dando a sensação ao leitor de que olha cada uma das cenas através de uma janela imaginária. Nesta janela cada cenário é único e limitado em relação ao seu exterior, “mas ilimitado em si”(ARNHEIM, 2008, p.229).

Observa-se também que as molduras são coloridas e com formatos distintos umas das outras, o que garante ao conjunto gráfico da obra um equilíbrio visual que se harmoniza com a estrutura verbal, cujas páginas não contêm molduras, tornando a sua exploração uma experiência intensa, surpreendente e agradável para o leitor.

O interior destas molduras apresenta imagens bidimensionais cuja relação figura-fundo pode acontecer de diversas formas como se verá a seguir.

Uma das características da criação com influências primitivistas é a planificação das imagens, estabelecendo-se uma relação direta entre figura-fundo. Arnheim (2008) refere-se aos estudos de Edgard Rubin sobre os fatores que definem o conceito de figura e de fundo em uma imagem bidimensional. Conforme Arnheim (2008, p. 219) Rubin descobriu que: “[...] a superfície limitada circundada tende a ser vista como figura, a circundante, ilimitada, como fundo.[...] Da primeira regra de Rubin se deduz uma segunda, de acordo com a qual as áreas proporcionalmente menores tendem a ser vistas como figuras”.

Escolheu-se duas imagens de Roger Mello para nossa análise. A primeira refere-se ao momento de transformação de Arlindo em Arlindo-onça e a segunda é o momento em que Carcará ataca Arlindo e arranca-lhe a máscara e a flor.



Ilustração 73: As proporções em destaque. Imagens e Textos de Roger Mello

O primeiro aspecto que poderia induzir à definição do que seja a figura e o fundo seria o contorno dos objetos. Em 'Cavallhadas' isso não acontece. As figuras são livres de contornos e linhas que as limitem em meio ao espaço exterior.

O segundo condicionante diz respeito à proporcionalidade. Relativizando a norma de Rubin que afirma que os objetos menores tendem a ser vistos como figuras, Roger Mello cria, em suas imagens, o confronto entre figuras de proporção maior – Arlindo-onça e Carcará – e figuras de proporção menor – Cavaleiro, Carcará e casas na primeira imagem e Arlindo e foliões na segunda imagem.

Outro elemento que pode destacar os dois planos seria a textura. Arnheim (2008, p.220) exemplifica essa relação, citando a obra de Matisse, *Nu Reclinado*, 1940. O autor ressalta que a textura favorece a figura ou o fundo, como no exemplo da obra de Matisse em que a figura da mulher livre de textura parece uma abertura no tecido texturizado do ambiente a seu redor. Para Arnheim (2008) o artista intencionalmente 'desmaterializou' o corpo feminino.

Na imagem (Ilustração 73) em que aparece Arlindo-onça, há a presença de texturização no plano de fundo, com o uso de linhas e esfumaçados, enquanto as figuras tendem a ter superfícies coloridas lisas. A estratégia de texturização do fundo, além de destacar os limites entre os dois planos, dá a sensação visual de abertura no plano de fundo, como se a figura fosse desmaterializada, o que é neutralizado em função do uso da cor.

Com relação à imagem (Ilustração 73) em que aparece o ataque do Carcará, a situação é inversa: a figura de Carcará é texturizada por grossas linhas dando a sensação de camadas de penas, assim como as patas e garras trazem linhas que denotam rugosidade de sua

superfície. As demais figuras não apresentam esta estratégia, mas destacam-se pelo colorido de suas roupas. O fundo é livre de textura.

Outra condição que pode auxiliar na definição do que sejam figura e fundo é a divisão horizontal de duas áreas, na qual a inferior tenderá a ser considerada como figura, enquanto a superior tenderá a ser fundo. Essa condição revela-se na primeira imagem da Ilustração 73, em que o verde do cerrado é interrompido pelo céu avermelhado, delimitando o que seja figura abaixo e o que seja fundo acima.

Outra relação capaz de estabelecer a distinção entre figura e fundo dá-se através da cor. Para Arnheim (2008), as cores quentes saturadas – por exemplo, o vermelho – tendem a favorecer a condição da figura, enquanto as cores frias mesmo que saturadas – por exemplo, o azul – tendem a favorecer a condição do fundo. Isto, conforme o autor (2008, p.221) “corresponde a tendência geral do vermelho de avançar e do azul de se retrair”.

A cor é o elemento, a nosso ver, que mais contribui na relação figura-fundo por estabelecer os limites e o contraste entre um objeto e outro assim como entre um objeto e seu fundo. No caso das duas imagens, percebe-se que as cores quentes destacam as figuras, expandindo seus contornos. Tem-se, como exemplo, o amarelo luminoso, o laranja, o verde amarelado e o vermelho da figura de Arlindo-onça em meio ao fundo verde escurecido. As figuras menores do Cavaleiro e do Carcará são perceptíveis pelo vermelho e pelo amarelo em meio ao fundo azul.

Na imagem do Carcará (Ilustração 73) aparece em destaque com seus tons terrosos, o amarelo no peito, garras e máscara, bem como o vermelho do bico e da flor. As figuras menores são dominadas pelo vermelho, amarelo e verde-bandeira. O fundo é violeta, uma cor que se contrapõe às demais e estabelece o reconhecimento dos dois planos.

Finalmente o movimento pode realçar o estabelecimento da relação figura-fundo, pois destaca o que seja a figura em relação ao que seja o fundo. Arnheim (2008, p.223) afirma que “uma figura pouco perceptível pode tornar-se nítida quando se move no fundo”, o que confere ao movimento a condição de dar visibilidade à figura, por menor que esta seja em relação ao fundo.

Na imagem que destaca Arlindo-onça (Ilustração 73), o movimento livre do corpo do personagem, o define como figura em relação ao espaço estático ao fundo. Nos dois cantos superiores, esquerdo e direito, aparecem Cavaleiro e Carcará, respectivamente, ambos também com movimentos amplos.

A imagem do ataque do Carcará (Ilustração 73) destaca as figuras pela corrida apressada dos foliões, pelo vôo livre de Carcará e pela surpresa do gesto de Arlindo, que

esfrega seu rosto após o ataque do pássaro.

Todos esses elementos que compõem a estrutura da forma na imagem de Roger Mello contribuem vigorosamente para o entrelaçamento entre o escrito e o imagético, ampliando e revigorando o avanço da leitura em cada uma das páginas.

3.3.2.6 Imagem X Palavra: Textura:

A textura nas imagens é outro elemento que dialoga não apenas com o texto escrito de 'Cavalhadas de Pirenópolis', mas também com o próprio contexto histórico e cultural de origem desta 'pequena' história de amor.

A totalidade da maioria das imagens apresenta uma textura rústica, em que a tinta descreve um traçado marcado pelas cerdas dos pincéis, lembrando os trabalhos artesanais com pintura em cerâmica e barro.

A sensação visual destas texturas é de se estar tocando uma superfície fria, de barro, decorada de forma rústica com tintas coloridas. Além dessa primeira percepção sobre a textura geral da imagem, o autor complementa seus cenários e suas figuras com texturas criadas pelo próprio traçado das tintas ou com o uso do giz de cera. Algumas figuras, cores e contornos são ainda digitalizados.



Ilustração 74: A textura em 'Cavalhadas de Pirenópolis'. Imagens e texto de Roger Mello.

A imagem que foi escolhida para essa imersão na textura mostra Arlindo tentando

pegar a flor no cerrado. As árvores com seus troncos de casca grossa e seca, típicas da região do cerrado, são bem retratados nessa imagem. Folhas e flores aparecem lisas, mas é o fundo com seu tom marrom que oferece ao leitor a melhor experiência visual de textura. A rugosidade da superfície reporta à rusticidade do ambiente do cerrado. A relação entre as texturas das imagens e os textos escritos apóia-se nesta ambientação, neste contexto em que acontece a história. Neste sentido, o leitor que desconhece a cultura da cidade de Pirenópolis, a beleza do cerrado, a profusão das cores e texturas de suas produções artesanais, consegue interagir com tais particularidades regionais através das sensações visuais oportunizadas na produção das imagens no livro.

3.3.2.7 Imagem X Palavra: Espaço

Os cenários criados por Roger Mello são destituídos de níveis de profundidade e de perspectiva mais aprimorada. As influências primitivistas deixam claro o uso que é feito pelo autor desse espaço. O uso da perspectiva pelo autor é condicionado pelo próprio sincretismo presente na abordagem primitivista. Seus objetos possuem uma série de angulações que sugerem o uso da perspectiva, embora de uma forma pouco elaborada. A visão oferecida ao leitor, na maioria das imagens é aérea, como na ilustração abaixo:



Ilustração 75: A visão aérea do leitor.
Imagens e textos de Roger Mello.

O autor também define os espaços nas imagens pelo uso, em alguns momentos, de sombra, o que produz a sensação de profundidade e altitude no caso da perspectiva aérea. É o

que se pode perceber na ilustração exposta acima. A visualidade oportunizada ao leitor em cada cena aérea produz a sensação de segurança, de observação à distância, como no caso da ilustração da quarta página (Ilustração 59), onde se pode observar toda a agitação da cidade e a corrida de Arlindo em busca da menina Lucinda. Da mesma forma, a ilustração da décima página (Ilustração 66), mostra a corrida de Arlindo indo novamente em busca de seu objetivo. A sensação propiciada pela visão aérea do espaço é de amplitude dos sentidos, como se nada pudesse escapar da percepção do leitor.

3.3.2.8 Imagem X Palavra: Movimento

O movimento ou a dinâmica da imagem, nas palavras de Arnheim (2008), foi estrategicamente constituído pelo autor através da ampliação dos gestos nas figuras e do traçado de linhas adjacentes às figuras. Veja-se o exemplo abaixo:



Ilustração 76: O movimento em destaque. Imagens e textos de Roger Mello.

A figura de Arlindo-onça, correndo expansivamente com a sua flor, demonstra a forma como o autor dá vida a suas figuras na imagem. Essa tática de expressão do movimento já foi refletida anteriormente nas análises e diz Arnheim (2008) sobre a mesma: “As imagens de ação retratam o movimento precisamente no grau exibido pela figura.” (p.416) Quanto maior for a expansividade do movimento na imagem, maior o significado de sua velocidade e

intensidade. O mesmo ocorre com a figura do cavaleiro que se afasta ao fundo da imagem. Os traços coloridos que representam os enfeites do cavalo estão em sentido horizontal, denotando velocidade do movimento. O mesmo não acontece com o pássaro que aparece na outra extremidade da imagem: sua figura parece parada no ar, como que paralisada. Este último exemplo demonstra a relevância do traçado e da forma para que ocorra a percepção específica do movimento.

As relações entre o movimento nas imagens e a narrativa verbal ocorrem de forma complementar. Como no exemplo da imagem analisada acima:

***Arlindo voltou pra cidade
com flor de entregar pra Lucinda.***

Este trecho do texto conduz o leitor a observar a imagem que o acompanha. O movimento de Arlindo é expansivo, frenético, como se estivesse com pressa de chegar a seu destino. Enquanto o texto expressa o retorno do personagem sem dar indícios das condições desse retorno, por sua vez, a imagem consegue ampliar em muito as informações sobre a forma como o retorno do personagem acontece.

Percebe-se nesse ponto da história a importância da associação complementar entre imagem e palavra no contexto do 'livro interacional'. As possibilidades de significação são muitas e traduzem todo o potencial presente neste formato literário.

3.3.2.9 Relação Imagem X Realidade

Os diferentes graus e formas de relação existentes entre a imagem e a realidade podem ser analisados a partir da observação da ilustração da capa do livro de Roger Mello:

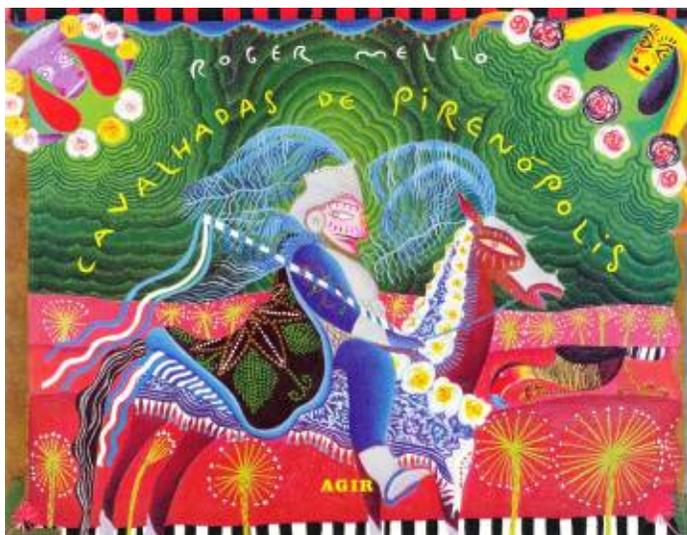
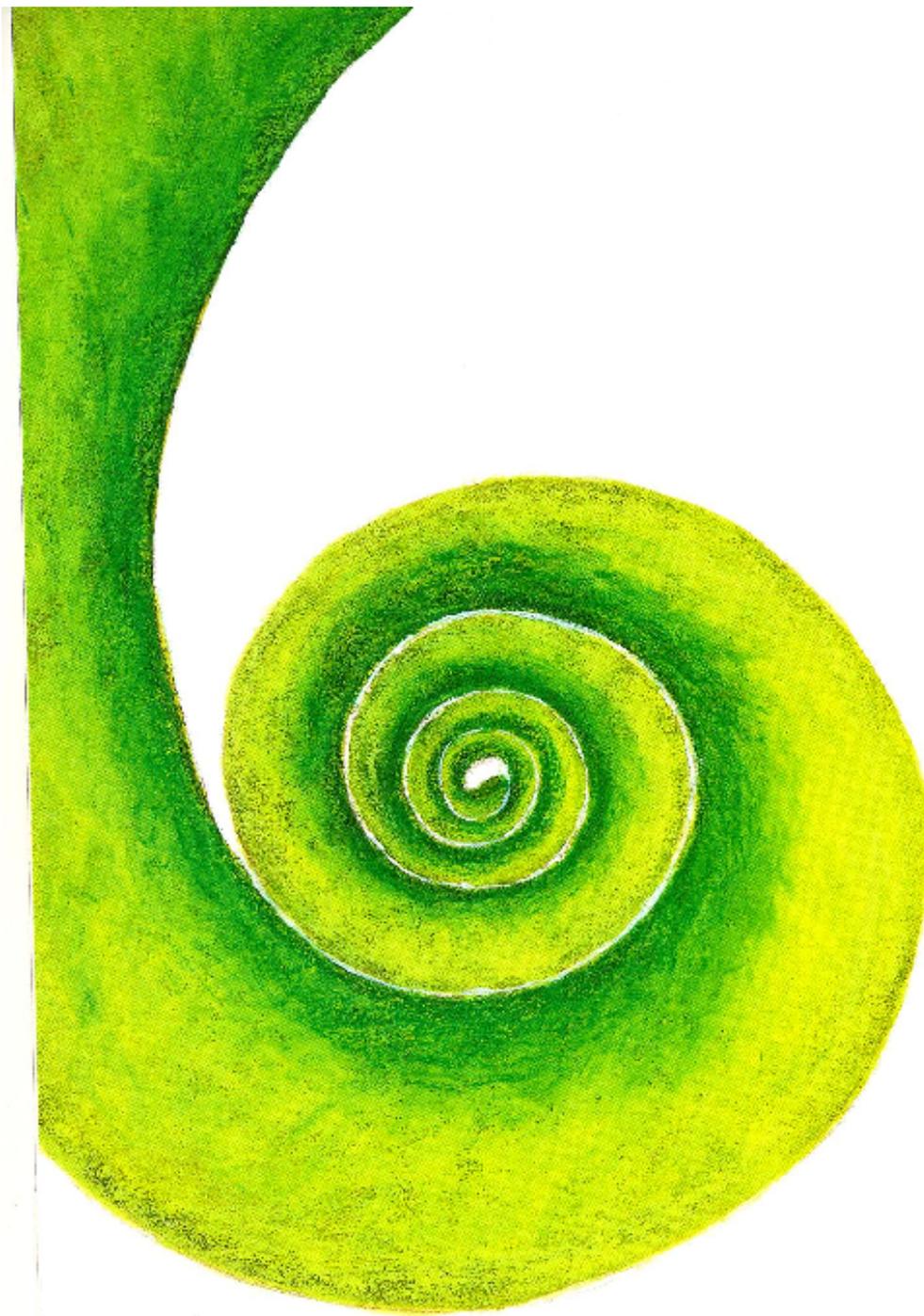


Ilustração 77: Relações da Imagem com a Realidade. Capa. Imagem de Roger Mello.

Valor de Representação: A imagem apresenta no centro um cavaleiro e sua montaria. Ambos estão usando vestimentas coloridas, cobertas de bordados e rosas brancas. Esta é a ressignificação do autor em relação ao cavaleiro da cavalhada. A figura de um pássaro aparece à direita mimetizada entre a paisagem vermelha. No alto da página há duas máscaras de boi, uma em cada canto da imagem. Abaixo à direita e à esquerda, aparecem flores vermelhas.

Valor de Símbolo: A imagem simboliza a preservação de valores antigos e tradicionais, nos quais se encaixam a religiosidade e a cultura de um povo. As cores também trazem profunda simbologia nesta imagem, em especial a cor usada pelo cavaleiro que lhe concede uma identidade dentro dos rituais tradicionais das Cavalhadas: a de cavaleiro cristão. As máscaras simbolizam a força da tradição que persiste na renovação destes festejos a cada ano. O carcará simboliza a resistência e a perenidade do cerrado. Os valores simbólicos são referências do imaginário humano que se tornam estereótipos com o passar do tempo.

Valor de Signo: O significado presente nesta imagem envolve três dimensões: o Bem, evocado pelo cavaleiro cristão, o Mal evocado pelo Carcará que se esconde sorrateiro na paisagem e o Prêmio ao vencedor deste embate evocado pela presença da flor do cerrado. A imagem consegue resumir em seus elementos visuais todo o conteúdo que serve de fundamento para o desenrolar da história.



A humanidade foi conduzida serenamente pelo pai.

Eu vi, eu sinto.

3.5 Aguemon: o poder dos mitos africanos

A quarta obra analisada no estudo é 'Aguemon', de Carolina Cunha. Com publicação pela Editora Martins Fontes no ano de 2002. A autora nasceu em Salvador e é pesquisadora da cultura africana. Com 'Aguemon', sua estréia na literatura infanto-juvenil, Carolina Cunha recebeu o prêmio Jabuti em 2003.

Nas palavras da autora, este mito não possui uma data de origem. Foi contado oralmente de geração em geração até chegar aos dias atuais. Os elementos folclóricos presentes nessa história da criação do homem são carregados de simbologia, por serem parte da cultura Iorubá. Visto ser um mito oralmente repassado, essa história sobreviveu, segundo a autora (2002, p. 50) “no coração dos que foram levados como escravos para outros continentes e mesmo hoje, onde quer que estejam os filhos desse povo africano, sabe-se que estará bem guardada a maravilhosa história de Aguemon”

A palavra *Aguemon* ou *Aggama* na língua iorubá, significa camaleão. A obra possui nas páginas finais uma série de pequenos paratextos que contextualizam e explicam para o leitor o simbolismo desse animal para o povo africano e seus descendentes. Um destes textos ressalta algumas crenças a respeito desse personagem:

Na tradição Iorubá, Aguemon simboliza a origem. Em seu papo, ele traz todos os segredos da criação para a cabeça do filho de Olodumaré⁶⁴. As cores, a palavra, o progresso, também é Aguemon quem traz. Ele vem viver na terra muito antes do ser humano, pois o filho de Olodumaré é um deus; é um Orixá; e Orixás são aqueles que vêm do céu. Os seres humanos têm forma divina mas não vieram dos céus. Foram feitos da rica mistura de água e terra negra, que é a lama (CUNHA, 2002, p.50).

Em outro paratexto em uma das folhas de rosto da obra, a autora torna a contextualizar as origens desta história:

Aguemon é uma das histórias do **Okú Lae Lae** – mitos maravilhosos que não ficaram esquecidos no passado distante da África Iorubá. São ricos ensinamentos muito bem guardados nos Candomblés **Jejê-nagôs** da Bahia, um povo alegre e respeitoso que, mesmo longe de suas raízes, vive a festejar, com enorme entusiasmo, a memória de seus ancestrais. Histórias de **Okú Lae Lae** quer dizer “histórias dos antigos”. **Lae** vem **Aiê** “terra dos ancestrais”. E **Okú** vem de **Iku** “morte” e significa “o tempo antigo” ou “o dia passado”. Estas histórias reproduzem os encantos e os valores de uma cultura admirável, em que se enraíza o Brasil de hoje; [...].(CUNHA, 2002, terceira página – grifos meus).

A história começa com a frase “No princípio nada existia” (p.10). Os céus são

habitados por deuses e pelo Pai da Criação *Olodumaré* que vive ao lado de seus dois filhos, um menino chamado *Oniomon* e uma menina chamada *Omobirin*. Indagada sobre o que mais desejaria ganhar de seu pai, a menina pediu para ficar sempre próxima a ele. Já *Oniomon* pediu um saco de terra, uma conchém e uma lança, desejando partir. Ao ver-se sozinho o menino joga a terra no espaço e esta começa a crescer, tornando-se o planeta Terra. Com o tempo, *Oniomon* cria a água, cria as montanhas, os rios, planta árvores de todas as espécies. Mas falta-lhe alguma coisa. *Oniomon* sente-se muito sozinho. *Olodumaré* sentindo que seu filho não está bem chama *Aguemon* e pede-lhe que venha à Terra para ver o que está acontecendo. O bichinho vem e fica admirado com tantas coisas criadas pelo menino, mas o vê triste embaixo de uma árvore. Retorna aos céus e conta tudo a *Olodumaré*. Este envia *Aguemon* novamente a Terra com um segredo guardado no papo. *Aguemon* cria os pássaros e os insetos e também 'planta' sonhos' na cabeça de *Oniomon* que está dormindo. Animado com seus sonhos, *Oniomon* percebe a lama e sua maleabilidade. Cria formas com ela, formas à sua semelhança e à de sua irmã. *Aguemon* vê tudo escondido e corre para contar a *Olodumaré*. Feliz o pai de *Oniomon* envia pela terceira vez o camaleão a Terra dando-lhe a liberdade de ficar na Terra se essa for a sua vontade. *Aguemon* abre novamente a boca e deixa o segredo sobre *Oniomon*. Quando acorda o menino vai brincar com as formas e ao tocá-las, elas ganham vida. É dessa forma, segundo a tradição, que surgiu a raça negra. “*Aguemon* que viu tudo isso, ainda vive na terra e é o mais antigo dos viventes” (CUNHA, 2002, p. 49).

A história encanta pela riqueza de detalhes e pela possibilidade oferecida aos leitores de conhecerem uma cultura oralizada que começa a ser valorizada também pela escrita.

3.5.1 Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: quarto ponto de ancoragem

Cores intensas, contraposição entre cores quentes e frias, uso de pontos no traçado e constituição das figuras, muitas linhas curvas, todas essas características produzem sensações visuais que atraem a atenção dos leitores. O colorido intenso também reflete a intensidade dos elementos da cultura africana que parecem identificar-se especialmente através da cor.

As imagens de Carolina Cunha parecem conter influências do movimento artístico denominado Expressionismo ou Pós-Impressionismo do qual Paul Gaughin, Van Gogh e Paul Cézanne são os principais entantes. Neste estudo foi escolhido o termo Expressionismo para entar o movimento artístico que procurou explorar ao máximo a expressividade e a

⁶⁴ *Olodumaré* significa Deus da Criação, dono do céu e pai de todos os Orixás. (CUNHA, 2002, p.51)

dramaticidade através das cores na entação pictórica. O uso da cor nestas produções se deu sob um prisma mais emocional do que intelectual, através de técnicas arrojadas, desmensuradas e impactantes.

Os principais aspectos destacados nas imagens de 'Aguemon' que remetem às características encontradas neste movimento artístico são:

Cores resplandcentes, fundidas ou separadas – percebe-se nas imagens de Carolina Cunha os tons vibrantes que são usados. Em algumas imagens as cores quentes e frias estão lado a lado, ora aparecendo puras, ora mescladas, embora luminosas.

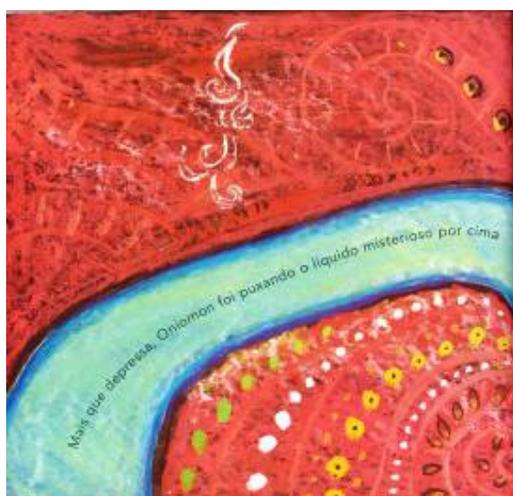


Ilustração 78: Uso de cores intensas e luminosas. “Aguemon”, p. 20; Day of God, 1894, Paul Gauguin. Fonte: <http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin56.html>

Dinamismo improvisado, abrupto, inesperado – tanto os textos como as imagens transparecem dinamismo e movimento.

Formas pouco detalhadas – a autora investe no colorido e no jogo visual criado por pontos e linhas. As formas não são bem definidas nem possuem contornos. Uma das imagens no verso da capa e da contracapa da obra remete à lembrança da pintura “Noite estrelada” de Vincent Van Gogh, especialmente pelo traçado das curvas e pelo tom intenso das cores.



Ilustração 79: O universo estrelado da cor – contra capa, 'Aguemon' Imagens e textos de Carolina Cunha e “Noite Estrelada” Vincent Van Gogh.

Por ser parcialmente subjetiva, a percepção do observador/pesquisador pode produzir opiniões divergentes no que se refere aos elementos acima dispostos, entretanto, a validade deste exercício não se encerra nas comparações que se apresentam ao leitor, mas, sim, incentiva a reflexão sobre outras possibilidades de exploração resultantes do processo de observação, gerando outras comparações, discussões e conclusões sobre as imagens apresentadas.

3.5.2 Categorizações de Análise: 4ª obra

3.5.2.1 Imagem X Palavra: Elementos Históricos

Alguns dos elementos históricos que se pode perceber nas análises iniciais de 'Aguemon' referem-se à própria constituição histórica do povo Iorubá, e envolvem sua trajetória enquanto povo trazido como escravo para outros países, em especial, o Brasil, entre os séculos XVII e XIX. A importação forçada dessa mão-de-obra, não conseguiu destruir o “complexo sistema ideológico-mítico-religioso” (IFATOSIN, 2006, p.05) que designava o modo de ser e de conceber o mundo pelo povo africano.

Este povo, assim como vários outros, trazido como escravo do continente africano para o Brasil, tentou manter suas tradições, resistindo à opressão que imperava no período da colonização. Entretanto, sabe-se que a própria condição de submissão imposta pela

escravidão, à transmissão de saberes pela oralidade e a miscigenação de raças, alteraram muitas das tradições originárias nigerianas, na região de *Ketu*, onde surgiu o *Nagô*.

O Iorubá pode ser compreendido sob vários enfoques, entre os quais se destacam: o povo, a língua e a cultura.

O povo ou o grupo étnico dos Iorubá são originários da África Ocidental, constituindo, na atualidade, o segundo maior grupo étnico na Nigéria.

Como idioma o iorubá é a língua pátria de mais de 10 milhões de pessoas que vivem na região oeste da Nigéria e adjacências. Como todo idioma, possui algumas variações regionais (dialetos), mas com o passar do tempo foi se desenvolvendo um iorubá padrão, usado na linguagem escrita e ensinado nas escolas. Existem duas formas ligeiramente diferentes desse iorubá padrão, uma da cidade de *Oyo* e outra da cidade de Lagos.⁶⁵

Além dos que falam originalmente a língua, há os muitos descendentes *nagôs* no Brasil, em Cuba e nos Estados Unidos, que mantêm, em seus rituais religiosos, a fala do iorubá como principal referência. A língua iorubá é destacada em vários momentos da história de 'Aguemon', demonstrando a relevância dada pela autora aos termos de origem do que hoje permeia a cultura afro-brasileira e a seus significados. Como pode ser observado no trecho a seguir: “*Olodumaré, com seu oketé de búzios' reinava soberano. Tinha um filho e uma filha que estavam sempre a seu lado. Eles se chamavam Oniomon e Omobirin*”. (CUNHA, 2005, p.12 – grifos meus).

Conforme Ifatosin (2006), os iorubá respeitam de tal forma seu criador que não costumam sequer mencionar seu nome, referindo-se a Ele como: “*Baba* (pai), ou como *Olojo-oni-o* (o dono do dia de hoje)” (p. 94). Ou ainda, *Eleda* (criador - que criou o céu e a Terra), e *Elemi* (aquele que tem o coração dos seres humanos). Outras designações para *Olodumaré* tais como *Olorun* e *Alààyé* também são conhecidas entre os iorubá.⁶⁶

A interação entre imagem e texto é simétrica em alguns aspectos, com a entação pela imagem do que se faz presente em palavras. Em outros aspectos, a interação é expansiva, com detalhes nas imagens que, se mediada à leitura, podem ampliar a compreensão e as significações do leitor em relação à história.

⁶⁵ Obra de Maria Inez Couto de Almeida Ifatosin, *Cultura Iorubá: Costumes e Tradições*. Rio de Janeiro: Dialogarts.2006.

⁶⁶ Ifatosin (2006) traz os significados desses nomes iorubá, tais como: *Olodumaré* (A majestade imortal de quem os homens dependem); *Olorun* (Senhor cuja morada é o céu) ou (Dono do céu); e *Alààyé* (Aquele que vive). (p.95)



Ilustração 80: *Olodumaré* e seus dois filhos. 'Aguemon', p. 13.
Imagens e texto de Carolina Cunha.

Na figura acima, pode-se observar essas duas formas de interação, ocorrendo simultaneamente entre a imagem e o texto escrito. Há simetria entre o trecho citado da narrativa verbal e a imagem, visto que a autora refere-se verbal e visualmente ao adorno de cabeça usado por *Olodumaré*, e à presença dos dois filhos a seu lado.

Outros elementos visuais, por sua vez, complementam o texto escrito, estabelecendo-se uma interação de natureza expansiva entre as duas linguagens. São eles: as vestes de *Olodumaré* e as cicatrizes no rosto de *Oniomon* e *Omobirin*.

A vestimenta do 'soberano do universo' acrescenta à leitura o aspecto da abstração, da imaginação sobre aquilo que não pode ser visto, apenas imaginado também pela autora. Roupas feitas de estrelas é a sua leitura pessoal para concretizar, através da imagem, uma força superior, como é o caso do Deus dos iorubá.

Há que se refletir a respeito desse jogo de equilíbrio entre imagem e palavra, por se apresentar como uma característica constante nas obras analisadas e denominadas neste estudo como 'livros interacionais'. Os papéis protagonizados tanto por um, como por outro elemento, são o diferencial destas obras em relação a outros formatos literários. As interações

ocorrem de forma simétrica, expansiva ou ainda contraditoriamente, produzindo no leitor uma gradual familiaridade com a leitura.

Fala-se em uma familiaridade gradual pelo fato do 'livro interacional' não oferecer desafios em demasia no que se refere à simetria entre imagem e palavra. Isto pode encorajar o pequeno e inexperiente leitor a aproximar-se e a desvendar mais facilmente suas páginas. Por outro lado, tanto a imagem como o texto, ao apresentarem novos elementos, estabelecem interações entre si nas quais, tal simetria desaparece, dando espaço à ampliação de significados e desafiando a criança a envolver-se com o importante processo de abstração, capaz de capturar este novo leitor junto ao objeto-livro.

O 'livro interacional' reflete esses dois momentos significativos na formação do leitor: o momento em que a leitura se dá de forma simétrica, 'espelhada', facilitando as aproximações dos leitores iniciantes e o momento em que a leitura se dá de forma complementar, em que texto e imagem harmonizam-se: um revelando o que o outro esconde e vice-versa. Ou ainda, quando imagem e texto se contradizem, oferecendo ao leitor uma experimentação do que possa ser a narrativa cômica, carregada de humor e cinismo. Este é o espaço do leitor, já familiarizado com as interações simétricas entre as linguagens, que busca novos desafios em sua trajetória como explorador de livros.

Em outro trecho do texto escrito observa-se um novo vocábulo: “-*Eu também não quero ficar longe de você – disse o menino – mas, se você puder me dar um pouquinho de terra, num saco, uma **conquém** e uma **lança**, eu lhe agradeço* (p. 12 – grifos da autora). As palavras grifadas no primeiro e segundo trechos são do idioma iorubá e aparecem ao final do livro, trazendo ao lado, explicações sobre seus significados. Neste ponto da narrativa a autora enta pela imagem em forma de 'ícones' cada um dos termos grifados, mantendo a relação de simetria propositalmente, como forma de elucidar as possíveis dúvidas do leitor.



Ilustração 81: Ícones, acompanhando o texto escrito 'Aguemon', p. 12. Imagens e textos de Carolina Cunha

Os ícones são imagens ou signos que se referem aos textos escritos ou à temática central dos livros. O uso dos ícones pela ilustradora, em 'Aguemon' facilita a interação entre palavra e imagem pela criança, permitindo a associação imediata entre termos desconhecidos, e imagens, como é o caso do idioma iorubá expresso verbal e visualmente na história.

Com relação à cultura iorubá, um dos principais aspectos encontrados na obra de Carolina Cunha é a crença nos mitos e lendas vinculados às entidades sobrenaturais. A religião concretizada pelos rituais do candomblé é um dos espaços de preservação e divulgação de várias tradições. Este também é um espaço importante para que lendas e mitos se manifestem. A forma de 'ser' da cultura iorubá afirma-se sobre a tradição da oralidade. Lendas, mitos, crenças, rituais, provérbios, entre outras manifestações culturais.

'Aguemon' é um mito da criação. Os mitos são povoados por personagens com capacidades sobre-humanas. Tanto humanos, deuses ou animais – no caso da obra analisada, um camaleão – possuem capacidades e conseguem realizar prodígios em uma relação de total igualdade.

Carolina Cunha tenta transpor a lenda de 'Aguemon' para a dimensão infantil, valorizando as principais características das histórias criadas e contadas pelos iorubá. Ifatosin (2006, p.82) refere-se a estes aspectos:

Um aspecto muito curioso no folclore iorubá diz respeito às plantas e

animais com poderes sobrenaturais. Nas lendas, muitas plantas e animais podiam falar e se comunicar com os seres humanos. Algumas árvores podiam mover-se pela floresta, principalmente entre a meia noite e o amanhecer.

Em 'Aguemon', o camaleão comunica-se com *Olodumaré* e realiza várias viagens, espalhando os 'segredos' do 'Ser Supremo' pela Terra. A presença das lendas no cotidiano dos iorubás entava uma forma de explicar e sobreviver aos fenômenos que o povo não conseguia conceber senão pelas intervenções sobrenaturais. Neste sentido, as lendas eram o reflexo do que se fazia, se pensava, se valorizava, se detestava ou prestigiava em meio à comunidade (IFATOSIN, 2006).

Outra peculiaridade percebida nas figuras de *Oniomon* e de *Omobirin*, filhos de *Olodumaré*, são as marcas no rosto dos personagens, conforme a imagem que segue:



Ilustração 82: Detalhe das 'marcas' no rosto de *Oniomon*; 'Aguemon', p. 14. Recorte da imagem original. Imagens e textos de Carolina Cunha.

Ifatosin (2006) explica que marcar o rosto, deixando cicatrizes, era um costume do povo iorubá devido ao grande número de guerras que havia na região em que viviam. As marcas serviam para identificar os membros de uma mesma família, ou para identificar os membros de um mesmo grupo. Com a escravidão as marcas no rosto serviam como proteção contra a marcação feita pelos donos dos escravos. Os escravos sem as cicatrizes eram marcados pelos proprietários. As cicatrizes também eram consideradas um sinal de beleza por alguns grupos. A autora cita alguns tipos de marcas que eram usados pelos diferentes grupos do povo iorubá:

1. *Àbàjà meta* - três marcas horizontais grandes de cada lado do rosto, ou seis menores.
2. *Àbàjà merin* - quatro marcas horizontais grandes de cada lado do rosto, ou oito menores.
3. *Àbàjà alagbele* - um dos modelos anteriores com mais três marcas verticais em cima.
4. *Pélé* - este tipo de marca é feito para embelezar. São três marcas verticais de cada lado do rosto. Característica da cidade de Ife.
5. *Gombô* - são três marcas verticais laterais bem grandes de cada lado, da cabeça até ao queixo. São características da cidade de *Oyô*.
6. Marca da cidade de Ondo - Uma cicatriz vertical, comprida, de cada lado, na frente do rosto.
7. Marca de Ijebú - Três marcas verticais curtas de cada lado do rosto.
8. *Àbàjà* de Egbá - três marcas verticais em cima de três horizontais.
9. *Àbàjà* de Ijesà - quatro marcas horizontais de cada lado.
10. *Pélé* de Èkiti - uma marca vertical de cada lado do rosto (encontra-se também três de cada lado).
11. *Àbàjà* de Èkiti - nove pequenas marcas horizontais (três a três) com três verticais acima.
12. *Ture* - diversas marcas verticais finas de cada lado (IFATOSIN, 2006, p.29, grifos da autora).

As cicatrizes no rosto dos personagens, enquanto elementos visual-narrativos agregam ao texto escrito uma nova informação, envolvendo um costume original do povo iorubá, que poderá ser explorada se houver a possibilidade de mediação na leitura da obra. A prática de marcar o rosto com cicatrizes ainda é usada entre alguns grupos iorubá, principalmente entre os filhos primogênitos e os recém-nascidos (IFATOSIN, 2006). Tal prática serve como referencial identitário a estes grupos.

3.5.2.2 Imagem X Palavra: Elementos Sociais

Entre os elementos sociais pode-se destacar a educação das crianças e os valores sociais dos descendentes dos iorubá.

No início da história, *Olodumaré* dirige-se aos filhos dizendo que estão se tornando adultos e que por essa razão podem pedir alguma coisa a seu Pai: “*Um dia, enquanto passeavam pelo nada, Olodumaré chamou os dois e disse: - Vocês estão crescendo, estão ficando adultos... o que vocês querem que seu pai lhes dê?*” (CUNHA, 2002, p.12)

Este ponto da história destaca um dos momentos mais importantes para os pais de uma criança africana: o momento da passagem da infância para a vida adulta ou o que é

considerada a fase da adolescência para os ocidentais. A observância do personagem em relação ao crescimento de seus filhos remete a essa antiga tradição entre os iorubá.

A educação da criança africana é bastante cuidadosa. Ifatosin (2006) afirma que as crianças africanas são rigidamente educadas para manterem os valores socialmente aceitos entre os iorubá. Desde cedo já trabalham e participam da estrutura econômica familiar, contribuindo com o que podem para a manutenção do grupo familiar.

Em relação aos rituais de passagem para a vida adulta, algumas tribos tinham como costume realizar vários tipos de 'testes' que definiam o 'amadurecimento' e conferiam ao adolescente o *status* de adultos. Diz a autora (2006, p.44) sobre isso:

[...] ao chegar à puberdade, meninas e meninos passavam por rituais de iniciação, compostos de cerimônias, provas e danças, que marcavam sua entrada na vida adulta. Moças e rapazes submetiam-se orgulhosamente aos rituais, por mais penosos que fossem, para serem considerados adultos pelos demais membros do grupo. A circuncisão fazia parte da iniciação dos rapazes em quase todas as localidades. [...] era comum trancar as meninas numa cabana de engorda onde eram alimentadas em excesso durante semanas ou meses, até ao dia da festa, quando apareciam na plenitude de suas formas arredondadas, usando colares vistosos, pintadas com corantes. Os rapazes, após as cerimônias de iniciação, podiam tornar-se guerreiros ou caçadores. Às moças estava destinada a missão de ser dona de casa e mãe de família.

A maioria destas tradições já desapareceu devido ao avanço da tecnologia e das influências dos colonizadores europeus na África. Entretanto, a passagem do jovem para a vida adulta pode ser considerada como um marco na vida familiar e social dos indivíduos dessas comunidades, assim como os ritos de passagem conhecidos pela sociedade ocidental também se mantêm até os dias atuais. Entre eles pode-se citar a festa de quinze anos, no caso das meninas, ou o primeiro emprego, no caso dos meninos. Ainda, o serviço militar também pode ser considerado um ritual de amadurecimento para os jovens tanto do sexo masculino como do feminino na atualidade.

Outra característica evidenciada entre os personagens é a união e o respeito entre pai e filhos. Embora se trate de personagens tidos como deuses, as histórias dos iorubá refletem a sua vida e os seus costumes cotidianos. Isto significa que a família e os valores ali ensinados são da máxima importância para esta sociedade (IFATOSIN, 2006).

O valor moral de maior importância para os iorubá é o bom caráter, e, conforme Ifatosin (2006): “Para ser feliz uma pessoa deve ter iwà pele, pois quem tem bom caráter não entra em choque com os seres humanos nem com os poderes sobrenaturais”. (p.16)

Os ensinamentos mais valorizados e que devem ser transmitidos pela família aos seus

filhos são: o cumprimento e o respeito aos mais velhos. As crianças devem aprender os diferentes cumprimentos desde pequenas e saber a quem dirigi-los. O respeito é outro valor muito importante entre os iorubá. Conforme Ifatosin (2006) eles exigem respeito uns dos outros assim como respeitam uns aos outros. Uma das regras mais conhecidas entre irmãos é do irmão mais novo não poder chamar o irmão mais velho pelo nome, assim como aos pais. Estes devem ser tratados por ‘meu irmão’ ou ‘minha irmã’, ou ainda, ‘meu pai’ e ‘minha mãe’.

Em ‘Aguemon’ este é o tratamento observado entre os filhos e *Olodumaré*: “– *A única coisa que eu quero é ficar sempre junto de você, meu pai* – respondeu *Omobirin com doçura. Oniomon, por sua vez, perguntou curioso: - Meu pai, você está mesmo disposto a dar o que eu quero?*” (CUNHA, p.12)

A manutenção de algumas dessas regras de convivência entre jovens e mais velhos ainda são observadas na atualidade, conforme Ifatosin (2006, p.42):

No Brasil, nas casas de Ketu bem organizadas, que seguem os preceitos, os filhos, ao levantarem ou chegarem da rua, não podem falar com ninguém antes de saudar os Orixás e o pai ou mãe de santo; devem cumprimentar o pai de santo abaixados, e aguardar ordem para se levantar. Cada membro da casa deve ser saudado de acordo com seu cargo na hierarquia, e reinam o respeito e a obediência aos mais velhos.

Estes são os principais aspectos que conferem identidade e distinção entre os costumes da sociedade iorubá e os demais grupos étnicos africanos.

3.5.2.3 Imagem X Palavra: Elementos Culturais

Entre os elementos culturais que se destacam na obra de Carolina Cunha estão as crenças religiosas e a transmissão dos saberes através da oralidade. A religião para os iorubá é fonte de toda a estruturação ética e moral de sua sociedade. Uma característica importante a ser destacada é o sincretismo que permitiu aos escravos preservar suas crenças e adotar, ainda que aparentemente, outras religiões, especialmente o catolicismo, imposto pelas demais etnias. Dessa forma, os orixás tiveram como figuras análogas, os santos católicos, mantendo-se sob sigilo a crença e o ritualismo presente nas tradições religiosas africanas.

Conforme Ifatosin (2006), a figura do Criador é de extrema importância dentro da cultura religiosa dos iorubá. Entretanto, os iorubá não erguem templos ou dizem seu nome em vão. Acreditam na intermediação realizada pelos orixás para fazerem seus pedidos ao ‘Pai

Supremo. Todas as lendas em torno dos orixás sugerem uma cultura marcadamente oralizada não apenas deste povo, mas da grande maioria dos povos africanos.

É na oralidade que se estrutura toda a identidade social e histórica do povo iorubá. Desde as origens históricas até as relações estabelecidas entre os indivíduos e entre as hierarquias sociais, tudo se fundamenta em uma cultura voltada para a oralidade. Neste sentido, a história e a mitologia fundem-se, conferindo um caráter sincrético à religião e seus rituais, bem como ao modo de viver dos iorubás. Os mitos de origem como são chamados os mitos que se referem ao surgimento da Terra e dos homens africanos, são um exemplo dessa tendência a misturar elementos históricos com elementos ficcionais surgidos através da tradição oral. É o que afirma Oliva (2005, p.26):

No caso dos iorubas [...] a tentativa de diversas cidades iorubás de associar suas origens dinásticas ao ancestral criador da terra e de Ifé fez com que, a mitologia, mantivesse uma função marcante, que vai além da simples composição de aspectos do imaginário e da cultura religiosa. Percebe-se da mesma forma que, essa filiação, presente não só nos mitos como também nos relatos genealógicos, foi também um elemento legitimador de uma realeza com atributos divinos e das influências políticas externas às cidades. Nesse caso, uma leitura histórica do mito de Odudua revela uma possível entação do movimento de expansão da cidade de Ifé sobre outras cidades que também falavam o iorubá.

O mito de origem escrito por Carolina Cunha, por ser de fonte oralizada, contém outras versões também consideradas verdadeiras entre os diferentes grupos iorubás. Todas, entretanto, contém personagens sobrenaturais que entam as entidades que sustentam toda a sua fé e a sua religiosidade. Pierre Verger (1997), pesquisador francês da cultura iorubá, apresenta outra versão sobre o mito da criação iorubá⁶⁷ que traz algumas semelhanças com a versão de ‘Aguemon’, embora se perceba a intenção da autora em criar uma obra mais acessível ao leitor infantil, usando uma narrativa mais simples e utilizando o personagem *Aguemon* como uma analogia ao orixá *Odudua*, considerado na versão apresentada por Verger como o verdadeiro criador do mundo.

‘Aguemon’ agrega todos os personagens, desde *Olodumaré*, *Oniomon* e *Aguemon*, como criadores, sendo que o pequeno animal ocupa o papel de mensageiro do ‘Pai Supremo’ carregando para a Terra o ‘segredo’ da vida e entregando-o à *Oniomon*. A história é destituída de atos de vingança, traição e competição, como ocorre na versão pesquisada por Verger. Por sua vez, apresenta os orixás de uma forma criativa e positiva, impulsionando o leitor infantil a

⁶⁷ Mito em anexo. (VERGER, 1997, p. 81-87)

dar continuidade à exploração da narrativa.

Em ‘Aguemon’ a autora procura entrar a transmissão dos saberes pela oralidade através de algumas imagens no decorrer do livro. *Olodumaré* coloca seus segredos na boca de *Aguemon* para que este possa levar a *Oniomon* os saberes do ‘Pai’. É pela boca, que *Aguemon* cria novos seres e oferta ao filho de *Olodumaré* o dom de criar vida aos homens feitos de barro. Seguem abaixo algumas imagens.



Ilustração 83: *Aguemon* recebe os segredos de *Olodumaré*. p. 37. Recorte da imagem original. Imagens e textos de Carolina Cunha.

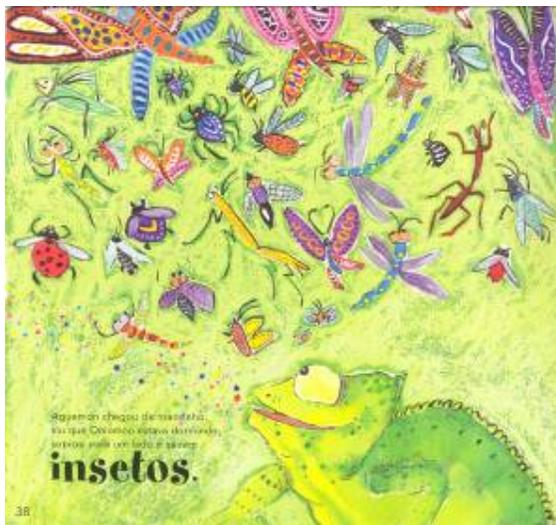


Ilustração 84: *Aguemon* sopra o ‘segredo’ da vida pela boca. p. 38. Imagens e textos de Carolina Cunha.

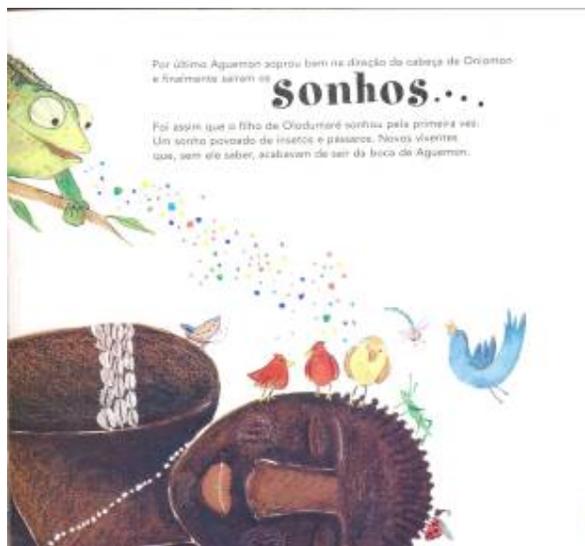


Ilustração 85: *Aguemon* lança pela boca os primeiros sonhos de *Oniomon*. p. 40.
Imagens e textos de Carolina Cunha.

De uma forma simbólica e poética, o mito apresentado por Carolina Cunha põe em destaque a importância da oralidade na vida dos povos africanos. Os segredos transmitidos de ‘Pai para filho’ (Ilustração 84), a vida frutificada (Ilustração 85) os sonhos e a imaginação incentivados (Ilustração 86), tudo acontece pela intervenção do sábio personagem *Aguemon*. As imagens do animal recebendo tantos dons e guardando-os na boca para mais tarde transmiti-los ‘magicamente’ a *Oniomon*, carregam metaforicamente o valor dado à palavra pelas tradições africanas. Matos (2005, p.13) se refere à relação que o africano mantém com a palavra:

Na África, a tradição oral é a grande escola da vida. Ela pode parecer caótica àqueles que não penetram em seus segredos e confundir o espírito cartesiano habituado a separar tudo em categorias bem definidas. Na tradição oral, porém, espiritual e material não estão dissociados. [...] Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência da natureza, iniciação de ofício, história, diversão e recreação. Tudo isso a seu tempo, podendo remeter o homem à unidade primordial. Fundada sobre a iniciação e a experiência, ela engaja o homem em sua totalidade.

Nas páginas finais de ‘*Aguemon*’ (p.52-53) encontra-se uma fala da própria autora, referindo-se à forma como conheceu o mito:

Quem me contou esta história foi um grande babalaô, a quem foi contada por outro babalaô ainda mais antigo. Assim é a cultura Ioruba, passada oralmente dos mais velhos para os mais novos até os dias de hoje. É uma cultura muito rica e cheia de ensinamentos. Cada dia é uma nova lição. Vocês estão prontos para a próxima?

Como ouvinte, Carolina Cunha traz uma importante contribuição ao 'recontar' o que aprendeu com seu 'contador'. Sua recriação assume as características do que Matos (2005) compreende como preservação da polifonia na essência do texto oral. Para a autora (2005), a ótica da produção humana de toda a história contada encerra um processo de tecelagem em que cada 'fio' distingue-se pela sua matéria e pela sua cor, criando uma polifonia. A reunião entre símbolos, sonoridades, influências filosóficas, políticas e/ou sociais e a subjetividade de quem conta, produzirá o texto recriado, mas não desfigurado de seu 'fio' elementar, aquele que sobrevive há tantas gerações e que imprime forma e identidade à história.

3.5.2.4 Imagem X Palavra: Cor

Inicia-se o quarto percurso de análise dos componentes imagéticos formais ligados à cor e aos usos feitos pela autora de 'Aguemon' em relação ao contraste, à tonalidade, ao brilho e à saturação nas imagens produzidas para compor esse mito.

'Aguemon' abriga um 'universo' de cores vibrantes. O uso do vermelho, do azul, do verde amarelado, do amarelo e do laranja, assim como dos tons terrosos são uma constante no decorrer da história. O colorido das imagens remete ao uso exuberante das cores pelos diferentes grupos étnicos que constituem os iorubá. A cor permeia suas vestes ritualísticas, seu artesanato, seus acessórios de beleza, suas casas e objetos. A autora procura refletir em suas imagens a presença contrastante das cores inspirada no ambiente e no próprio 'jeito de ser' do povo africano.

O projeto gráfico e o ritmo dado pela autora no que se refere ao uso das cores são pautados pela intermitência entre dois tipos de contraste: a autora explora a contraposição entre as cores denominadas quentes e frias e o contraste de tonalidade entre estas mesmas cores.

Para Dondis (2003) o contraste é uma "estratégia de controle dos efeitos visuais" e por consequência, "do significado" (p.119). É um elemento aguçador da percepção visual, podendo atrair a atenção e dinamizar o processo de significação da imagem. A autora exemplifica:

Se, quisermos que alguma coisa pareça claramente grande, basta colocarmos outra coisa pequena perto dela. Isso é o contraste, uma organização dos estímulos visuais que tem por objetivo a obtenção de um efeito interno. [...] Em termos básicos, nossa compreensão do liso é mais profunda quando a contrapomos ao áspero. [...] Ao compararmos o dessemelhante, aguçamos o significado de ambos os opostos. [...] Mas o impulso demonstrado pelo

contraste entre os opostos deve ser manipulado com tanta delicadeza quanto aquela exigida pelos temperos da culinária. (DONDIS, 2003, p.119)

A complementaridade entre as cores permite ao leitor a fruição de toda a expressividade presente nas imagens de ‘Aguemon’. O vermelho e o marrom da terra, o azul intenso da água e do céu, o verde e o amarelo das plantas e frutos, toda esta intensidade ressalta o significado e a beleza da criação do mundo. Há um convite ao leitor para que assista ao surgimento ‘colorido’ de todas as coisas existentes.

Para Dondis (2003), depois do contraste tonal, o mais importante contraste de cor é o quente-frio. Conforme a autora: “A natureza recessiva da gama azul-verde sempre foi usada para indicar distância, enquanto a qualidade dominante da gama vermelho-amarelo tem sido usada para expressar expansão” (DONDIS, p.125).

Alguns exemplos de contraste complementar quente-frio podem ser observados a seguir:

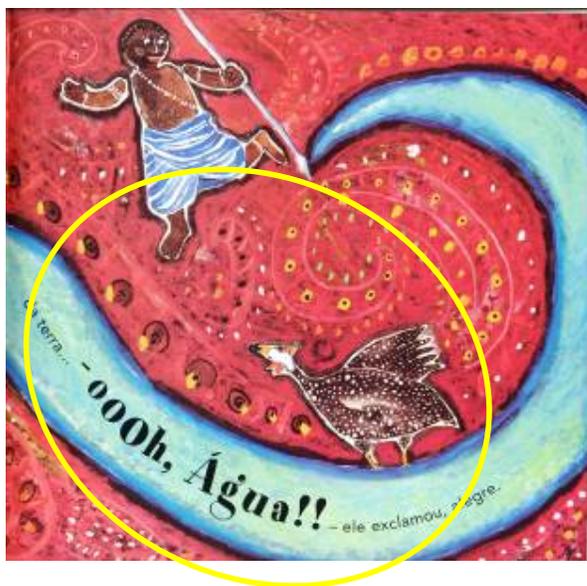


Ilustração 86 – A criação da água. p. 20-21. Imagens e textos de Carolina Cunha

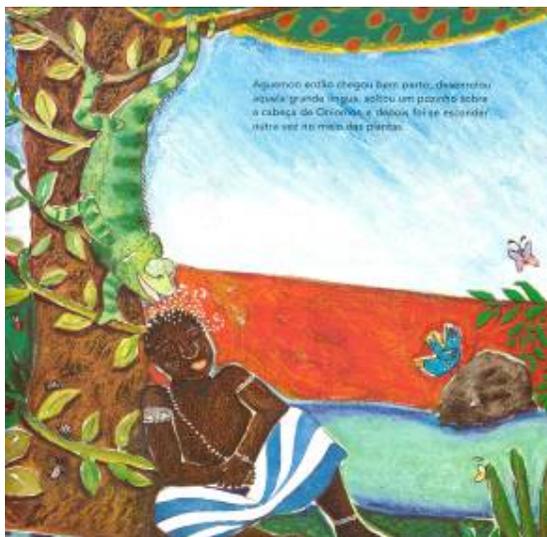


Ilustração 87: *Oniomon* adormecido. p. 47. Imagens e textos de Carolina Cunha.

Observa-se nas imagens o uso de contraste complementar quente-frio, demonstrando a intenção da autora em tornar expressivos, os momentos da criação do mundo. Na ilustração 86, a cor vermelha, predominante nas duas páginas, é recortada por um feixe de azul que surpreende e atrai o olhar do leitor. A cor manifesta-se como elemento de intensificação do momento de criação da água e interage expansivamente junto ao texto escrito. Por sua vez, este também se torna imagem, contornando as curvas do rio e participando da emoção do personagem através do aumento e do destaque sobre algumas palavras.

Simultaneamente, estas mesmas imagens apresentam contraste de tonalidade entre as cores. É o que se observa na ilustração 86, que apresenta contraste de tonalidade entre os azuis. Ali, as margens do rio são de um azul mais escuro, enquanto o leito do rio é de um azul mais suave. O mesmo efeito pode ser observado na ilustração 87, em que o céu suaviza-se através da luminosidade emprestada pelo branco, contrastando com o vermelho da terra. Um pouco abaixo, a autora insere novamente duas tonalidades de azul para entrar a água do rio.

A tonalidade apresenta-se como estratégia usada pela autora para trazer equilíbrio ao jogo intenso de cores puras e complementares. Neste sentido, há uma espécie de contrapartida, entre contrastes intensos e contrastes tonais, conferindo equilíbrio visual ao conjunto da obra. Por equilíbrio visual entende-se a forma como a autora joga com os elementos da cor, ora procurando tornar a leitura visual intensa, vibrante aos observadores, com cores saturadas e brilhantes, ora, tonalizando as cores, tentando suavizar a percepção deste mesmo observador.

Brilho e saturação das cores participam desta mesma estratégia conduzida pela autora para dar destaque a determinadas figuras na narrativa.

O uso das cores intensas é fundamental para que a ressignificação dos momentos imagéticos seja captada. A frente de um iluminado fundo azul (Fig. 87) aparece o solo vermelho intenso em que repousa o personagem *Oniomon*. O destaque para o personagem demonstra a relevância de seu papel na história, exatamente por ser o deus criador, o filho de *Olodumaré* que a tudo pode moldar e dar vida. As cores quentes encontram-se com as frias, ambas saturadas e luminosas, provocando a sensação de proximidade entre o personagem e o leitor.

3.5.2.5 Imagem X Palavra: Forma

Neste momento, o objeto de análise a ser abordado na relação entre imagem e palavra é a forma e seus principais componentes: a figuração utilizada para expressar a imagem, a composição destacada pelo uso do contraste de escala entre as figuras e pelo uso da divisão horizontal das imagens, as formas geométricas e/ou as letras usadas na composição e a relação figura x fundo.

Os elementos figurativos são de natureza caricatural, com destaque para as paisagens. A figura humana e de animais também persegue essa forma de entação.

As imagens de 'Aguemon' conseguem expressar a intenção compositiva de Carolina Cunha ao vincularem a utilização das cores intensas com as figuras em formas discrepantes. Esta discrepância pode ser encontrada nas figuras com contraste de escala, destacando algumas em relação a outras. A autora tenta chamar a atenção para determinadas figuras através do choque visual causado por tal estratégia de manipulação da forma.

Dondis (2003, p. 127) refere-se a essa característica como “contraste de escala”. Observa-se esta estratégia na ilustração abaixo:



Ilustração 88: Contraste de escala na forma. Imagens e texto de Carolina Cunha. p.22-23

O exemplo acima apresenta a figura de *Oniomon* claramente destacada em relação ao planeta Terra. O contraste de escala nesta imagem tem por objetivo chamar a atenção do leitor para o personagem *Oniomon*, dar-lhe o *status* de criador do planeta Terra, 'Ser Superior', um 'menino Deus'. Um exemplo semelhante é encontrado e analisado na obra de Dondis (2003):



Ilustração 89: O Carvalho e a Semente. Fonte: Donis Dondis, 2003, p.127.

A mesma intenção pode ser observada no destaque dado à semente em relação à árvore. Dondis (2003) refere-se à imagem acima, afirmando que:

A distorção de imagem, por exemplo, pode chocar o olho ao manipular à força a proporção dos objetos e contradizer tudo aquilo que, em função de nossa experiência, esperamos ver. [...] a relação entre o significado da grande bolota em primeiro plano e o carvalho menor ao fundo inverte visualmente a idéia de que *os grandes carvalhos nascem de pequenas bolotas*, mas dramatiza a importância da bolota e, ao fazê-lo, articula o significado básico que se procurava. (p. 127 – grifos da autora)

O contraste de escala, no caso das imagens em livros, é muitas vezes usado para provocar o leitor a buscar o significado de sua utilização pelo ilustrador, geralmente exercendo na composição da imagem um papel de relevância em relação à construção deste significado junto à imagem.

No que se refere às interações existentes entre a narrativa visual e a verbal, o contraste de escala como elemento compositivo na imagem das páginas 22 e 23, realiza num primeiro momento, uma interação de simetria com a narrativa verbal, expressando diretamente o que se encontra no texto escrito:

*Ele saiu caminhando, arrastando a ponta da lança no chão e
a água foi rastejando atrás dele,
se derramando mais ainda...[...]*
***Oniomon deu uma volta completa ao redor da terra.
Então começou a observar o mundo que tinha se formado
debaixo de seus pés a partir do lugar onde havia descido e
a quem tinha espalhado a terra.
Viu as marcas deixadas no chão e
as sementes que tinha plantado...***

(p. 23 – grifos meus)

A autora utiliza o contraste de escala para enfatizar a presença e a importância de *Oniomon* como o orixá da criação do mundo. A imagem reflete o texto escrito, especialmente no trecho “[...] deu uma volta completa ao redor da terra” (p. 23), quando o leitor compreende que por ser um deus, é possível a *Oniomon* ser do tamanho que é.

Em outro trecho: “Então começou a observar o mundo que tinha se formado debaixo de seus pés a partir do lugar onde havia descido”, observa-se que a imagem assume um papel de complementaridade expansiva em relação ao texto, por sugerir a visualização do 'lugar' onde o orixá 'desceu': a África. Neste sentido, a autora reforça aos leitores a idéia de que, segundo as crenças do povo iorubá, o mundo e tudo o que nele existe, teriam surgido no continente africano.

Novamente percebe-se que as interações e suas distintas manifestações podem ocorrer simultaneamente em uma mesma imagem, permitindo ao leitor construir significações compreensivas frente a esta complexa 'rede' que se estabelece no momento de criação das duas narrativas: visual e verbal. É conveniente salientar que os contatos entre o pequeno e jovem leitor e a obra literária podem ser potencializados pela intervenção mediada de um leitor adulto capaz de auxiliar a criança na exploração desta 'rede' construída pelo autor do livro.

Outro elemento que se destaca na composição das imagens é a divisão de algumas delas em segmentos horizontais. Para Oliveira (2008, p. 68):

[...] as intenções dramáticas e narrativas do ilustrador são determinadas pela localização da *linha do horizonte*. Se ela sobe, o peso aumenta, a paisagem se torna mais terrena, bucólica ou pastoral. No sentido inverso, se a *linha do horizonte* desce, a imagem se torna mais atmosférica, leve, espiritual e intangível. (grifos do autor)

Na ilustração a seguir, observa-se uma das formas de utilização da linha do horizonte.

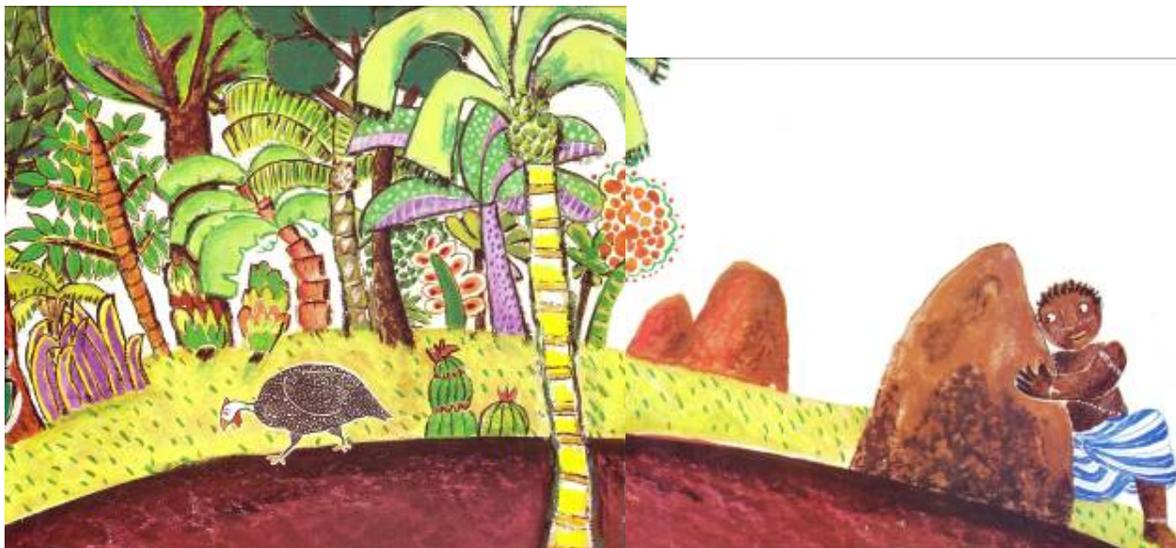


Ilustração 90: Linha do horizonte. p. 24-25. Imagens e texto de Carolina Cunha.

Na imagem acima⁶⁸, a paisagem e sua materialidade destacam-se pela elevação gradual da linha do horizonte. Ali estão as árvores e plantas, a terra e os relevos criados por *Oniomon*, ali está a *conquém* ciscando de um lado a outro. Todas as criações terrenas do personagem são mais importantes na leitura, tanto visual como verbal, a ser realizada pelo leitor. Neste sentido as interações observadas entre imagem e palavra neste ponto da obra são tanto de simetria como de complementaridade expansiva, pois imagem e texto refletem-se em determinados pontos e complementam-se em outros. Nota-se tais interações a partir da leitura da narrativa verbal situada abaixo.

*Ele passou a jogar água doce por cima das sementinhas, e tempos depois viu que tudo
brotou: árvores e plantas diferentes.*

*Oniomon entendeu que cada sementinha era de um tipo de fruta;
passou a conhecer as plantas e conversar com elas. Reparou também
que a conquém não parava quieta; estava sempre ali,
trabalhando.*

*Mas a vida logo começou a ficar monótona.
Oniomon então teve a idéia de pegar bocados de terra, ir juntando e fazendo montinhos
Aqui e ali. Ele parava, olhava e tinha novas idéias.*

*Com o tempo foram surgindo muitas formas
relevos...mas ele ainda sentia
que alguma coisa faltava.*

(p. 25 – tamanho e formato da letra alterados pela autora)

Nos trechos: “[...] e tempos depois viu que tudo brotou: árvores e plantas diferentes. Oniomon entendeu que cada sementinha era de um tipo de árvore, de um tipo de fruta; [...]”

⁶⁸ A imagem mostrada na ilustração 91 teve o texto original extraído por meios digitais.

(p. 25), e “Reparou também que a conquém não parava quieta; estava sempre ali, trabalhando.” (p.25), observa-se que a imagem concretiza visualmente o que está na narrativa verbal. O leitor vê o que está lendo. Não há nessa interação a possibilidade de abstração, pois a reflexão simétrica expõe na imagem o que aparece escrito. É uma relação direta, mais direcionada ao pequeno leitor, por ser de mais fácil compreensão.

Nos trechos: “Mas a vida logo começou a ficar monótona” (p.25) e “[...] mas ele ainda sentia que alguma coisa faltava” (p.25), a interação percebida é de complementaridade expansiva, visto que o texto oferece ao leitor a possibilidade de abstrair, de imaginar o que estaria faltando na vida do personagem.

Neste momento, a narrativa verbal toma a frente em relação à imagem, é dela que surgem as oportunidades de novas significações e não da imagem.

A questão do uso da linha do horizonte na composição das imagens de 'Aguemon' pode ser exemplificada através de uma segunda forma de uso desta estratégia. É o que se pode visualizar a seguir:

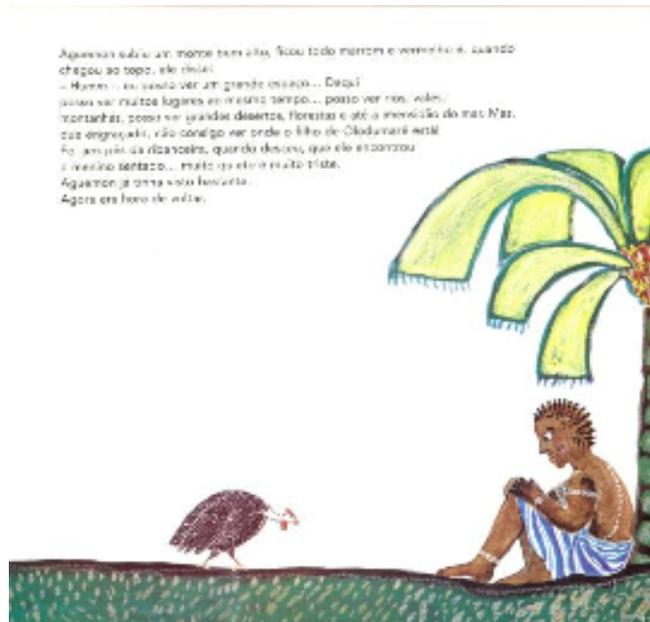


Ilustração 91: Uso da linha do horizonte. p. 33, Imagens e textos de Carolina Cunha.

Na ilustração acima, a linha do horizonte aparece bem abaixo, dando-se ênfase ao espaço livre, entado pelo fundo branco. Neste momento, a idéia é de valorização do estado emocional do personagem *Oniomon* e da preocupação de seu Pai com seu estado. Oliveira

(2008) salienta da importância em se conferirem diferentes 'pesos' aos três elementos básicos na composição de uma paisagem. Diz o autor (2008, p. 71):

Quando há em uma paisagem, a *terra*, a *água* e o *céu*, ocupam sempre espaços desiguais. Isso nos alerta para ensinamentos básicos de construção da imagem. Mesmo pensando em ilustração, não podemos virar as costas para a longa tradição da pintura, o que nos leva a concluir que, do ponto de vista da imagem, seja ilustração, cartaz, capa de livro, etc., corpos iguais não podem ocupar o mesmo espaço. As massas e os valores em uma ilustração ocupam sempre espaços diferentes. (grifos do autor)

O momento da narrativa verbal é valorizado pela narrativa visual, havendo um cuidado por parte da autora em salientar na imagem essa 'aura' emocional que se instala pelo texto escrito. As observações de Oliveira (2008) vão ao encontro do que se analisa na constituição desta obra enquanto estratégia de composição da forma. O 'peso' dado ao espaço atmosférico é maior do que o espaço materializado pela terra, conferindo à imagem uma qualidade vinculada à espiritualidade do personagem.

Deve-se, nesse instante, realizar algumas reflexões acerca de um tipo de interação que foi observada e citada no decorrer das análises da obra 'Aguemon', bem como, em todas as demais obras estudadas até o momento. A denominada 'interação de complementaridade expansiva'⁶⁹ pode efetivar-se a partir de cada uma das narrativas – visual ou verbal – e ainda pode aparecer simultaneamente nas duas narrativas em determinados momentos das obras.

A primeira possibilidade de interação de complementaridade expansiva tem como fonte a imagem, conforme o exemplo que segue:

⁶⁹ Esta adaptação foi realizada por mim, a partir da nomenclatura original cunhada por Nikolajeva; Scott (2002), com o objetivo de facilitar o entendimento de como se comportam tais interações no conjunto imagem-palavra que constitui o objeto-livro.



Ilustração 92: Imagem complementando expansivamente a narrativa verbal, p. 10-11.
Imagens e texto de Carolina Cunha.

A narrativa verbal aparece abaixo das constelações:

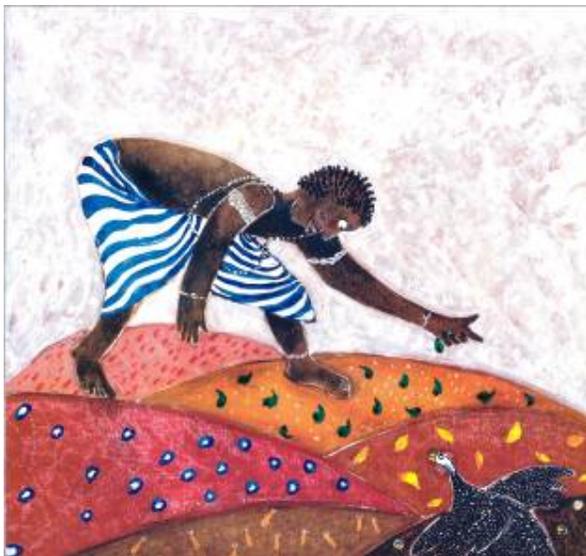
*No princípio nada existia.
Existia um espaço.
E os deuses habitavam o espaço.
(p.10-11)*

Neste exemplo, a imagem criada por Carolina Cunha complementa expansivamente as palavras do texto, trazendo ao leitor a visualização dos deuses em forma de estrelas ou constelações. Nesse primeiro momento, propõe-se um exercício de abstração do texto destituído da imagem. Se fosse observada somente a narrativa verbal, destituída da companhia das imagens, o conceito de ‘espaço’, proposto pelo texto, seria vago, podendo o leitor imaginar outras possibilidades materiais para este conceito. Que espaço seria esse?

No trecho: “E os deuses habitavam o espaço”, também não se oferecem possibilidades para o entendimento de como seriam esses deuses e suas ‘habitações’: viveriam em casas? Ou em castelos? Ou ainda em montanhas? O exercício de se tentar abstrair como uma criança, os sentidos do texto sem imagens é válido na medida em que possibilita rastrear algumas formas de interpretação possíveis para que, com a presença da imagem, o leitor consiga compreender de qual ‘espaço’ a autora ‘fala’, bem como, de que são feitos os deuses a que o texto se refere. Portanto, a imagem complementa expansivamente as significações do leitor a respeito da

materialidade deste espaço e de seus deuses, o que não é contemplado totalmente pelo texto escrito.

A segunda possibilidade de interação de complementaridade expansiva ocorre a partir da narrativa verbal. Pode-se analisar o exemplo a seguir:



Oniomon pisou bem forte e ficou todo contente de sentir a terra firme! [...] Até que, lá pelas tantas, percebeu que ainda havia alguma coisa dentro do saco. E, quando ele viu, teve uma enorme surpresa! Eram uns grãosinhos que vieram junto com a terra! Ele limpou bem aqueles grãosinhos e começou a observar que cada um era de uma cor, de um tamanho, de um formato, de uma textura. Ai ele foi colocando um grãosinho num lugar, outro mais adiante, mais um desse lado, depois outro... e foi andando sobre a terra até distribuir todas aquelas **SEMENTES**⁷⁰

Mas quando ele espremeu o saquinho pensando não haver mais nada, suas mãos ficaram molhadas! Oniomon percebeu que dali estava saindo um líquido e, quanto mais ele espremia o saquinho, mais líquido saía.

(p. 18)

Ilustração 93: *Oniomon* planta as sementes. p. 19. Imagens e texto de Carolina Cunha.

Neste exemplo a interação de complementaridade expansiva parte da narrativa verbal em relação à visual, pois o texto escrito apresenta um novo elemento – o surgimento da água – que não foi contemplado visualmente, dando seguimento à história e permitindo a introdução de uma nova imagem na página seguinte que poderá ou não referir-se ao que se lê no texto. Esta é uma estratégia eficaz dos autores com fins a manter o interesse pela leitura realizada pelo leitor, além de permitir o exercício da imaginação sobre o que está sendo lido e não visto.

A terceira possibilidade de interação de complementaridade expansiva irá acontecer em ambos os planos, tanto visual como verbal. A imagem contemplará aspectos não mencionados na narrativa verbal e o texto, igualmente fornecerá elementos que extrapolam as significações impostas pela imagem. É uma interação de reciprocidade contínua, em as potencialidades das duas narrativas poderão ser exploradas ao máximo, pois possuem recursos

⁷⁰ Esta palavra se encontra na página 18 do livro em forma de imagem figurativa. A palavra semente é formada por inúmeros tipos de sementes em tamanho destacado na página.

para tal exercício por parte dos leitores.

Pode-se observar a estruturação de complementaridade expansiva junto às duas dimensões lingüísticas do livro literário para crianças a seguir:



Ilustração 94: Tristeza de *Oniomon*. p. 32-33, Imagens e textos de Carolina Cunha

Neste exemplo, tanto imagem como texto, complementam-se, expansiva e simultaneamente. O texto inserido junto à imagem é melhor visualizado a seguir:

Aguemon subiu um monte bem alto, ficou todo marrom e vermelho e,
quando chegou ao topo, ele disse:
- Humm... eu posso ver um grande espaço...Daqui posso ver muitos lugares ao mesmo
tempo...
Posso ver rios, vales, montanhas, posso ver grandes desertos, florestas e até a imensidão do

mar.

*Mas que engraçado, não consigo ver onde o filho de Olodumaré está!
Foi aos pés da ribanceira, quando desceu, que ele encontrou
o menino sentado...muito quieto e muito triste
.Aguemon já tinha visto o bastante. Agora era hora de voltar.*

(p. 33)

A imagem apresenta elementos que não estão sugeridos na narrativa verbal, como a presença da conquém acompanhando o personagem *Oniomon*. Em contrapartida, o texto escrito expande significativamente alguns elementos que não aparecem na imagem, como no trecho seguinte: “Humm... eu posso ver um grande espaço... Daqui eu posso ver muitos lugares ao mesmo tempo... posso ver rios, vales, montanhas... posso ver grandes desertos, florestas e até a imensidão do mar.” Em outro ponto se tem: “Foi aos pés da ribanceira, quando desceu, que ele encontrou o menino sentado [...]”. Este trecho da narrativa apresenta ao leitor um momento da história que não está visualizado, pois o camaleão é entado em cima do monte, um momento anterior ao narrado no texto. A palavra, novamente é usada para dar prosseguimento à história e preparar o leitor para a consecução da história, criando uma expectativa que prende e aprimora a atenção na leitura.

Os exemplos descritos acima demonstram como as interações podem ocorrer dinamicamente, construindo uma riqueza de detalhes que são essenciais para o desenvolvimento da percepção e da “compreensão responsiva” (BAKHTIN, 2003) dos leitores.

Outro aspecto a ser salientado em relação à forma são as figuras geométricas e letras implícitas na constituição das imagens. Toma-se como exemplo a ilustração abaixo para observação do leitor:

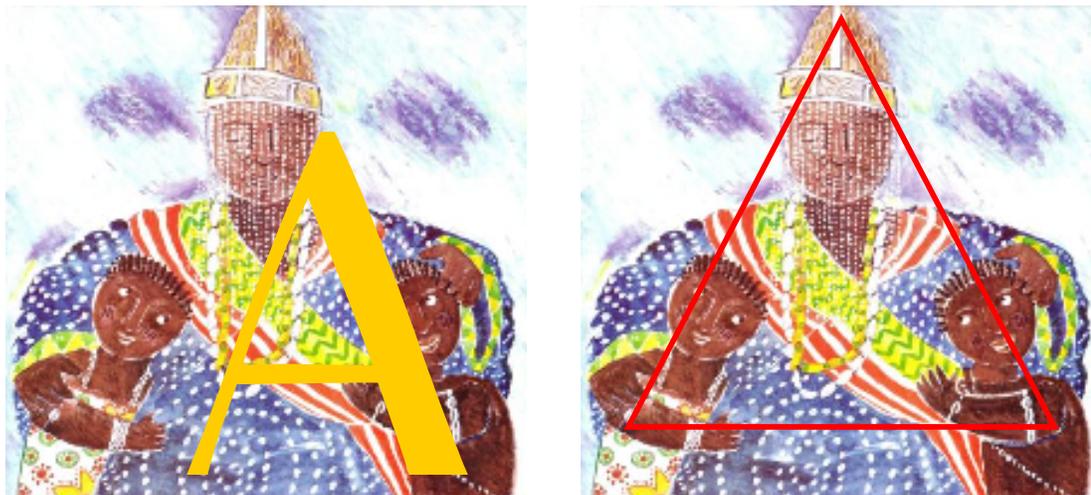


Ilustração 95: Estruturas tipográfica e geométrica da imagem. p.13.
Imagens e Textos de Carolina Cunha.

Na imagem acima, pode-se sugerir a presença de um triângulo como forma geométrica básica que auxilia na constituição da estrutura em que se apoiam os personagens. Como também se sugere a presença da letra A, como letra de referência nesta constituição. Estes elementos remontam, conforme Oliveira (2008) a conceitos básicos da comunicação visual.

Outro aspecto da forma que pode ser evidenciado nas interações entre imagem e palavra na obra de Carolina Cunha é o uso de caligramas – palavras formando imagens.

Tal estratégia de uso da palavra como imagem confere à 'Aguemon' a particularidade de consideração da escrita enquanto uma linguagem visual. É o processo que Veneroso (2006, p. 02) tenta explicitar:

A desconstrução da escrita tem feito com que escrita e desenho se encontrem num lugar limítrofe que é um local privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra. [...] Esse diálogo que a arte do século XX estabelece com a escrita, ao mesmo tempo em que a escrita dialoga com a visualidade da letra, reata, de certa maneira, antigos vínculos existentes entre a palavra e a imagem, entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual.

O desafio proposto por Carolina Cunha em 'Aguemon' é o de desconstrução de todas as formalidades que permeiam a leitura da escrita para a realização de um processo em que a significação transpõe o que está escrito, tornando-se um exercício lúdico de compreensão das imagens que se fazem palavras. Veneroso (2006) ao analisar a obra de Paul Klee, refere-se a este processo por parte do leitor/observador:

É como ler um texto escrito em uma língua que não se domina, mas da qual se pode intuir os significados.[...] Ele nos obriga a desconstruir esse processo de leitura, retomando, passo a passo, seu aprendizado. Nós percebemos, também, a visualidade da letra, sua qualidade de imagem. (VENEROSO, 2006, p. 09).

Nota-se o uso desta estratégia pela autora nas imagens abaixo, presentes em vários momentos da narrativa:

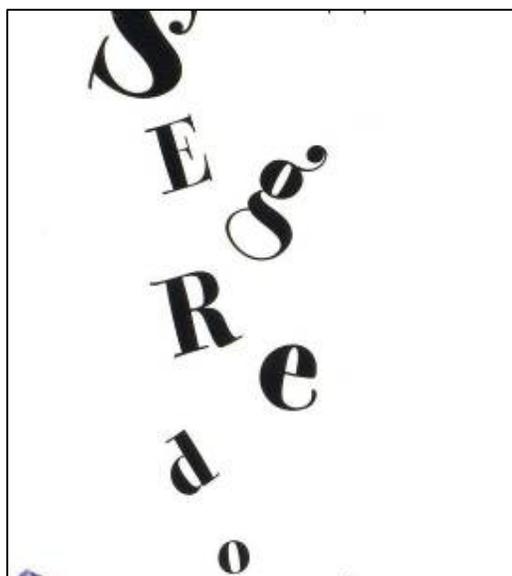


Ilustração 96: Palavra em forma de imagem p. 37, Imagens e texto de Carolina Cunha.

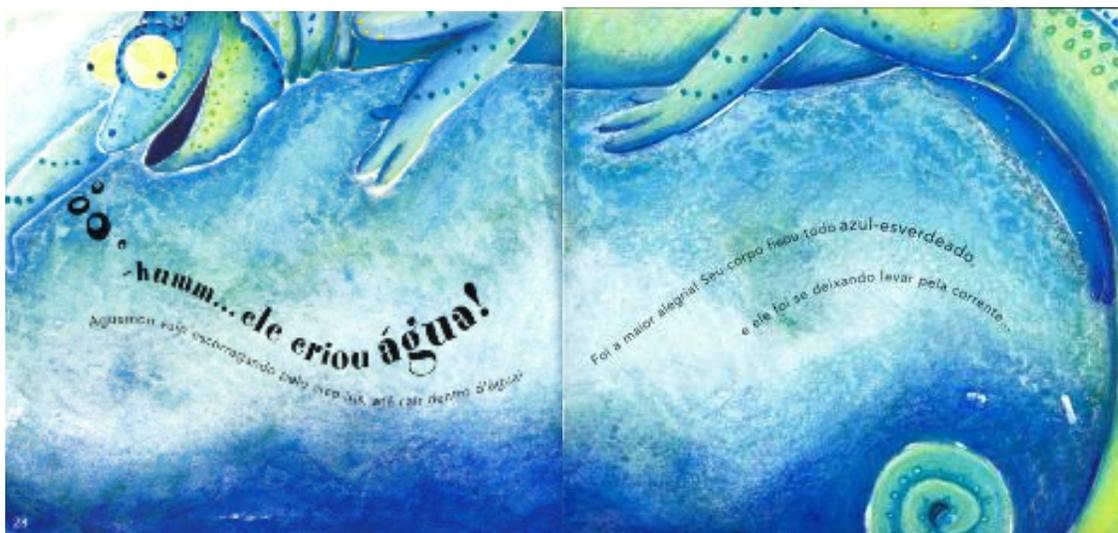


Ilustração 97: Palavras em forma de imagem. p.28-29. Imagens e texto de Carolina Cunha

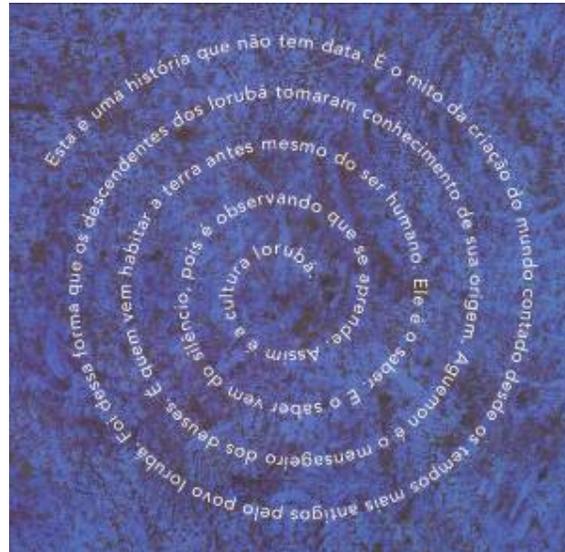


Ilustração 98: A palavra em forma de imagens. Quarta capa. Imagens e Texto de Carolina Cunha

Na ilustração 98, nota-se que a autora apresenta o resumo da obra na forma de uma espiral, formato que lembra o rabo de *Aguemon* ou ainda, pode entrar simbolicamente o pensamento místico que rege as crenças iorubás em relação às energias sobrenaturais.

A espiral possui inúmeras simbologias que podem ser transpostas para a obra analisada: uma delas é a referência ao nascimento, à vida e à morte. Outra leitura simbólica diz respeito à contínua evolução do universo que surgindo que um único ponto expande-se gradativamente em energia e diversidade. Percebe-se que a autora explora o traçado de espirais em diversos momentos da história, o que se pode visto abaixo:

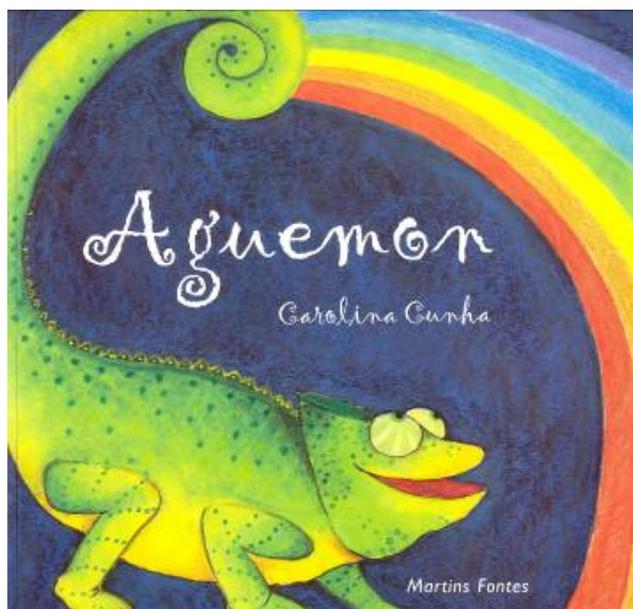


Ilustração 99: Capa da obra 'Aguemon'. Imagens e texto de Carolina Cunha

Na ilustração 99, pode-se observar o uso da forma espiral em vários pontos da imagem, a começar pelo rabo do camaleão. As letras que formam o título e o nome da autora também foram desenhadas de tal forma a contemplar a forma em espiral. Outros exemplos de uso da forma espiral nas imagens seguem abaixo:

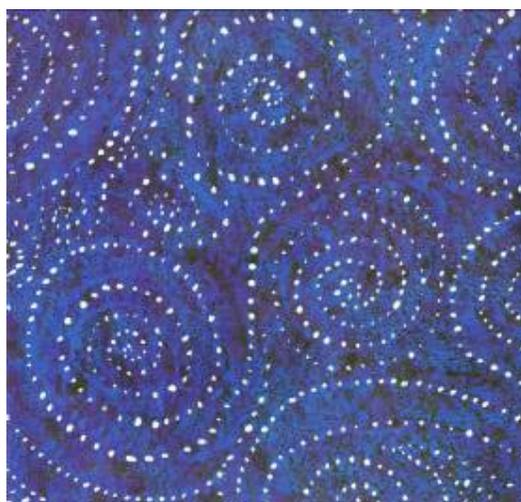


Ilustração 100: Contracapa da obra 'Aguemon'. Imagens e texto de Carolina Cunha.

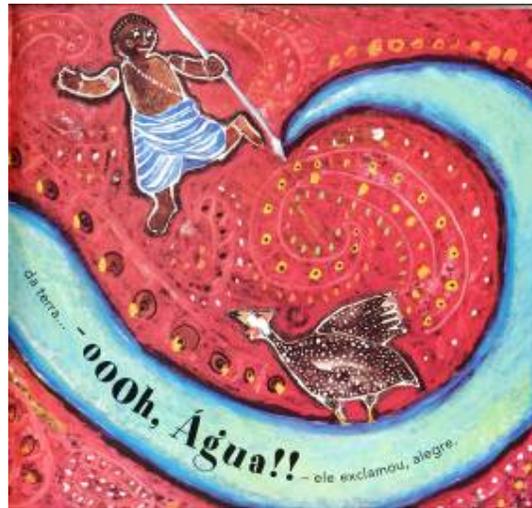


Ilustração 101: Espirais presentes nas imagens. p. 21. Imagens e textos de Carolina Cunha.



Ilustração 102: Folha de rosto da obra 'Aguemon'. Imagens e textos de Carolina Cunha.

Em vários outros momentos da história, a autora utiliza palavras e frases que acompanham o formato das figuras, estabelecendo relações de interdependência entre a forma da palavra e a forma da imagem. O leitor vê-se surpreendido com tal estratégia, tendo que adaptar a leitura ao formato da figura que 'modela' cada uma das frases:



Ilustração 103: Interdependência entre formas figurativas e formas tipográficas. p. 43. Imagens e textos de Carolina Cunha.

Todos esses elementos produzem uma relação harmônica entre figura-fundo com visível evidência sobre as figuras, ora pelo uso da cor – cores intensas em ambos os planos; cores intensas nas figuras e suaves no fundo – ora pelo uso da forma. O fundo aparece em vários momentos, em branco ou cores suaves, privilegiando o espaço destinado aos elementos figurativos. O uso das texturas também é um recurso de harmonização nas interações entre figura-fundo.

A visualidade da texturização é o próximo elemento a ser analisado junto às imagens produzidas para 'Aguemon'.

3.5.2.6 Imagem X Palavra: Textura

A textura nas imagens produzidas para a obra 'Aguemon' oferece várias sensações ao leitor em relação às superfícies entadas: a sensação de estar diante de argila aparece na observação da terra (p. 32); a sensação de maciez de estar diante de uma nuvem de algodão aparece nas páginas 26 e 27⁷¹.

⁷¹ Particularmente, pareceu a esta pesquisadora estar diante de algodão doce, em razão da cor rosada da superfície criada pela autora.



Ilustração 104: Textura visual em ‘Aguemon’. p. 26. Imagens e textos de Carolina Cunha.



Ilustração 105: Textura visual da argila em ‘Aguemon’. p. 32. Imagens e Textos de Carolina Cunha.

Essas variações de textura produzidas pelo uso de diferentes técnicas de produção da imagem como o giz, a aquarela e o lápis de cor, permitem ao leitor imaginar-se interagindo com as superfícies das imagens presentes na obra, tornando-se uma experiência sensível e enriquecedora. A técnica, nas palavras de Marilda Castanha (2008) é também uma forma de linguagem, permitindo que o ilustrador possa escolher determinados valores para seu trabalho como o humor, o suspense, o drama, a harmonia e a surpresa, que predominam no conjunto de cada obra, imprimindo uma identidade à criação do próprio ilustrador.

A maioria das texturas retratadas nas imagens de 'Aguemon' transmitem a sensação visual da superfície argilosa, do barro. A relação entre as texturas visuais e a narrativa verbal em 'Aguemon' ocorre pela referência ao barro como sendo o elemento criador do ser humano. É através do barro que *Oniomon* molda seres à sua imagem para mais tarde, pela intervenção sutil de *Olodumaré* dar vida aos mesmos.

3.5.2.7 Imagem X Palavra: Espaço

O espaço é o próximo elemento constitutivo da linguagem visual capaz de imprimir significados às imagens presentes em uma obra como a analisada. O espaço produzido nas imagens de Carolina Cunha explora a sobreposição, bem como o tamanho das figuras para dar sensação de proximidade e profundidade.

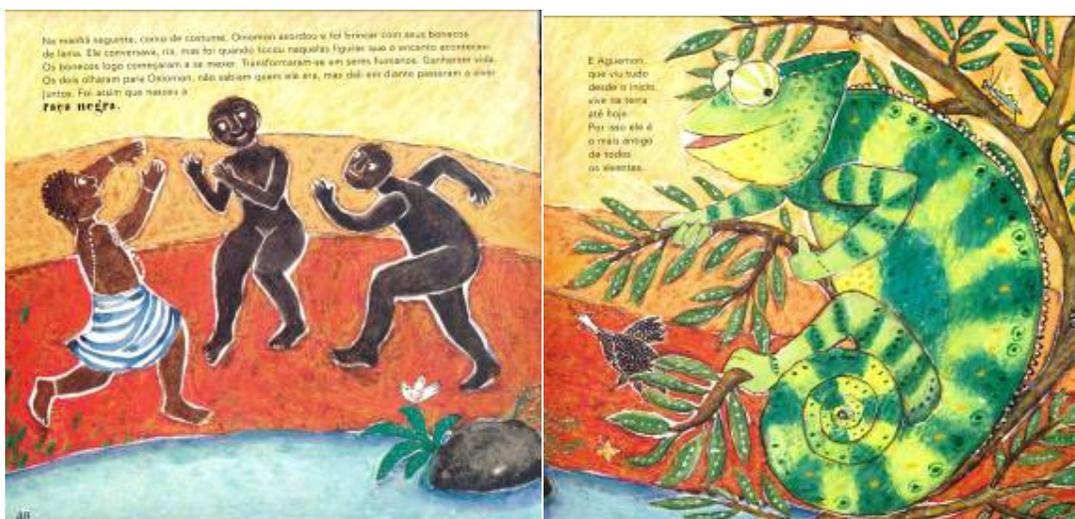


Ilustração 106: Tamanho como estratégia de proximidade e distanciamento. p. 48-49. Imagens e textos de Carolina Cunha.

As sobreposições e o tamanho das figuras ocorrem em várias situações, destacando determinadas figuras de outras e construindo a percepção da espacialidade no observador/leitor. É o caso da figura das páginas 48-49. Ali, *Aguemon* é evidenciado pelo tamanho em relação aos demais personagens, além de estar em sobreposição à paisagem ao fundo. O personagem é igualmente privilegiado na narrativa verbal que acompanha parte da imagem:

*E Aguemon, que viu tudo
desde o início
vive na terra até hoje.
Por isso ele é
o mais antigo
de todos os
viveres.*(p. 49)

Há uma dupla valorização do personagem pela autora – visual e verbal – por este ser, na visão do mito, o mais antigo dos seres do planeta Terra. Portanto, a interação estabelecida entre imagem e palavra, nesse momento, é de natureza simétrica.

3.5.2.8 Imagem X Palavra: Movimento

São diversos momentos em que o movimento é expresso visual e verbalmente na obra. Evidencia-se especialmente o movimento através dos próprios caligramas que ao criarem imagens conferem aos textos e palavras, as mesmas características situadas no campo da visualidade. Como por exemplo, têm-se as imagens a seguir:



Ilustração 107: Movimento em destaque.p. 26.
Imagem e texto de Carolina Cunha.

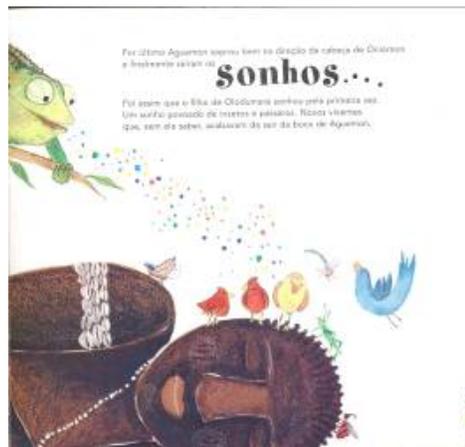


Ilustração 108: Movimento em destaque. p.41.Imagem e texto de Carolina Cunha.

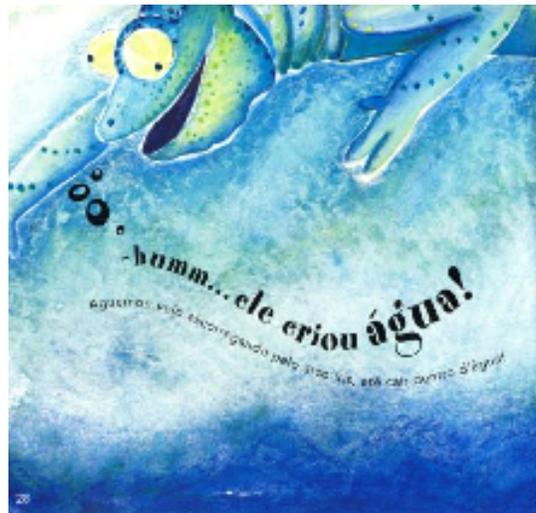


Ilustração 109: Movimento em destaque. p. 28. Imagens e textos de Carolina Cunha.

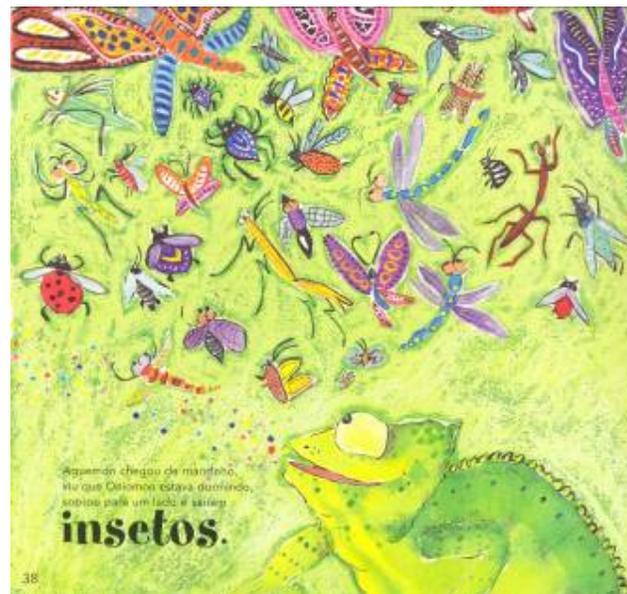


Ilustração 110: Movimento em destaque, p. 38. Imagens e textos de Carolina Cunha.

A expressão de movimento criada pela maximização do gesto do personagem *Olodumaré* produz no observador a sensação de que está captando um instante rápido do percurso realizado pelos braços e mãos do personagem. Essa alusão ao movimento é o que Arnheim (2008) denomina de movimento imóvel e, segundo o autor, embora possa produzir resultados ambíguos em relação à interpretação dos observadores, é o meio mais eficaz de entação de uma seqüência de movimentos. Assim, a autora utiliza-se de estratégias que

captem instantes em sua máxima manifestação de movimento como ocorre na ilustração 107, ou ainda na ilustração 110, em que uma variedade de insetos aparece solta no ar, denotando o movimento de vôo em cada um deles.

Na figura 108, a queda dos ‘segredos’ que saem da boca de *Aguemon* é claramente captada pelo leitor. A sensação do movimento de queda é salientada pela estratégia da autora em tornar visível a trajetória de pontos coloridos em direção à cabeça de *Oniomon*. Esta trajetória possui certa obliquidade em relação ao plano vertical da árvore em que o camaleão está assentado. São estes pontos que geram o direcionamento do movimento dos ‘segredos’. Tal obliquidade é o que Arnheim (2008) chama de ‘Dinâmica da Obliquidade’ e torna-se um recurso fundamental para se obter uma “tensão de direcionamento” (p. 417). Diz o autor a esse respeito: “Com o domínio da orientação oblíqua, a criança, bem como o artista primitivo, adquirem o recurso principal para estabelecer uma distinção entre ação e repouso – por exemplo, entre uma figura que caminha e uma que está parada”. (p.417)

Com relação à ilustração 109, percebe-se através da forma dada ao caligrama o movimento da água em torno do camaleão *Aguemon*. São as palavras que se movem sob a água, e tal como imagens que são, dão formato ao movimento de ondulação que a autora deseja mostrar.

3.5.2.9 Relação Imagem X Realidade

Os distintos níveis de relação entre a imagem e a realidade podem ser refletidos a partir da imagem a seguir:

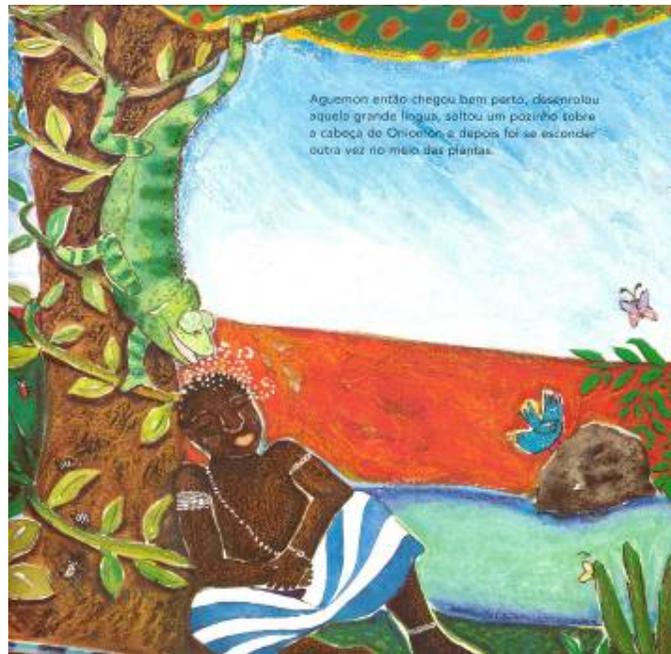
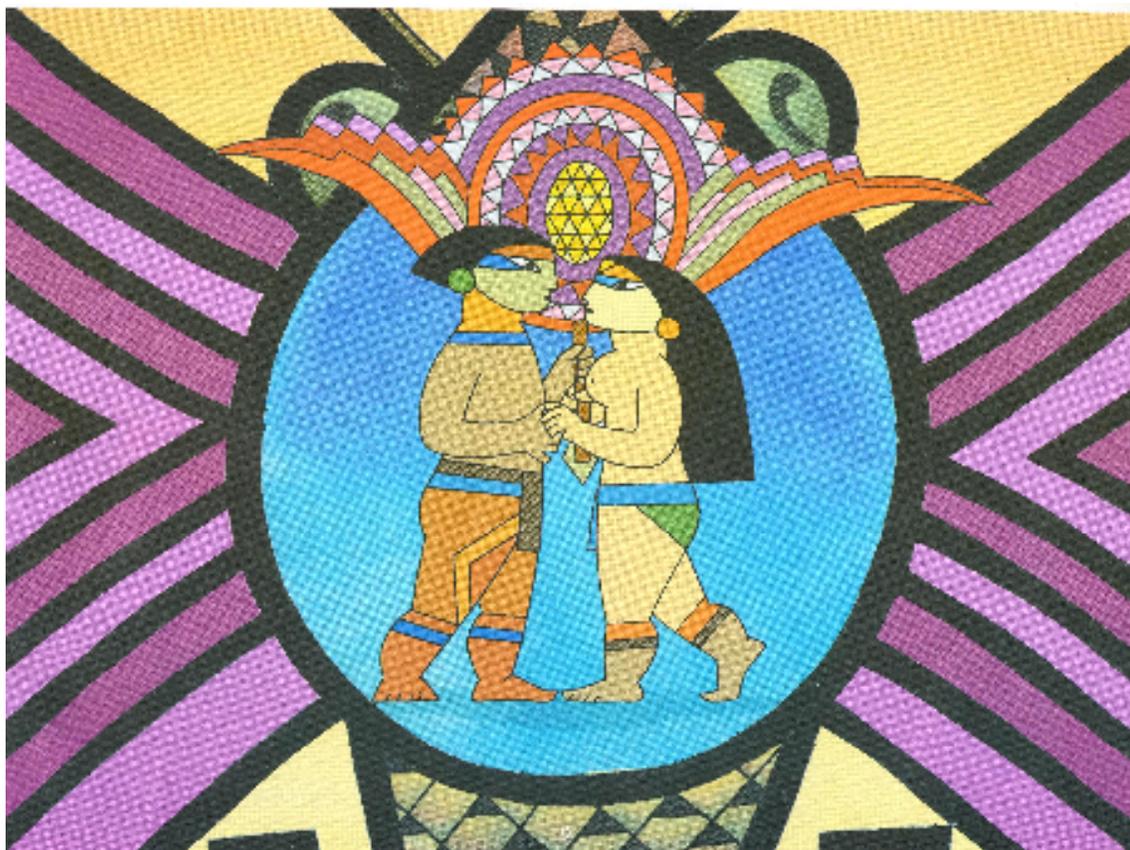


Ilustração 111: O sono de *Oniomon*. p. 47. Imagens e Textos de Carolina Cunha

Valor de entação: A entação figurativa da imagem acima é de um menino adormecido junto ao tronco de uma árvore. Logo acima de sua cabeça, agarrado ao tronco aparece o camaleão *Aguemon* lançando uma espécie de pó sobre o menino. Atrás de ambos tem-se um rio e mais adiante aparece o relevo em terra vermelha.

Valor de Símbolo: O simbolismo desta cena está na idéia de descanso do criador de todas as coisas. Todos os seres o observam e o adoram. O sono simboliza o intervalo necessário entre uma criação e outra, entre uma idéia e outra. O sono simboliza este intervalo de tempo em que podem surgir novas inspirações vindas de dimensões superiores. O camaleão simboliza o anjo que tudo vê e tudo sabe. É o mensageiro que inspira seu protegido.

Valor de Signo: O significado presente nesta imagem diz respeito à proteção divina que se faz presente aos que acreditam em seus projetos e inspirações. O animalzinho postado sobre a cabeça do personagem *Oniomon* sugere esta proteção superior e constante.



*Logo as trevas se tornaram noites, e delas surgiu a luz.
E, assim, a tribo dos Karajás começou a ser povoada.*

3.6 A lenda do dia e da noite: a força do imaginário indígena

Com textos e imagens criados por Rui de Oliveira, 'A Lenda do Dia e da Noite', é a quinta obra analisada neste estudo e é a adaptação de uma lenda dos índios Karajás. Publicada em 2001 pela FTD Editora, esta produção faz parte do projeto denominado 'América Morena' cujos desenhos constituem uma trilogia de animações destinadas à televisão. Rui de Oliveira afirma que o estilo gráfico do filme e do livro foi fundamentado nas tradições visuais dos índios brasileiros, com especial atenção aos da tribo Karajá. Foi tomado como referencial na criação dos personagens o “artesanato em barro entado pelas bonecas” denominadas 'lilocas', nas palavras do autor (2001, p.30). Já os cenários tiveram inspiração nas pinturas corporais e nas decorações em cerâmica.

'A Lenda do Dia e da Noite' é um dos mitos da criação do povo Karajá que participa de suas tradições culturais mais respeitadas. Segundo Oliveira (2009), todo mito é um instrumento de conhecimento e um produto desse conhecimento, servindo para promover a reflexão sobre a sociedade e sua história, constituindo o patrimônio cultural de um povo. Sobre a relação estabelecida entre os Karajás e este patrimônio do qual fazem parte os seus mitos e rituais, a autora (2009, p.05-08) afirma:

Na sociedade Karajá, os mitos requerem uma situação de formalidade para serem narrados já que somente os indígenas considerados narradores têm permissão de fazê-lo. O lugar da narração dos mitos também é definido tradicionalmente, acontecendo sempre no kube (lugar de narrar mitos), pátio em frente à casa do narrador/narradora. [...] Tudo o que é expresso por meio dos mitos remete tanto à origem destes indígenas, quanto à sua relação com a natureza, com o meio em que vivem, enfim, o mito é uma história que não vive apenas no imaginário destas pessoas, mas sim em seu cotidiano.

É, portanto, de profunda relevância para os Karajás a manutenção das tradições referentes à narração oral organizada e efetivada pelos 'contadores' ou 'narradores' dos mitos.

A iniciativa de Rui de Oliveira em adaptar o mito, criando 'A Lenda do Dia e da Noite' tem a intenção, conforme o autor de:

[...] resgatar e transformar criativamente, para as crianças brasileiras, a arte extraordinária de nossos índios, considerando que grande parte do que elas vêem nos desenhos animados da TV e mesmo em muitos livros é uma imagem massificada e impessoal. (OLIVEIRA, 2001, p. 05)

Imprimir uma determinada 'identidade' à obra com fins a propiciar aos pequenos e

jovens leitores maior qualidade na aproximação e exploração do livro parece ser a tônica central do trabalho desenvolvido por Rui de Oliveira.

A história tem início da forma tradicional onde todos os mitos e lendas contados e recontados oralmente são expostos pelos seus 'narradores':

No princípio do mundo, não havia noite nem lua. Apenas o sol brilhava triste e solitário. Em sua imaginação, o sol criava as quatro fases da lua e ficava triste ao vê-las lentamente desaparecerem.
(p. 06)

É deste ponto de partida que se narra a história do índio Aruanã e da índia Tuilá, filha da Boiúna, a Grande Serpente.

O jovem casal se casa e Aruanã, algum tempo depois, queixa-se à esposa dizendo-se sonolento, mas sem poder dormir, por não existir a noite. Com pena de Aruanã, a índia Tuilá procura pelo chocalho mágico que pode chamar sua Mãe Serpente. É Boiúna quem guarda, no mais fundo dos rios, o coco de tucumã onde está presa a noite. Tuilá encontra o chocalho e entrega-o a Aruanã. O índio parte em busca da Grande Serpente e quando encontra o lugar onde o Ser místico vive, sacode o chocalho. A boiúna aparece com o coco de tucumã, pois já sabia das intenções do índio. Porém, a serpente o alerta de que somente poderá abrir o coco na presença de sua filha. Retornando à aldeia, Aruanã enche-se de curiosidade, embora outros animais o tenham alertado de que não poderia abrir o coco ou tudo se perderia na escuridão eterna. Sem atender aos conselhos de tantos, Aruanã abre o coco escondido e dali, saem as trevas e todos os terríveis seres que nela habitam.

Aruanã volta para casa arrependido, com vergonha por seu gesto imprudente. Tuilá perdoa o esposo e afirma que irá criar das trevas, o dia e a noite. A jovem modela um pássaro em barro e o chama de Cajubi, 'o pássaro que anunciará a separação eterna do dia e da noite'. Com a criação da noite e das estrelas os dois jovens podem dormir e ter muitos filhos. A tribo dos Karajás, então, começa a ser povoada.

'A Lenda do Dia e da Noite' constitui-se em uma história mágica que evoca as mais antigas tradições de um povo fiel às suas crenças e ao seu modo de ser.

3.6.1 Linguagem Visual e Movimentos Artísticos: quinto ponto de ancoragem

A quinta análise do presente estudo inicia-se, mais uma vez, pelos pontos de ressonância entre o que se observa na linguagem visual adotada na obra e os possíveis

movimentos artísticos que constituem a história da arte. No caso de 'A lenda do dia e da noite' encontram-se algumas semelhanças com o movimento Primitivista ou *Art Naif* preconizado pelas obras do artista Henri Rousseau. Embora se saiba das técnicas digitalizadas usadas por Rui de Oliveira, a visualidade que se imprime às imagens de 'A lenda do dia e da noite' remonta às aparentes estratégias usadas pelo pintor Rousseau. Embora seja considerado um primitivista, Rousseau destacou-se por caracterizar sua obra de forma diferenciada dos demais artistas desse movimento. Suas obras são detalhistas e suas cores são dessaturadas.



Ilustração 112: 'O sonho' - Obra de Henri Rousseau, 1910.
http://www.artcyclopedia.com/artists/rousseau_henri.html



Ilustração 113: Encontro de Tuilá com Jaraqui. p. 11. Imagens e texto de Rui de Oliveira.

Algumas características percebidas como comuns às duas formas de expressão podem ser listadas:

Figuratividade: as figuras apresentam traços caricaturais, embora seja preocupação do artista chegar ao máximo de realismo no conjunto das mesmas. A busca pelo detalhismo parece expressar esta preocupação. As obras de Rousseau aproximam-se da estética criada para as imagens de Rui de Oliveira, na medida em que aparentam a preocupação com esses detalhes.

As cores: O uso das cores em 'A lenda do dia e da noite' obedecem a um padrão de suavização e escurecimento das tonalidades. O mesmo ocorre nas obras de Rousseau que contrapõem os parâmetros mais encontrados de arte primitivista, quer seja, de cores vibrantes e complementares. As pinturas de Rousseau apresentam tons dessaturados, cores sem muita luminosidade.

Profundidade expressa pelo uso de sobreposição: nos dois exemplos acima, percebe-se que o uso de sobreposições junto aos elementos que formam os cenários, causam a sensação de profundidade.

Simetria figurativa – as imagens apresentam detalhamentos que tendem à simetria de linhas e traços, tanto no que se refere aos cenários como no que se refere à constituição das figuras. O uso de formas geométricas é uma característica que se destaca nesses dois exemplos.

3.6.2 *Categorizações de Análise: 5ª obra*

3.6.2.1 Imagem X Palavra: Elementos Históricos

O mito que contempla as tradições orais do povo karajá apresenta alguns elementos que podem ser vinculados à trajetória histórica deste povo. Dentre eles tem-se a origem secular deste povo, sua forma mítica de explicação desta origem e sua relação com os não-índios iniciada pela exploração das águas do Araguaia.

Os Karajás são habitantes seculares das margens do Rio Araguaia que perpassa os estados de Goiás, Tocantins e Mato Grosso. A denominação Karajá não é original, sendo que

na própria língua, o povo se auto-denomina *Iny*, que significa “nós”. ‘Karajá’ tem origem na língua tupi e se aproxima do significado “macaco grande”. Conforme Oliveira (2004, p. 33): “A palavra karajá possui um duplo significado. Ela designa uma família lingüística do tronco Macro-Jê, bem como um dos subgrupos desta mesma família. A família lingüística karajá é formada pelos Xambioá, ou Karajá do norte, pelos Javaé e pelos Karajá”.

Ainda para a autora (2004, p.34): “As primeiras fontes dos séculos XVI e XVII, embora incertas, já apresentavam as grafias ‘Caraiaúnas’ ou ‘carajaúna’. Ehrenreich, em 1888, propôs a grafia ‘carajahi’, mas Krause, em 1908, desfaz as confusões de nomes e consagra a grafia KARAJÁ”.

A respeito da relação estabelecida entre o povo Karajá e o rio Araguaia, Calado (1999) reúne algumas reflexões importantes: uma primeira observação a ser realizada é a de que toda a história, seja real ou mítica, da formação deste povo está vinculada ao grande *Berohoky* – nome do rio Araguaia para os karajás. Para a autora (1999, p. 01): “Sua ligação com o rio é fundamental, seja pela importância da pesca que é sua principal fonte de alimentação, seja o caminho fluvial, seja o mito da origem desses índios, pois em Aruanã acreditam que vieram das águas”.

Calado (1999, p. 02) diz ter colhido o mito de origem dos karajas entre os caboclos da cidade de Aruanã em 1967:

Diz o mito que o peixe *Aruanã* saindo do fundo do rio *Berohoky* encantou-se com a beleza das praias, das flores, dos pássaros, enfim da natureza que ali existia. Chamou seus semelhantes e todos ficaram deslumbrados com o que divisavam. Pediram então a *Kynyxiwe* que os deixassem permanecer ali, fora da água. *Kynyxiwe* argumentou que para permanecerem nas praias perderiam a imortalidade. A beleza avistada foi tão extraordinária que para poder desfrutá-la preferiram tornarem-se mortais.⁷²

Oliveira (2005), referindo-se ao estudioso Azoubel Neto, apresenta outra versão do mito de origem karajá relatada pelo líder karajá Arutana.⁷³

Observa-se nas imagens presentes em 'A lenda do dia e da noite' a intenção do autor em valorizar a importância dada pelos karajás às águas do rio Araguaia. É no fundo das águas que se esconde a *Boiúna*⁷⁴ e é igualmente no fundo das águas que está guardado o coco em

⁷² Outra versão do mito de origem do povo Karajá foi contado a Calado (1999) pelo cacique Hawakati. Este texto se encontra em anexo, junto a esta pesquisa.

⁷³ Esta versão também é apresentada ao leitor em anexo, demonstrando a riqueza das manifestações expressas pela oralidade de um povo.

⁷⁴ A boiúna ou cobra grande é um dos mitos mais conhecidos entre os povos ameríndios, disseminando-se desde a América do Sul até a América Central. Entre os índios é grande o temor pela serpente gigantesca que com seus olhos brilhantes, atrai pescadores para os igarapés mais fundos e devora-lhes imediatamente. “A cobra é um dos símbolos mais universais e antigos da religiosidade. [...] Imensa cobra ameaçadora, que abandona a floresta e

que está presa a escuridão eterna. A relevância da água é narrada visual e verbalmente em vários momentos da história. É o que se pode notar nos exemplos mostrados a seguir.

Num primeiro momento se tem, na história, a referência textual ao poder dos rios na concepção dos Karajás. A imagem corresponde de forma indireta a esta referência verbal, pois não há entação figurativa do rio, mas sim uma entação simbólica da Boiúna, o 'monstro' que guarda a noite presa a um pequeno coco.

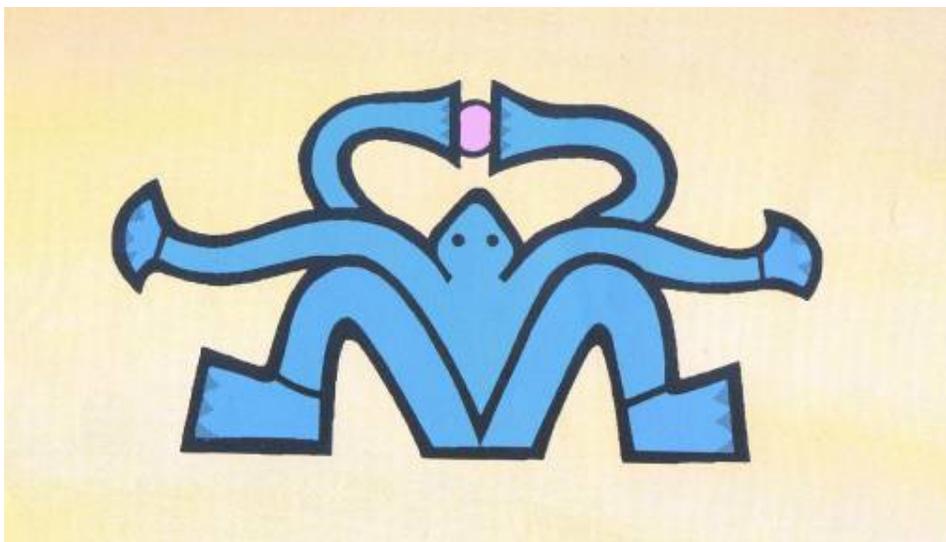


Ilustração 114: A Boiúna guarda a noite. p. 08. Imagens e texto de Rui de Oliveira.

*Corria a lenda entre os índios Karajá de que a noite
vivia prisioneira dentro de um coco de tucumã,
guardado no mais fundo dos rios pela Boiúna, a Grande Serpente.
(p.08)*

. Percebe-se que a imagem apresenta uma interação de complementaridade expansiva junto ao texto escrito, na medida em que se constitui de um símbolo tentativo do monstro. Esta simbologia com vários braços e pernas difere do que poderia ser considerada uma serpente pelo leitor, intrigando-o pela sua forma.

Veja-se o segundo momento escolhido para análise:

passa a habitar a parte profunda dos rios. Toma diversos nomes: Boiúna, Cobra Grande, Cobra Norato, Mãe D'Água, entre outros, mas independentemente de seu nome, ela é a Rainha dos rios. (COELHO, 2008) Texto disponível em: <http://recantodasletras.uol.com.br/artigos/1267104>.



Ilustração 115: Encontro de Tuilá com Jaraqui. p. 11. Imagens e texto de Rui de Oliveira.

Certa vez, Aruanã disse à sua mulher Tuilá estar muito sonolento, mas que não conseguia dormir pois não havia noite. Com pena no marido, a índia resolveu enfrentar aquele mistério, e daí seguiu por um caminho secreto que só ela e sua mãe, a Boiúna, conheciam.

Para encontrar a noite, era preciso que a índia invocasse a sua mãe com um chocalho mágico, guardado pelo peixe Jaraqui no fundo do igarapé.
(p. 10- grifos meus)

Neste trecho destacado na história, a narrativa visual e a verbal interagem em complementaridade expansiva simultânea, pois tanto uma como a outra expressam elementos com significados que extrapolam o entado visualmente seja pela palavra, seja pela imagem. Se observada a imagem, ver-se-á Tuilá de joelhos a beira do rio, a espera do peixe Jaraqui, que já traz à boca o chocalho mágico. Em contrapartida, a narrativa verbal também expressa fatos que escapam da visualidade, como o momento em que Aruanã sente sono, ou ainda a caminhada de Tuilá pelo caminho secreto. Tal narrativa estimula o leitor a imaginar o contexto dessas cenas, o que já caracteriza a interação entre as duas linguagens como de complementaridade expansiva.

Sobre o terceiro momento pode-se igualmente realizar algumas inferências importantes:



Ilustração 116: Aruanã viaja pelas águas em busca da Boiúna. p. 14. Recorte da imagem original. Imagens e texto de Rui de Oliveira.

*E, assim, o índio partiu à procura da noite, numa viagem
ao desconhecido.*

*A fim de ajudar Aruanã, o jacaré-arurá disse-lhe que
a casa da Boiúna ficava logo abaixo
da primeira arara-vermelha que ele
avistasse no céu. Agradecido, o índio seguiu viagem.*

*Ao perceber a arara-vermelha no céu,
Aruanã sacudiu o chocalho na esperança de chamar a Grande Serpente.
(p. 13 – grifos meus)*

A imagem que acompanha essa parte da narrativa verbal mostra o personagem Aruanã navegando em sua canoa pelo rio. A interação observada entre as duas linguagens nesse primeiro momento é de simetria, visto que o leitor visualiza o que se expressa verbalmente na primeira frase do texto.

A narrativa verbal tem prosseguimento e o autor parte para um exercício de complementaridade expansiva em relação à imagem, inserindo novos personagens como o jacaré e a arara que poderão ser visualizados mentalmente pelo leitor.

No decorrer da narrativa encontra-se novo exemplo:



Ilustração 117: Encontro de Aruanã com a Boiúna. p. 17. Imagens e texto de Rui de Oliveira.

Ao chegar perto, Boiúna, a Grande Serpente, disse para o valente índio que já sabia o que ele procurava e que por isso trouxera do fundo do rio o coco de tucumã, a ser aberto apenas na presença de sua filha Tuilá.
(p. 16)

A cena do encontro entre o índio e o ser mítico reflete simetricamente o que o autor narra verbalmente. Este é um momento ‘quase’ assustador: a surpresa do leitor se intensifica na imagem da Boiúna com suas feições e corpo gigantescos em frente à figura minúscula do personagem Aruanã.

Em todos esses momentos da história o autor privilegia nas imagens a presença das águas do rio, conseguindo demonstrar ao leitor o quanto os rios estão vinculados à vida, aos costumes e tradições deste povo. É das águas que retiram o alimento diário, as águas são caminhos a percorrer, as águas são ‘portais’ de outros mundos onde vivem seres mágicos e perigosos como a Boiúna. São dos rios, especialmente, do rio Araguaia, que surgem os primeiros contatos entre índios e não-índios por volta do século XVII.

Conforme Teodoro e Junior (2005) os primeiros contatos entre karajás e não-índios

deu-se de duas formas: com os padres Jesuítas e com os Bandeirantes Paulistas que buscavam ouro e escravos. Algum tempo depois, o contato maciço com os não-índios ocorreu pela exploração fluvial do Araguaia:

Durante o século XVIII, o Araguaia passou a ser ocupado pelos portugueses para ser utilizado como sistema de comunicação da então província de Goiás à Belém, no século XIX aumentou a pressão sobre os karajás, pois a navegação do rio Araguaia transformou-se em prioridade para ocupação dos sertões goianos, este século é marcado por conflitos constantes [...]. (p. 02)

As relações de tensão, domínio e exploração entre índios e não-índios intensificaram-se a partir do século XX, gerando, o que Teodoro e Junior (2005, p. 02) denominaram de “um rastro de epidemias e enormes mortandades e desaparecimento de muitas aldeias.”

No decorrer do século XX, inúmeros foram os confrontos por terras, invasões de territórios indígenas e exploração irregular por grileiros. A partir da década de 80, os karajás tiveram sua reserva demarcada pelo Governo Federal, o que intensificou o clima de tensão e violência, “pois nas reservas havia posseiros e grileiros, com isto os índios tomam a iniciativa de lutar pelas suas terras, pois não houve iniciativa do estado para a desapropriação dessas terras.” (TEODORO E JUNIOR, 2005, p. 03). Os conflitos foram sanados e atualmente o povo karajá vive em 12 aldeias localizadas às margens do rio Araguaia em quatro estados: Goiás, Tocantins, Mato Grosso e Pará.

A história desse povo, embora maculada pela presença predatória da cultura não-índia, permanece vinculada ao rio Araguaia e a tudo que dele provém. Para Oliveira (2009) a relação mitológica criada entre este povo e o rio Araguaia, reflete uma forma de vida que traduz a identidade karajá. Ao tomarem para si e para seu cotidiano os preceitos envolvidos nos mitos que conhecem, os karajás definem não somente sua historicidade, mas também os condicionantes sociais e culturais que os diferem das demais etnias indígenas. É o que pode ser refletido nos textos a seguir.

3.6.2.2 Imagem X Palavra: Elementos Sociais

Entre os elementos sociais prementes nas páginas de ‘A lenda do dia e da noite’, há que se destacar a presença da mulher como personagem decisivo no andamento e desfecho da história. Embora haja uma mobilidade por parte do personagem Aruanã, com sua busca e sua desobediência às regras impostas, será com as escolhas realizadas por Tuilá que os acontecimentos serão revertidos e a história terá um final ‘feliz’.

Os papéis sociais estabelecidos nos grupos karajás são definidos pelo gênero e tais papéis, novamente são influenciados por crenças nos mitos que contam sobre o passado desse povo. Conforme Oliveira (2009, p. 07):

“[...] de acordo com esta cultura, homens e mulheres carregam consigo um espírito que os auxilia, que os orienta uma vez diante de decisões e escolhas a serem tomadas. Estes espíritos tentam então ajudar os *Iny* a ‘ouvirem’ suas intuições, e caso eles não as ouçam, [...] estarão assim diante daquilo que eles nomeiam de *bdeburá*, o que para nós não-índios significaria ‘falta de sorte’”.

Esta divisão social de gênero prevista pelos mitos é o que constitui o perfil da sociedade Karajá e pode ser compreendida através dos seguintes pressupostos:

Aos homens cabem a defesa do território, a abertura das roças, as pescarias familiares ou coletivas, as construções das casas de moradia, as discussões políticas formalizadas na Casa de Aruanã ou praça dos homens, a negociação com a sociedade nacional e a condução das principais atividades rituais, já que eles equivalem simbolicamente à importante categoria dos mortos.

As mulheres são responsáveis pela educação dos filhos até a idade da iniciação para os meninos e de modo permanente para as meninas, pelos afazeres domésticos, [...] pelo cuidado com o casamento dos filhos, normalmente gerenciado pelas avós, pela confecção das bonecas de cerâmica, [...] além da pintura e ornamentação das crianças, das moças e dos homens para os rituais do grupo. No plano ritual elas são responsáveis pelo preparo dos alimentos das principais festas e pela memória afetiva da aldeia, que é expressa por meio de choros rituais, de modo especial quando alguém fica doente ou morre.⁷⁵

Na obra de Rui de Oliveira, as ações de Tuilá ocorrem em momentos eventuais da narrativa, como no início da história quando, penalizada pelo cansaço do esposo, decide ajudá-lo, desvendando o mistério que envolve a prisão da noite.

É para a personagem que é entregue o acessório mágico capaz de chamar sua ‘mãe’, a Boiúna. Nesse ponto da narrativa pode-se inferir que tal filiação ocorre no plano espiritual, sendo, portanto, a Boiúna, o ser que protege e inspira a filha Tuilá.

Não há referências sobre a personagem no decorrer da história, até o momento final, quando Aruanã, retorna arrependido à aldeia e a jovem esposa perdoa seu erro. Este momento evoca a atitude ‘feminina’ do ‘saber perdoar’.

A adaptação deste mito, pelo autor, dá uma nova roupagem ao poder ritualístico dos Karajás, revertendo o papel instituído aos homens no que se refere aos rituais de magia e cura.

⁷⁵ Texto de Manoel Ferreira Lima Filho. Disponível em: www.pegue.com/indio/karaja.htm

É Tuilá a detentora de tal poder e não Aruanã. Neste sentido, a obra se destaca pela forma como valoriza a personagem nos momentos decisivos da narrativa.

Outro elemento valorizado pela narrativa e que constitui fundamento importante junto à organização social dos karajás é o casamento, sempre monogâmico, segundo os padrões desses grupos. Os karajás defendem e respeitam tal instituição e a formação familiar dela decorrente.

Em uma das imagens de ‘A lenda do dia e da noite’, o autor conta o casamento entre Aruanã e Tuilá:

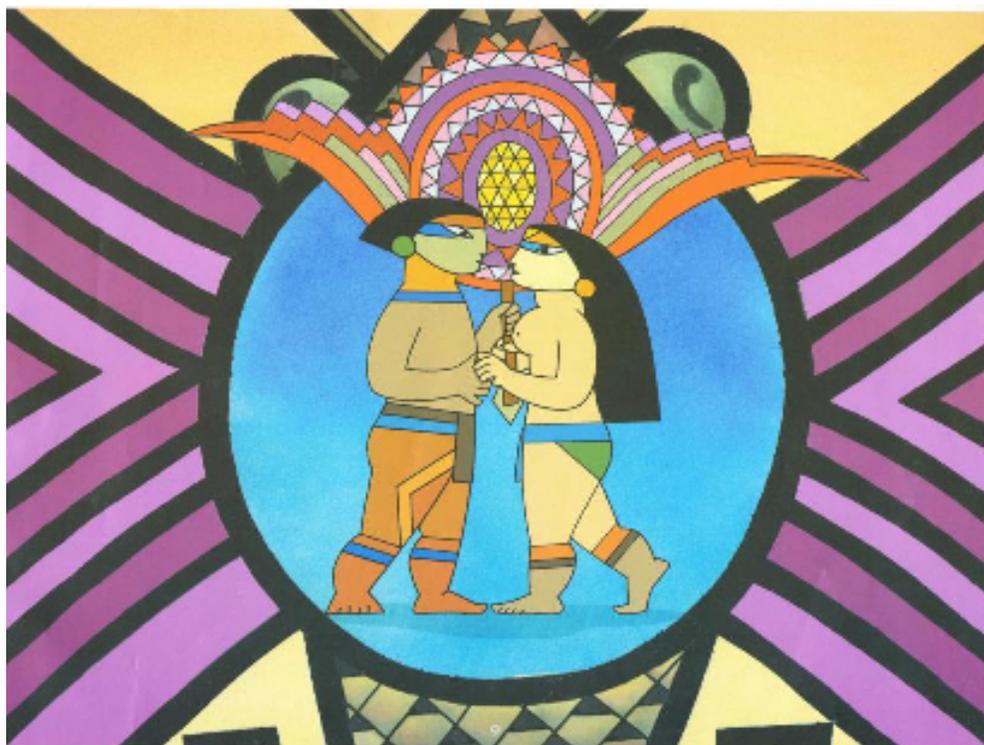


Ilustração 118: Casamento de Aruanã e Tuilá. p. 09. Imagens e texto de Rui de Oliveira.

Conforme Oliveira (2004) a sociedade karajá é Matrilínea: “Em relação aos filhos homens, é a mãe quem estabelece uma forte e complexa relação, mesmo depois de casados, com filhos e netos” (p. 47). As chamadas ‘famílias extensas’⁷⁶ são grupos organizados por alianças nas quais geralmente ocorrem os casamentos que são arranjados pelas avós dos noivos. Outra forma de casamento ocorre pela simples ida do rapaz para a casa da moça. Uma vez casado, o homem passa a morar na casa da mãe da esposa, seguindo as regras daquela

⁷⁶ “Essas famílias extensas fazem parte de parentelas maiores e articuladas em facções, procedem a um mutável jogo de alianças cuja consequência mais visível é o deslocamento periódico de parte da população de uma comunidade a outra com o estabelecimento de novas aldeias.”(OLIVEIRA, 2004, p. 47)

casa. (OLIVEIRA, 2004)

A organização social baseada em famílias extensas resulta, muitas vezes, em conflitos por poder político, que tendem a ser solucionados pela transferência de uma determinada família para outra aldeia, ou mesmo, para formarem uma nova aldeia. Essa forma de agenciamento dos problemas é característica do povo karajá.

O papel da mulher embora bem definido, não é, em momento algum, negligenciado socialmente, visto que são estas as mantenedoras de costumes e atividades que preservam a identidade cultural deste povo.

3.6.2.3 Imagem X Palavra: Elementos Culturais

São variados os elementos culturais expressos na obra de Rui de Oliveira: os traços quase simétricos nas imagens, as pinturas corporais nos personagens, as interações entre os personagens animais e homens e, especialmente, a referência ao barro e à sua manipulação, presumindo-se uma das principais atividades femininas: a arte ceramista e de bonecas.

Com relação aos traçados simétricos, o próprio autor diz terem referência “a arte plumária, a cesteira, a pintura corporal, e principalmente a dos índios karajá e suas variadas 'lilocas' – pequenas estatuetas de barro pintadas” (p.04).

A imagem da página 07 do livro é um exemplo da opção do autor em ressignificar/representar os motivos da arte karajá nos cenários e personagens. É o que se pode notar na figura dos animais – em especial a do caranguejo – e na forma de entação da 'vegetação'.

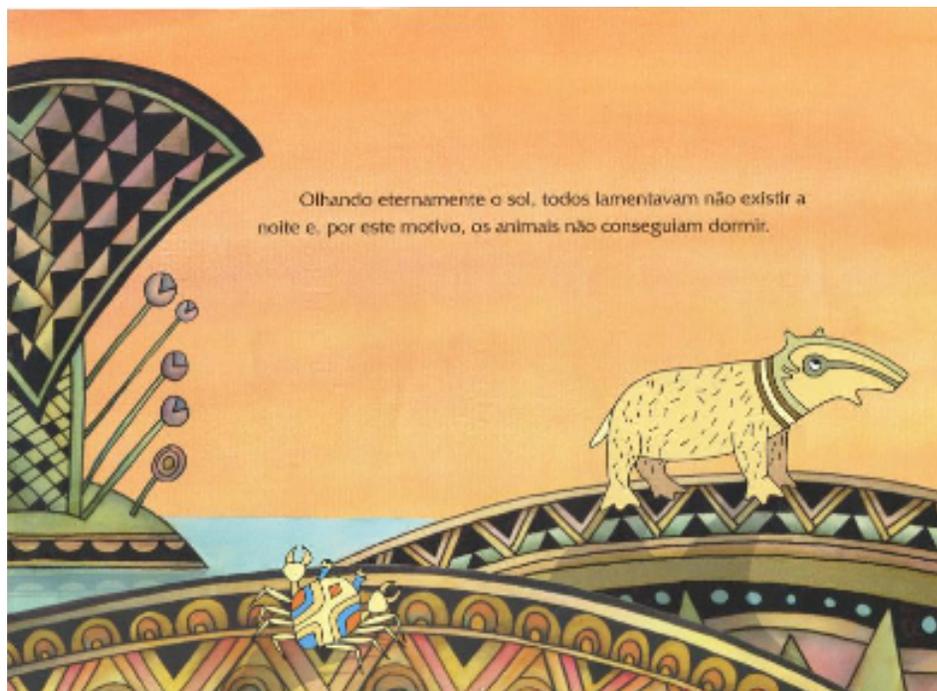


Ilustração 119: O dia eterno. p. 07. Imagens e texto de Rui de Oliveira.

A arte da pintura corporal karajá está vinculada aos elementos da natureza. Esta é uma das formas de expressão cultural mais significativa para o grupo. Conforme Lima Filho (1991), os jovens de ambos os sexos submetiam-se à aplicação do *omatura*, entando dois círculos nas faces onde uma mistura de tinta feita do jenipapo e da fuligem do carvão era aplicada sobre marcas sangradas por dentes de peixes. Este costume foi substituído pela simples pintura dos círculos do rosto em dias de festas rituais, devido ao preconceito dos não-índios em relação às tatuagens.

As figuras de Aruanã e Tuilá apresentam pinturas em suas faces que se diferenciam em razão do gênero. Na ilustração abaixo, o rosto de Aruanã apresenta uma faixa vermelha sobre os olhos, denominada *Koburé*. A pintura entada no livro em azul segue o padrão *idiósemô*, e é feita pelos karajás na cor preta.

Também a pintura corporal nos homens é distinta da realizada nas mulheres, assim como os padrões modificam-se de acordo com a idade. Os desenhos, segundo Ijyru Karajá (1998), são aprendidos pelas crianças pela observação e imitação da mãe a fazer cerâmica. O padrão mais comum encontrado nas pernas e braços são as listas e faixas pretas. Este motivo pode ser usado em qualquer idade. Tais pinturas são realizadas diariamente e denominam-se *benorayri*, que significa desenho do peixe tucunaré. Como se pode perceber nas imagens a seguir:

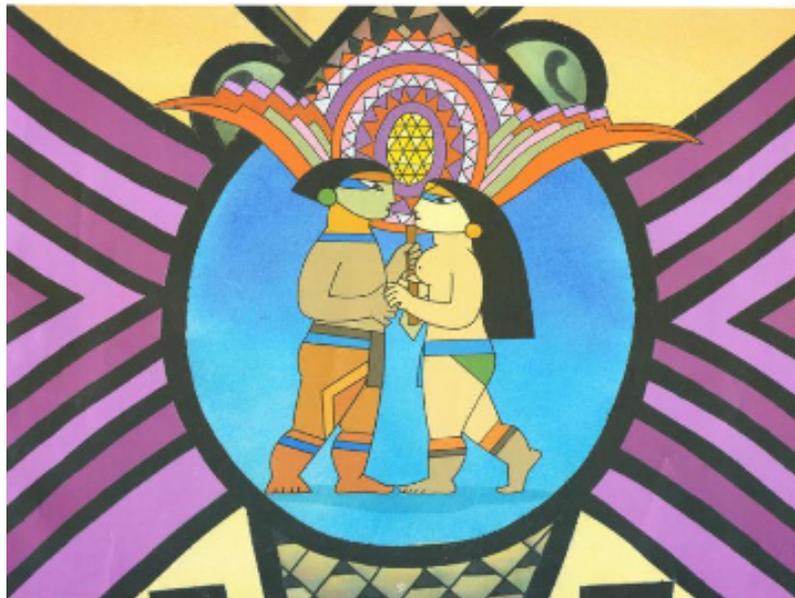


Ilustração 120: Padrões de pintura corporal usados no cenário p. 09.
Imagens e texto de Rui de Oliveira.

Este padrão de pintura pode ser encontrado nas figuras de Aruanã e Tuilá, bem como em alguns dos cenários criados por Rui de Oliveira. É conveniente salientar que o uso da cor pelo autor nas pinturas corporais dos personagens difere da tradição karajá que somente utiliza o vermelho e o preto em suas pinturas corporais.

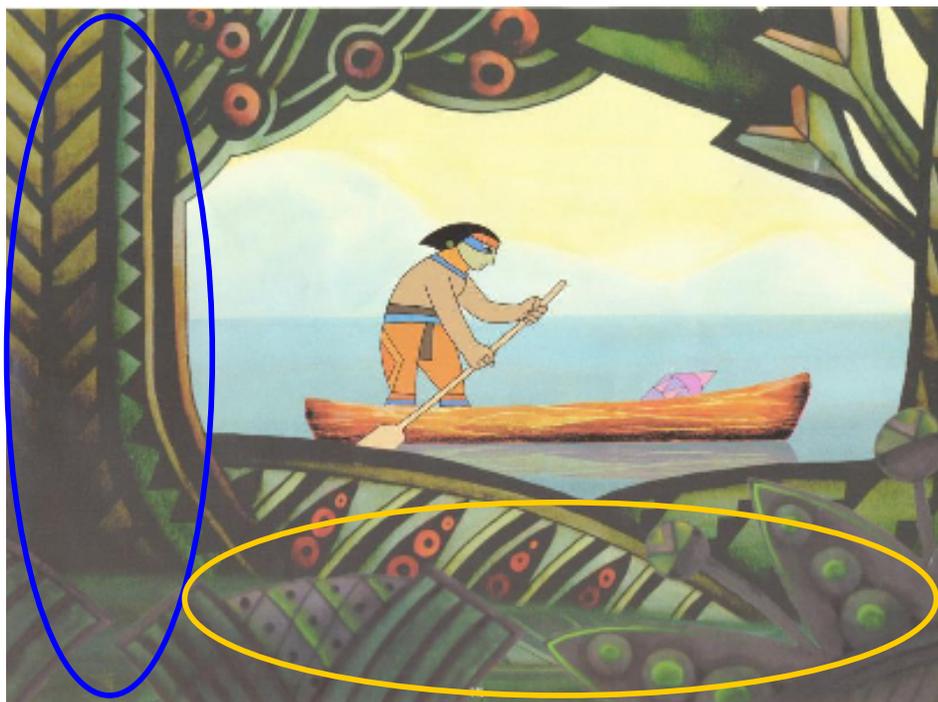


Ilustração 121: Padrões de pintura corporal usados nos cenários. p. 15.
Imagens e texto de Rui de Oliveira.

Outros padrões de pintura mais elaborados estão ligados à natureza, especialmente à fauna. Como se pode observar abaixo.



Ilustração 122: Pintura *Txuxonoheraru* (Rabo do Quati)



Ilustração 123: Pintura *Benorayri* (Peixe Tucunaré)



Ilustração 124: Pintura *Tôsô* (pintura (Pintura de pica-pau)

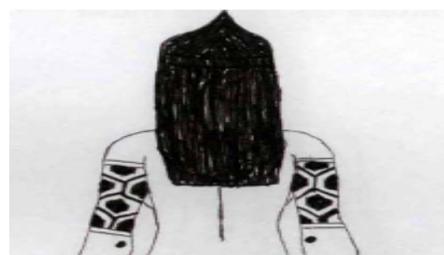


Ilustração 125: Pintura *Ôtubonabròriti* (de jabuti).

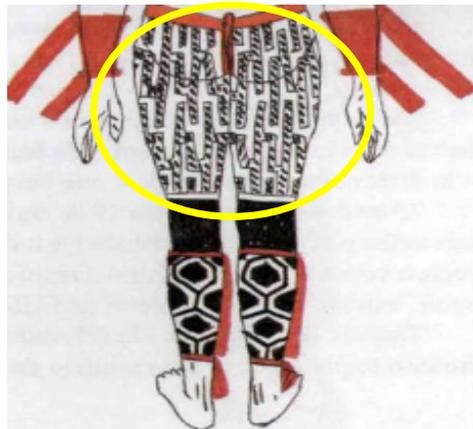


Ilustração 126: Pintura *Rarajié-riti* (pintura do urubu-rei).

Fonte: Todas as ilustrações disponíveis em: <http://www.scribd.com/doc/220992/Adornos-e-pintura-corporal-Karaja>

A pintura karajá consiste na execução de padrões abstratos ou de figurações estilizadas, conforme Barros (2009), o processo de criação inclui o traçado de figuras geométricas, combinadas e recombinaadas, criando-se um padrão chamado 'grega', que “por serem simétricos e ritmados, reproduzem metonimicamente os elementos definidores dos motivos que entam” (p. 2974).

Para Schaan (2007, p.05) essas “entações geometrizes” são usualmente também chamadas de grafismos.

Rui de Oliveira cria em torno dessas formas toda a estrutura de composição de suas imagens, como ocorre na ilustração a seguir.



Ilustração 127: Estrutura geometrizar dos cenários. p. 19. Imagens de Rui de Oliveira.

Se for observada a imagem acima, pode-se investir em algumas relações de ordem semântica com a natureza, em especial, os animais. Como é o caso dos zigue-zagues, sugerindo a sinuosidade do movimento das cobras (figura à esquerda e acima), as formas quadriculares, sugerindo o casco dos quelônios (abaixo e à direita), as formas circulares (acima), sugerindo manchas da pele da onça ou ainda manchas de penas de pássaros, como também as formas losangulares ou triangulares (abaixo à direita), sugerindo as escamas dos peixes.

Outro aspecto a ser observado na história são as diversas interações entre animais e homens, como se pode ver nos trechos a seguir:

*Misteriosamente apareceu o **sapo Arutsã**, que logo alertou o índio a jamais abrir o coco sem a ajuda de sua mulher. (p. 12, grifo meu)*

*A fim de ajudar Aruanã, o **jacaré-arurá** disse-lhe que a casa da Boiúna ficava logo abaixo da primeira arara-vermelha que ele avistasse no céu.(p. 14, grifo meu)*

*Ao chegar perto, Boiúna, a **Grande Serpente**, disse para o valente índio que já sabia o que ele procurava e que por isso trouxera do fundo do rio o coco de tucumã, a ser aberto apenas na presença de sua filha Tuilá. (p. 16, grifo meu)*

Nisso, surgiu uma voz do alto de um galho.

*Era o pássaro Anu-guaçu que o advertia:
- Não esqueça o que falou a Grande Serpente.
Se você abrir o coco, tudo se perderá.*(p. 18, grifo meu)

*Tomado novamente de forte curiosidade, Aruanã quis abrir
o coco, mas foi mais uma vez alertado,
agora pelo peixe Jaraqui:
-Cuidado! Tuilá entregou-lhe o chocalho em confiança. Se você abrir o coco,
tudo se perderá, e você se perderá também.*(p. 18, grifo meu)

Em todos esses trechos da narrativa verbal, os personagens animais mantêm contato com Aruanã, conversando com ele a fim de protegê-lo de suas próprias ações. Esta característica presente neste e em muitos outros mitos indígenas, é resultado das relações peculiares que as sociedades de tradição oral mantêm com os outros seres da natureza.

Schaan (2007) ao analisar os estudos do antropólogo Viveiros de Castro (2005) afirma que os ameríndios acreditam que os animais possuem sociedades, organizam-se socialmente como se fossem humanos, pensando da mesma forma que os próprios humanos. Para Schaan (2007) os indígenas não se distinguem dos animais por possuírem uma cultura que os tornaria superiores, mas acreditam compartilhar de sua cultura com os demais seres da natureza, refletindo essa crença em suas manifestações culturais e em sua arte.

Neste sentido, a participação dos animais no desenvolvimento do mito ocorre naturalmente por serem considerados companheiros de jornada do personagem Aruanã e de todos os que pertencem ao povo karajá.

O mito da criação adaptado por Rui de Oliveira explora ainda a manufatura do barro a partir da cena que sugere a ação de Tuilá em moldar o pássaro Cajubi a partir do barro e lhe dá vida para anunciar a separação do dia e da noite, conforme as imagens abaixo:



Ilustração 128: A mulher e o barro. p. 27. Imagens e textos de Rui de Oliveira.



Ilustração 129: A criação do dia e da noite. p. 28. Imagens e textos de Rui de Oliveira.

Ao chegar a um pequeno riacho, Tuilá fez do barro um boneco em forma de pássaro e disse:

-Tu serás o Cajubi, o pássaro que anunciará a separação eterna do dia e da noite.

Logo as trevas se tornaram noites, e delas surgiu a luz.[...]

(p. 28, grifo meu)

O primeiro trecho da narrativa verbal (grifado) acima se relaciona de forma simétrica com a imagem na página anterior (p. 27), refletindo-se no que está entado visualmente: a moça ajoelhada a beira do rio, com o chocalho nas mãos e o pássaro de barro já moldado a sua frente.

O segundo trecho na narrativa verbal tem sua correspondência na imagem que o acompanha. Nela o pássaro aparece em vôo livre, segurando um 'manto simbólico' que enta a divisão entre o dia e a noite. O pássaro invade o espaço de trevas, cobrindo tudo com as novas luzes. A interação entre as duas linguagens ocorre, neste momento, de forma complementar expansiva, pois o texto é sucinto ao expressar a separação entre o dia e a noite: “[...] Logo as trevas se tornaram noites e delas surgiu a luz. (p. 28). É na imagem que o leitor consegue visualizar, embora simbolicamente, a criação mágica da luz e a separação da mesma em dia e noite.

Neste momento pode-se refletir sobre a estrutura de equilíbrio entre a participação tanto da imagem como da palavra nos denominados 'livros interacionais'. Os papéis protagonizados tanto por um como por outro elemento, são o diferencial destas obras em relação a outros formatos literários. Conforme a abordagem de Nikolajeva e Scott (2003) sobre os tipos de interações que ocorrem entre ambas linguagens, as interações perceptíveis em diferentes níveis de complexidade serão as simétricas, as de complementaridade expansiva ou ainda as de complementaridade de contradição, produzindo no leitor uma gradual familiaridade com a leitura.

Fala-se de uma familiaridade gradual pelo fato do 'livro interacional' oferecer num primeiro momento, desafios relativos ao simetrismo entre imagem e palavra. Esta condição entre imagem e palavra pode encorajar o pequeno e inexperiente leitor a aproximar-se e a desvendar mais facilmente suas páginas. Por outro lado, tanto a imagem como o texto, ao apresentarem novos elementos, seja no sentido de ampliar significações – interações de complementaridade expansiva –, seja no sentido de gerar conflitos sobre significações – complementaridade de contradição – estabelecem interações entre si nas quais o simetrismo desaparece, dando espaço ao aumento gradual de complexidade na leitura e desafiando a criança a familiarizar-se com o importante processo de abstração, capaz de envolver e capturar este novo leitor junto ao objeto-livro.

O 'livro interacional' reflete esses momentos significativos na formação do leitor: o momento em que a leitura se dá de forma simétrica, 'reflexiva', facilitando as aproximações e

inferências dos leitores iniciantes; e o momento em que a leitura se dá de forma complementar. Esta complementaridade também pode acontecer sob dois enfoques: o primeiro em que imagem e texto harmonizam-se – um revelando o que o outro esconde e/ou vice-versa e o segundo, em que a complementaridade pode ocorrer pelo conflito, onde imagem e texto desestabilizam-se – um contradizendo o que o outro expressa e vive-versa⁷⁷.

Este é o espaço daquele leitor que, já familiarizado com as interações simétricas entre as linguagens, busca novos desafios em sua trajetória como leitor e explorador de livros.

Retomada a análise dos elementos sociais em 'A lenda do dia e da noite' percebe-se na ilustração 127 que, embora de forma indireta, a referência à manufatura do barro demonstra ao leitor que a personagem domina essa técnica, como de fato, ocorre com as mulheres karajás. Atividade unicamente destinada às mulheres, a manufatura em cerâmica destaca-se principalmente pelas bonecas conhecidas como *licocós*, *ritxòòs* ou *litjokós*. (BARROS, 2009, p. 2970)

Em 'A Lenda do dia e da noite' o autor inspira-se na forma destas esculturas para criar os personagens Aruanã e Tuilá, que possuem contornos mais arredondados. Em paratexto, Rui de Oliveira explica a opção por basear as figuras dos personagens nessa arte típica karajá: “Nestes estudos preparatórios para a criação final das personagens Aruanã e Tuilá foram tomadas como referências as esculturas de barro denominadas 'lilocas' (2001, p.30).

Barros (2009, p. 2973) fornece uma versão mitológica para o surgimento do costume de esculpir bonecas:

Segundo a mitologia, uma jovem mãe karajá, não tendo um brinquedo para sua filha, confeccionou para ela o primeiro, em cera de abelha. Como fosse inadequado para um brinquedo infantil, providenciou outra matéria-prima mais consistente chegando à boneca de barro. A partir daí, as mulheres passaram a fazer a boneca de argila por puro deleite para servir de brinquedo aos filhos, entando nelas fatos ligados à sua existência [...] Numa linguagem visual, a boneca é um veículo de comunicação social repleto de mensagens.

A autora ainda afirma que as bonecas são tão vinculadas ao contexto cultural da tribo que, nelas, as escultoras expressam uma linguagem visual descritiva de todas as tradições presentes no consciente coletivo dos grupos, formalizando um modelo cultural.

Barros (2009) explica que, com o tempo, as bonecas, de uso estritamente lúdico-pedagógico, passaram a ter função econômica com a venda das peças. Algumas características como o antropomorfismo estático, a estilização com contornos simples, o volume desproporcional de coxas e nádegas, braços colados ao corpo, todos esses elementos,

⁷⁷ Faz-se necessário assinalar que não foram encontradas interações dessa ordem nas obras analisadas nesta

sofreram inovações. As novas bonecas trazem tamanho maior, são pintadas com tintas químicas de diversas cores e a figura humana é retratada com maior liberdade e realismo, adquirindo linhas mais dinâmicas.

Todas essas referências culturais captadas em imagens e palavras na obra analisada conferem a relevância dos bens entativos desta cultura para a sociedade karajá. Todo o objeto na visão de Meneses (1998), ao perpetuar-se pela arte tradicional, mesmo que ultrapassando a vida de seus criadores, estará a perpetuar o passado e a cumprir o papel de produtor e interlocutor entre todas as demais culturas. O entendimento da obra literária, como elemento de produção e re-produção cultural, insere-se igualmente neste papel de interlocução.

3.6.2.4 Imagem X Palavra: Cor

As interações percebidas entre imagem e palavra protagonizadas pela cor e suas variantes oferecem algumas características passíveis de análise, entre as quais, destacam-se: o contraste obtido através da adoção do preto nas figuras e traçados; a ausência de saturação nas cores da obra; o uso de gradientes nas cores de fundo, a opção por cores frias como o azul e o violeta e por tons pastéis, evocam a temática da história, que se refere à escuridão (quando o autor insere o violeta e o azul escuro) e à criação das luzes do dia (quando o autor explora a luminosidade dos tons pastéis).

Inicia-se o olhar pelos 'espaços da cor', observando-se a presença maciça do preto nas figuras presentes nos cenários produzidos pelo autor. O preto é aplicado ao traçado e ao preenchimento de algumas formas nestes cenários, tal como se observa na ilustração que segue:

pesquisa.

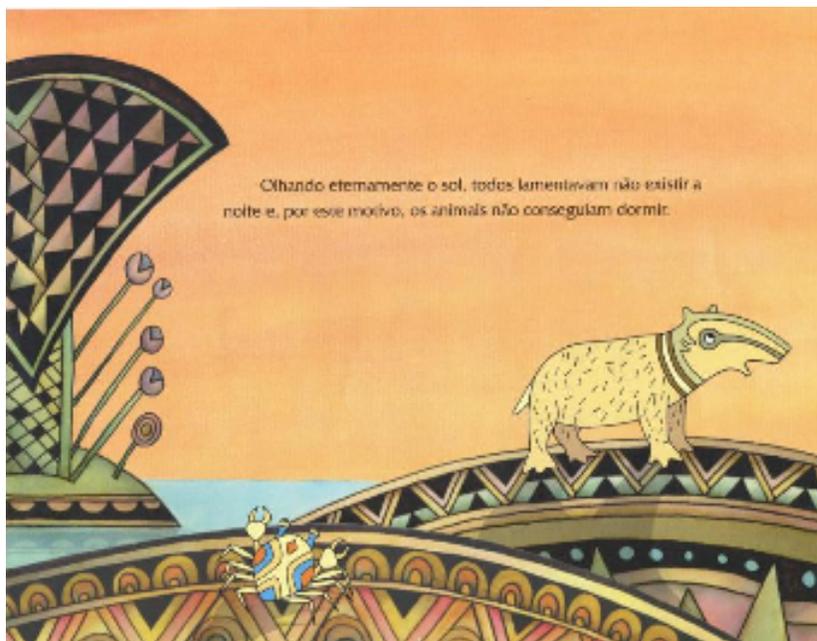


Ilustração 130: O uso do preto na imagem. p.07. Imagens e textos de Rui de Oliveira.

O destaque ao preto nas imagens de 'A lenda do dia e da noite' são estratégias de valorização da cultura karajá, que utiliza em suas pinturas corporais a tinta preta produzida pelo sumo do jenipapo e a fuligem do carvão. O processo de preparo e aplicação da tinta preta é explicado pelo índio Maluá Karajá (1998, p.14):

Quando os índios se preparam, fazem a tinta da fruta do jenipapo. A gente rala o jenipapo e depois mistura com outra tinta. Esta tinta chama-se *ixarurina*. Depois disso, a gente leva ao sol para que a tinta fique mais preta. Quando a tinta já está boa, a gente prepara um pauzinho para fazer a pintura. Quem pinta é sempre outra pessoa: pode ser homem ou mulher, ou então avô ou a avó de um rapaz, por exemplo. Quem faz a pintura do rosto é uma mulher. Depois de fazer a pintura do rosto, a gente não come. Só pode fazer isso depois que a tinta fica firme no rosto.

As cores predominantes na pintura corporal dos karajás é o preto e o vermelho, este conseguido pela manipulação do urucum. Tal padrão não foi apresentado nas imagens criadas para compor 'A lenda do dia e da noite', pois os personagens apresentam pinturas de rosto e corporais de cores que variam entre o azul, o laranja, o ocre e o preto, sugerindo a intenção do autor em contrastar os elementos visuais, dando maior luminosidade às cores presentes nas figuras em contrapartida às cores dessaturadas presentes nos cenários de fundo.

Esta estratégia de contraste utilizada pelo autor reside também em sua opção pela neutralização das cores, através do preto (tons mais escuros de verde, de azul de amarelo) e pela suavização das mesmas, através do branco (tons mais claros de amarelo, de verde, de

azul). Essas duas formas de uso da cor ocorrem alternadamente entre páginas, ou junto a uma mesma imagem, distinguindo figura e fundo ou mesmo moldura e cenário. Esta última situação pode ser verificada na imagem que segue:



Ilustração 131: Jogo de tonalidades na imagem.
p.15. Imagens e textos de Rui de Oliveira.

O contraste resultante entre estas duas variantes de tonalidades constitui um jogo visual de impacto junto ao leitor/observador. A vegetação destacada pelo forte traçado e pelo escurecimento – dessaturação – dos tons, se contrapõe à luminosidade do céu e da água do rio, presentes no centro da imagem, atraindo o olhar do leitor para esse espaço de luz em que aparece o personagem Aruanã.

A interação entre imagem e palavra acontece por simetria no primeiro momento, quando a luminosidade presente no centro da imagem reflete a constância da luz do dia e a ausência da noite, retratada no texto:

*E, assim, o índio **partiu à procura da noite,**
numa longa viagem ao desconhecido.*
(p. 14, grifo meu)

A luz irradiante na imagem reflete o que o autor expressa em palavras: não existe noite, somente a luz do dia. Por sua vez, o escurecimento de cenários que entam a floresta sugere o mistério de seu interior, os recantos mais secretos e escondidos da luz do sol, como se pode observar na ilustração a seguir:



Ilustração 132: O mistério da mata: encontro de Tuilá e Jaraqui. p. 11.
Imagens e textos de Rui de Oliveira.

*[...] Com pena do marido,
a índia resolveu enfrentar aquele **mistério**, e daí
seguiu por um **caminho secreto**
que só ela e sua mãe, a Boiúna, conheciam.
(p. 10, grifos meus)*

A tonalidade presente nesta imagem interage simetricamente com os significados impostos pela narrativa verbal criada para esse momento da história: Tuilá vai ao encontro de um lugar secreto, misterioso, um caminho desconhecido por todos, sugerindo-se que a luz do sol dificilmente poderia chegar a este espaço da floresta, o que é visualmente percebido pelo escurecimento e sombreamento da vegetação e da água.

Outro momento da narrativa em que a cor é elemento fundamental nas interações entre a imagem e o texto acontece na desobediência de Aruanã, quando a escuridão eterna é libertada do coco de tucumã e com ela surgem os seres das trevas. Conforme a imagem abaixo:

*Ao abrir o coco, **tudo se transformou em noite.**
A natureza mergulhou na mais profunda
escuridão e logo foi povoada
pelos terríveis habitantes das trevas.*



Ilustração 133: A cor como forma de dramatização. p. 23.
Imagens de Rui de Oliveira.

O uso do violeta, ao fundo, e das cores frias e dessaturadas, nas figuras, contribui para uma percepção da dramaticidade que envolve o momento da narrativa verbal. A percepção das cores oferece ao leitor diversas sensações visuais como a frieza, a agonia e o medo. O traçado em branco em torno das figuras imprime um contraste em relação ao fundo, destacando-as visualmente. As cores interagem em consonância com a mensagem verbalizada. A interação entre as linguagens visual e verbal é de simetria, pois se refletem uma à outra. A escuridão transmite a sensação de frieza, como são frias as cores escolhidas para compor esta imagem.

3.6.2.5 Imagem X Palavra: Forma

O segundo elemento formal a ser analisado trata da forma e de alguns de seus elementos constituintes, tais como: o tipo de figuração escolhido, a composição, as formas geométricas implícitas, o uso de moldura e a relação figura-fundo. Especificamente, em relação à obra de Rui de Oliveira, a forma pode ser também observada sob o aspecto da simetria nas imagens, a adoção de molduras ou janelas, o traçado destacado e o geometrismo constante nas figuras e cenários.



Ilustração 134: Figuratividade dos personagens. p.09.
Imagem de Rui de Oliveira.

Inicia-se esta trajetória de análise pela escolha figurativa das imagens. O próprio autor relata aos leitores sobre a gênese da figuração escolhida para compor os personagens da história: “[...] foram tomadas como referências as esculturas de barro denominadas 'lilocas' (p. 30)”. Neste sentido, o tipo de figuração é o caricatural por entar o ser humano de acordo com caracterizações encontradas nestas esculturas: formas acentuadas, especialmente sobre as nádegas e coxas, estatura baixa e traços estilizados no rosto e corpo.

Os elementos compositivos que se destacam nas imagens de 'A lenda do dia e da noite' são o equilíbrio efetivado pelo emprego de uma 'simulação simétrica', o traçado destacado e o geometrismo nas figuras e cenários.

Com relação ao emprego de um simetrismo nas imagens, pode-se perceber o uso desta estratégia de equilíbrio pelo autor em quase todas as cenas observadas na obra. A simetria axial é sugerida nas figuras e cenários refletidos, traduzindo uma das características mais marcantes da constituição artística ameríndia, principalmente sobre as práticas artísticas do povo karajá.

Dondis (2003, p. 142) conceitua a relação de simetria imagética: “É uma formulação visual totalmente resolvida, em que cada unidade situada de um lado de uma linha central é rigorosamente repetida do outro lado”. Neste sentido, o autor da obra, sugere formas simétricas, embora não correspondendo rigorosamente ao conceito matemático de simetria em que se consideraria a exatidão na reflexibilidade de todos os pontos das imagens.

A sugestão de simetria é observada também nas imagens em que há a presença de água, criando o efeito de espelhamento e de ampliação visual pela duplicação das imagens. É o que se vê, na entação da Boiúna, e também em outros cenários, como no encontro de Tuilá

com Jaquari a beira do igarapé:



Ilustração 135: A simetria na imagem. p.08, Imagens de Rui de Oliveira.



Ilustração 136: A simetria na imagem. p. 11. Imagem de Rui de Oliveira.

A quase simetria da imagem que compõe a Ilustração 134, além de entrar um personagem mítico, referencia-se nas tradições artísticas dos povos indígenas americanos que costumam reproduzir as formas da natureza utilizando a técnica de simetria axial.

As figuras geométricas presentes nos cenários de cada imagem remontam, como já foi destacado, aos temas explorados pelos karajás em sua arte ritualística de pintura corporal. Os temas são ligados à entação da fauna e da flora. Outro elemento a ser destacado nessas imagens é o traçado, destacado pelo preto, também caracterizando as pinturas realizadas pelos karajás.

Conforme a ilustração 135, nota-se que os cenários com seus relevos e suas plantas são os elementos de traçado e figuratividade mais carregada em preto. Em contrapartida, as figuras dos personagens, animais e seres sobrenaturais, trazem um traçado delicado, o que causa um efeito visual diferente, pois o autor utiliza uma estratégia contrária ao que comumente é adotada na relação figura-fundo, onde as figuras são destacadas pelo traçado em relação ao fundo. Aqui, a visualidade recai muito mais sobre os cenários, com seus traços intensos e geometrismo simétrico do que sobre a figura dos personagens. O contraponto a esta estratégia de visualização e que trouxe maior equilíbrio ao protagonismo da figura em relação ao fundo, foi à adoção de cores mais claras, como é o caso das imagens de Tuilá e do peixe Jaraqui.

O autor consegue atrair a atenção simultânea do leitor para as duas dimensões que

compõem o conjunto figura-fundo: intensifica os traços dos cenários, e, em contrapartida vale-se da tonalidade para escurecer esses ambientes. Por outro lado, atrai o olhar do leitor para os personagens que aparecem em tonalidades claras, embora não saturadas, mas que os destacam em relação às molduras ou aos cenários produzidos com exuberância de formas e traçados.

O jogo – traçado intenso, tonalidade escura aliado a traçado suave, tonalidades claras – produz um efeito de equilíbrio na relação entre os dois elementos: figura e fundo.

Outra opção constitutiva do conjunto figura-fundo foram as molduras usadas em várias imagens. A moldura destaca a imagem ao fundo, mas em contrapartida traz elementos figurativos de impacto visual que acabam por equilibrar o direcionamento do olhar do leitor para ambos os planos.

3.6.2.6 Imagem X Palavra: Textura

A textura visual apresentada na obra de Rui de Oliveira tende a trazer a sensação de lisura. Com raras exceções, como a superfície da madeira nas canoas entadas abaixo, não houve outros exemplos que pudessem participar de nossas análises.



Ilustração 137: A textura sugerida pelo traçado e tonalidade. p. 14.
Recorte da imagem original. Imagem de Rui de Oliveira.

A opção do autor pela digitalização das imagens produzidas para a animação e por consequência, o livro 'A lenda do dia e da noite', com a produção de imagens com textura visual 'lisa', é uma constante em quase todas as páginas.

3.6.2.7 Imagem X Palavra: Espaço

Algumas das estratégias consideradas para enfatizar o espaço nas imagens da obra são as perspectivas, a sobreposição de imagens.

Com relação à perspectiva, o autor a utiliza como estratégia de intensificação de dimensões e para levar ao leitor diversas formas de visualizar determinada cena. É o que se pode perceber nas ilustrações a seguir, em que se têm dois planos distintos para apresentar a personagem.

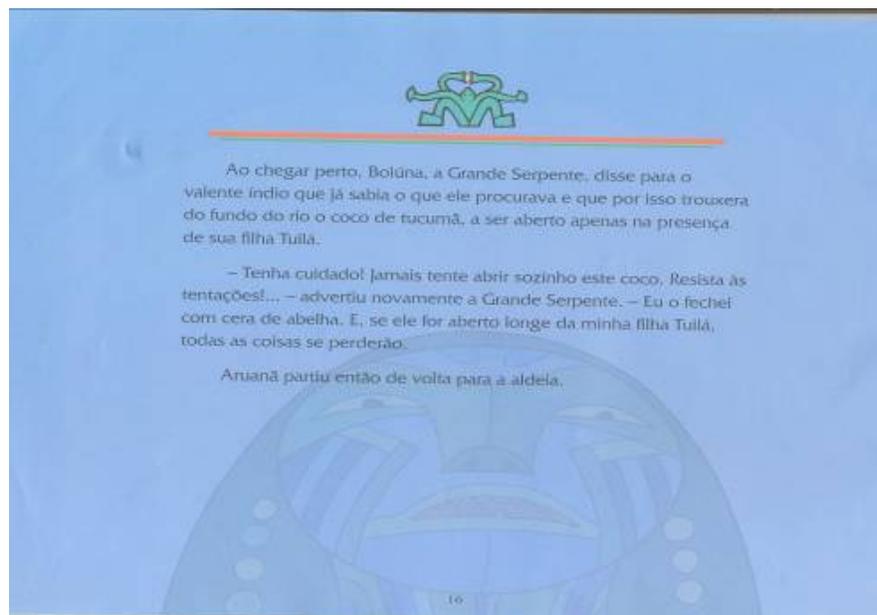


Ilustração 138: Perspectiva na imagem, vista inferior. p. 16.
Imagem e texto de Rui de Oliveira.



Ilustração 139: Perspectiva na imagem, vista superior. p. 17. Imagem de Rui de Oliveira.

Na ilustração 137, o autor apresenta o ponto de vista do personagem Aruanã. Tal estratégia insere o leitor à cena, dando-lhe a sensação de estar participando da visão do personagem Aruanã. E no segundo momento, na ilustração 138, o autor apresenta o ponto de vista de um terceiro observador, que se supõe seja o leitor, o qual estará vendo a cena como se estivesse ao longe, tendo uma visão panorâmica de todo o cenário, bem como das dimensões dos personagens.

A ilustração 137 revela a face da Boiúna de forma sutil pela técnica de transparência, sendo que a imagem realiza papel de fundo sob a narrativa verbal. A imagem interage junto ao texto de forma complementar e expansiva, visto que oferece ao leitor a visão de como seria a face do 'monstro' tão temido pelos indígenas. Nesse sentido, este trecho da história, auxilia o leitor a compreender o próprio imaginário do autor em relação a este ser mítico.

Com a ilustração 138, o leitor tem a oportunidade de observar a cena sob uma perspectiva exterior, e consegue dimensionar os personagens de tal forma a compreender – pela dimensão da figura mítica – o grande temor dos índios pela Boiúna. Esta, igualmente, é uma imagem que suscita novos significados, ampliando a percepção do leitor em relação à

narrativa verbal.

Além da perspectiva, outra estratégia que provoca a sensação de profundidade é o uso de gradientes, seja através da forma, da cor ou do movimento. A observação da imagem que segue, consegue oferecer ao leitor exemplos do uso de gradientes de forma e de movimento, imprimindo a sensação de profundidade – ainda que sutil – do espaço que o personagem *Arutsã* usa para saltar.

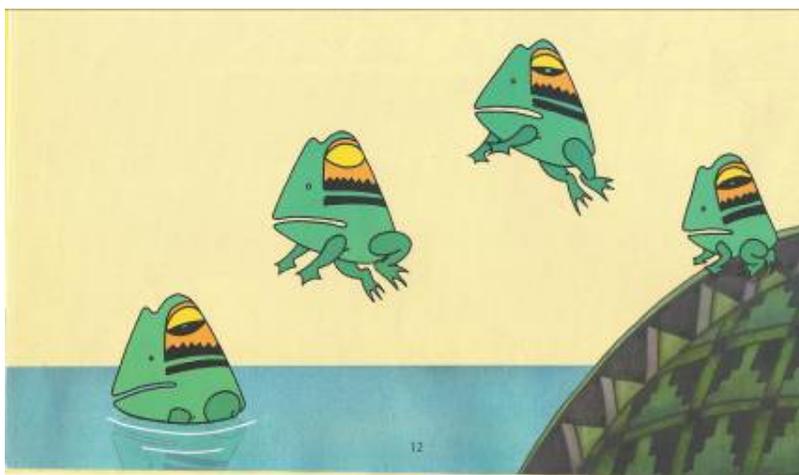


Ilustração 140: Gradiente de movimento e forma. p. 12. Imagem de Rui de Oliveira.

Arnheim (2008, p. 264) explica o processo de percepção do observador de uma imagem que apresenta gradientes de forma, como é o caso da ilustração analisada:

Quando, em um desenho animado, um pequeno disco se expande, a percepção tem que escolher entre manter a distância constante e registrar a mudança de tamanho, ou manter o tamanho constante e mudar a distância. Avaliando estes fatores de simplicidade em relação mútua, a percepção opta pela última alternativa. Ela transforma o gradiente projetivo de tamanho em gradiente de distância. Qualquer aspecto perceptivo pode servir para formar gradientes.

Na ilustração 139, o gradiente relativo à forma do sapo *Arutsã* cria a sensação de que ele estava mais distanciado e ao lançar-se no espaço em um salto – que é seqüencialmente entado pelo autor – acaba caindo na água em uma posição mais próxima.

Para Arnheim (2008) a mudança do tamanho em uma razão constante provocará no observador a sensação de profundidade também constante. Com relação ao gradiente de movimento, poder-se-á tecer algumas reflexões no próximo texto que trata do elemento visual de movimento.

A interação entre a narrativa verbal e a ilustração acima ocorre em

complementaridade expansiva simultânea. A narrativa verbal traz ao leitor elementos que extrapolam a mensagem imagética (mensagens grifadas):

***Tuilá entregou finalmente o chocalho mágico a Aruanã.
Misteriosamente apareceu o sapo Arutsã,
que logo alertou o índio a jamais
abrir o coco sem a ajuda de sua mulher***
(p. 12 – grifos meus)

Simultaneamente a imagem apresenta elementos de significação expansiva em relação ao texto, tais como a presença da terra, do rio e o salto do animal ao aproximar-se supostamente do personagem Aruanã – pois o índio não aparece nesta imagem.

Outro elemento que se alia à construção da sensação de profundidade na imagem é a sobreposição. A sobreposição ocorre pelo uso de molduras que apresentam figuras de plantas e árvores umas sobrepostas às outras. Essa sobreposição produz a sensação profundidade espacial junto às imagens. É o que se pode visualizar na imagem que segue:



Ilustração 141: A sobreposição nas imagens. p. 19. Imagem de Rui de Oliveira.

***Em meio à longa viagem,
o índio ouviu um estranho ruído dentro do coco,
despertando a sua curiosidade.
Nisso surgiu uma voz do alto de um galho.
Era o pássaro Anu-guaçu que o advertia:
Não esqueça o que falou a Grande Serpente.***

*Se você abrir o coco, tudo se perderá.
 Temeroso, o índio continuou sua viagem de volta.
 Tomado novamente de forte curiosidade,
 Aruanã quis abrir o coco,
 mas foi mais uma vez alertado,
 agora pelo peixe Jaraqui:
 -Cuidado! Tuilá entregou-lhe o chocalho em
 confiança. Se você abrir o coco,
 tudo se perderá,
 e você se perderá também.
 (p. 18, grifos meus)*

A moldura presente nesta imagem limita o cenário ao fundo e lhe confere tal *status* – de fundo – exatamente por servir como borda limitadora de sua extensão. As molduras nesta obra são formadas de inúmeras figuras sobrepostas umas às outras com cores e traços destacados em relação ao fundo geralmente claro e luminoso.

A interação observada entre as narrativas visual e verbal nesse momento da história é caracterizada pela complementaridade expansiva no texto por este apresentar elementos que garantem a continuidade da história (narrativa grifada). A imagem consegue entrar até certo ponto o que se expressa verbalmente, a partir daí, o texto passa a expressar novos acontecimentos e significados, possibilitando a imersão imaginativa do leitor em relação à cena descrita verbalmente.

3.6.2.8 Imagem X Palavra: Movimento

Por tratar-se de uma obra originada a partir da execução de um projeto de animação, algumas das imagens presentes no livro 'A lenda do dia e da noite' aparecem em seqüência ou como gradiente de movimento, o que propicia uma nova percepção a respeito da construção do movimento nas animações infantis. Como se vê a seguir:



Ilustração 142: Gradiente de movimento. p. 12. Imagem de Rui de Oliveira



Ilustração 143: Gradiente de movimento. p. 14. Imagem de Rui de Oliveira

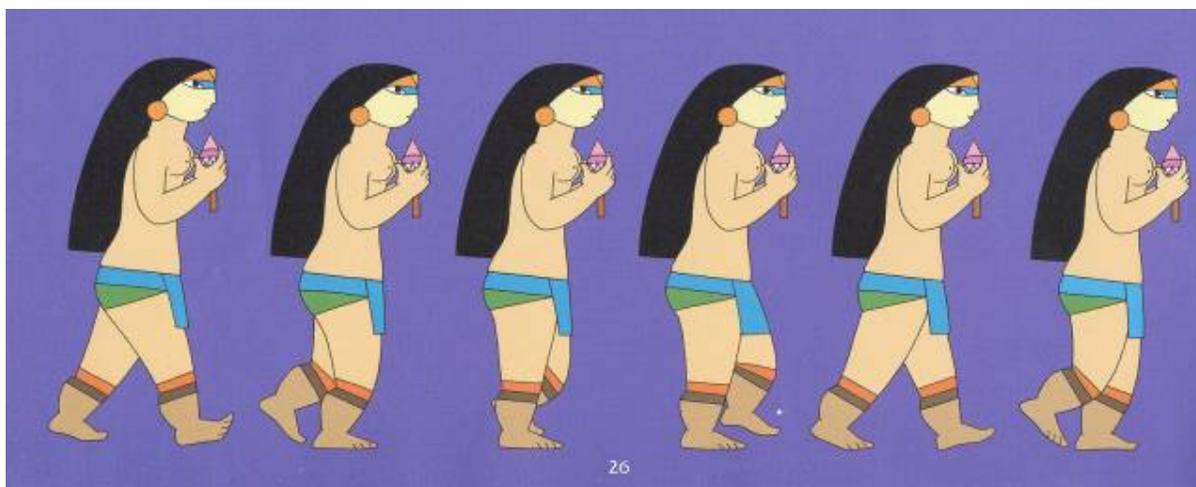


Ilustração 144: Gradiente de movimento. p. 26. Imagem de Rui de Oliveira

Esta forma de representação do movimento na obra oferece ao leitor/observador os vários momentos que sequencializam todo o movimento na cena, o que, na maioria das obras analisadas foi expresso na forma de um instante do movimento.

Na ilustração 142, a interação entre as narrativas ocorre em complementaridade expansiva no texto, no qual aparecem novas informações relevantes para a compreensão dos acontecimentos pelo leitor:

*E, assim, o índio partiu à procura da noite,
 numa longa viagem ao desconhecido.
 A fim de ajudar Aruanã, o jacaré- arurá
 disse-lhe que a casa da Boiúna ficava logo abaixo
 da primeira arara-vermelha que ele
 avistasse no céu. Agradecido, o índio seguiu viagem.
 Ao perceber a arara-vermelha no céu,
 Aruanã sacudiu o chocalho na
 esperança de chamar a Grande Serpente.*
 (p. 14, grifos meus)

Novamente a imagem consegue entrar determinado momento da narrativa verbal. Esta, por sua vez, dá continuidade à história, imprime significados que estarão sendo construídos imaginariamente pelo pequeno leitor, gerando um processo de constante abstração do que está sendo relatado no texto e reafirmando o papel da obra literária junto à preparação da criança para o exercício gradualmente mais complexo de leitura.

3.6.2.9 Relação Imagem X Realidade

Os valores na imagem analisada atuam simultaneamente e em diferentes níveis de interação com a realidade. Buscou-se realizar algumas inferências a partir da observação realizada na imagem que segue:

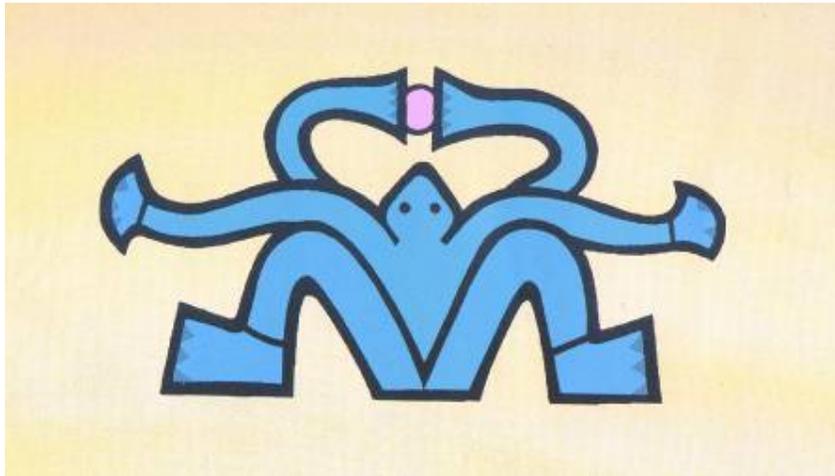


Ilustração 145: A Boiúna. p.08. Imagem de Rui de Oliveira.

Valor de entação: A imagem enta um 'animal imaginário' com seis pernas e cabeça de serpente, segurando um objeto circular.

Valor de Símbolo: A imagem simboliza um ser mítico conhecido como Boiúna ou Cobra Grande muito temido pelos povos ameríndios. A forma bizarra dada a esse ser simboliza o poder que possui frente ao homem, que desconhece os profundos mistérios da floresta e do fundo dos rios.

Valor de Signo: O significado da imagem relaciona-se à sabedoria e à proteção que os seres tidos como superiores pelos indígenas exercem sobre suas vidas. Embora amedrontador, o monstro guarda os segredos que o homem ainda não pode conhecer por não estar preparado para isso.

3.7 A rede se completa: retomando o processo de análise qualitativa

A análise qualitativa envolveu diretamente três dimensões com as quais se procurou investigar as interações entre imagem e palavra junto à amostra de cinco obras selecionada no Programa Nacional Biblioteca na Escola/2005:

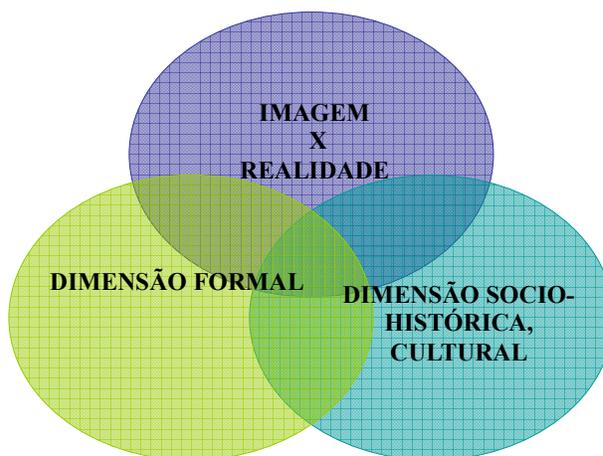


Figura 12: Dimensões que estruturaram as categorizações de análise

A figura acima apresenta as três dimensões com as quais se procurou construir categorizações nas quais fosse possível abordar algumas das interações entre imagens e textos presentes nas obras conhecidas como *picturebooks*, denominadas nesta pesquisa como 'livros interacionais'.

Resumem-se a seguir as categorizações e seus elementos constituintes, caracterizando-se os pontos comuns e os pontos peculiares analisados nos trechos escolhidos das obras.

QUADRO 08 - Quadro resumo das interações analisadas na amostra de pesquisa

OBRAS ANALIZADAS					
CATEGORIAS	‘Maria Peçonha’	‘A Casa do Bode e da Onça’	‘Cavalcadas de Pirenópolis’	‘Aguemon’	‘A Lenda do dia e da noite’
Imagem X Palavra: Elementos Históricos	Ênfase no período histórico de formação das cidades rio-grandenses; processo de desertificação.	Ambientação rural; arquitetura rural do final do século XIX e início do século XX.	Elementos arquitetônicos de formação da cidade; o rio das Almas e os rituais medievais cristãos portugueses.	Elementos históricos de formação do povo iorubá.	Elementos históricos de constituição do povo karajá.
Imagem X Palavra: Elementos Sociais	Ênfase no papel do contador de histórias junto à sociedade e ao papel social da mulher na sociedade rio-grandense do século XVIII.	Ênfase no vocabulário rural; Na organização do trabalho e nas relações sociais do ‘caipira’.	Ênfase nos costumes da sociedade goiana e no papel social da mulher goiana.	Ênfase na educação da criança africana, nos rituais de passagem e na organização da sociedade e da língua ioruba.	Ênfase no papel social da mulher karajá e na organização dos papéis sociais junto ao povo karajá.
Imagem X Palavra: Elementos Culturais	Referência a elementos culturais como a produção de brinquedos e das ‘bruxinhas’ de pano, as cantigas de roda, as ‘trovas’ ou desafios orais de improviso, o vestuário e a gastronomia e as crenças transmitidas oralmente na figura dos contadores.	Referência a elementos da cultura caipira como as crenças religiosas, a desconfiança e a astúcia ‘caipira’.	Referência aos costumes religiosos, aos rituais e ao vocabulário.	Referência às crenças religiosas e a transmissão oral dos saberes.	Simetria das entaões indígenas; pinturas corporais; interação homem e natureza; bonecas de barro.
Imagem X Palavra: Cor	Ênfase na tonalidade das cores. Direcionamento do olhar pelo uso de cores repetidas na imagem.	Ênfase no contraste de cores quentes e frias.	Ênfase no uso e na intensidade das cores complementares para destacar figura e fundo.	Contraste entre cores quentes e frias e contraste de tonalidades.	Contraste pelo uso do preto no traçado e nas imagens; opção por cores frias; ausência de saturação nas cores.
Imagem X Palavra: Forma	Figuração caricatural.	Figuração caricatural; uso de contorno nas formas, direcionamento do olhar pela disposição das	Contraste figura-fundo pela adoção de cores complementares, texturas e uso de linha do horizonte;	Contraste de escala na forma. Uso da linha do horizonte para a	Simetria nas imagens, a adoção de molduras ou janelas, o traçado destacado e o

		figuras na página.	equilíbrio na composição pelo posicionamento das figuras; uso de molduras; destaque à proporção. Uso de ícones.	composição. Uso de caligramas.	geometrismo constante nas figuras e cenários. Uso de ícones.
Imagem X Palavra: Textura	Uso de elementos na texturização vinculados ao tema da história: o tecido	Texturização visualizada pelo uso de traçado.	Texturização visualizada pelo uso de traçado;	Uso de elementos na texturização vinculados ao tema da história: o barro	.Pouco uso de texturas.
Imagem X Palavra: Espaço	Uso de sobreposição transparente, de tonalidade e de textura na construção do espaço	Uso de perspectiva e sobreposição de figuras.	Uso de perspectiva, sombreamento e luminosidade.	Exploração da sobreposição e do tamanho das figuras como estratégia de proximidade distanciamento.	Perspectiva, e sobreposição de imagens.
Imagem X Palavra: Movimento	Uso do traçado oblíquo para criar movimento.	Uso de imagem em 'movimento imóvel'.	Uso de imagem em 'movimento imóvel'	Uso de imagem em 'movimento imóvel'. Uso de caligramas.	Uso de imagem em gradiente de movimento e 'movimento imóvel'.
Imagem X Realidade: entação	Figura de uma moça segurando uma flor	Figuras ajoelhadas, rezando.	Cavaleiro e sua montaria	Menino adormecido junto ao tronco de uma árvore.	'Animal imaginário' com seis pernas e cabeça de serpente, segurando um objeto circular.
Imagem X Realidade: Simbolismo	Uso de tonalidade como símbolo de dualidade na personagem.	Postura simbolizando a fé, a confiança e a harmonia entre Céu e Terra.	Preservação dos costumes e tradições	Descanso do criador de todas as coisas. O sono simboliza o intervalo necessário entre uma criação e outra, entre uma idéia e outra.	Simboliza o poder que possui frente ao homem, por sua sabedoria.
Imagem X Realidade: Signo	A imagem da flor significa a aridez interior e exterior à personagem.	Significa a influência das	O Bem, o Mal e a recompensa.	Proteção divina que se faz presente aos que acreditam em seus projetos e inspirações.	O significado da imagem relaciona-se à sabedoria e à proteção dos seres míticos.

O quadro resumo apresenta as principais configurações encontradas contextual e formalmente nas obras, as quais propiciaram as diversas interações observadas entre imagens e palavras. Consideraram-se as três dimensões visualizadas na figura 13 com uma breve revisão dos principais pontos junto à amostra.

Sobre os elementos históricos, sociais e culturais, observou-se a diversidade de temáticas, havendo em comum entre todas as obras, a preocupação dos autores em oferecer aos leitores infantis e juvenis, histórias direcionadas a suas expectativas, sem deixar de expressar quer pela palavra, quer pela imagem, suas próprias convicções a respeito do que conceberam ficcionalmente. Percebe-se o cuidado dos autores em trazer ao leitor, de forma clara ou sutil, algumas caracterizações fundamentais da história, da cultura e da sociedade nas quais surgiram as variantes desses contos folclóricos. Algumas dessas características, como por exemplo, as marcas no rosto do personagem *Oniomon*, em 'Aguemon', os desenhos geométricos encontrados nos cenários de 'A lenda do dia e da noite', as cores profusas dos cavaleiros de 'Cavalcadas de Pirenópolis', as texturas demarcando o ofício da personagem Maria em 'Maria Peçonha', o traçado infantil dos personagens em 'A casa do bode e da onça': todos esses momentos ofereceram informações significativas ao leitor já familiarizado à busca por detalhes e pistas ofertadas em cada página dos 'livros interacionais'. Tais elementos dizem muito da subjetividade de seus autores/ilustradores, de suas expectativas em relação aos leitores para os quais direcionam seus livros. Este é um momento de encontro com as reflexões Bakhtinianas a respeito da natureza ideológica das enunciações, do direcionamento dos discursos enunciativos e dos recursos usados pelo enunciador para que sua mensagem seja compreendida. Toda a linguagem é concebida para um ouvinte/observador, de forma a obter uma atitude responsiva imediata ou tardia que atenda às expectativas empreendidas na produção artística ou literária.

Por sua vez, os elementos formais também são resultados de escolhas distintas, de ordem pessoal, de acordo com a opção do autor/ilustrador em priorizar um ou outro elemento na elaboração do projeto gráfico e na estruturação das interações entre imagens e textos.

A textura foi priorizada em 'Maria Peçonha', com o uso de materiais têxteis na composição das imagens. A cor foi destacada em 'Cavalcadas de Pirenópolis' através do uso na maioria das imagens de cores complementares, e em 'Aguemon', a cor foi priorizada pela adoção de cores frias e quentes, bem como cores complementares na composição do projeto gráfico. Em 'A lenda do dia e da noite' tem-se o destaque à forma, com o uso dos geometrismos referendados nas pinturas e esculturas karajás; e em 'A casa do bode e da onça', a forma é privilegiada pelo uso do traçado infantil, irregular, oportunizando especialmente ao

pequeno leitor a abstração e a apreciação de figuras que lhe são familiares, por serem semelhantes aos que qualquer criança faria.

Cabe salientar que as análises relativas à imagem e a suas manifestações representacionais, simbólicas e sógnicas constituíram uma abordagem cujo reconhecimento da história, das percepções, das experiências e dos conhecimentos prévios da pesquisadora não pode ser excluído. Embora se tenha buscado fundamentos que pudessem contribuir para a compreensão de seus significados, não se adotaram referências generalizadas em razão da diversidade de simbolismos e significados adotados para um mesmo elemento em diferentes contextos históricos e grupos sociais.

Entretanto, considerou-se tal categorização importante, no sentido de oferecer ao leitor outras fontes de aproximação com as linguagens presentes nas obras, especialmente por se tratar de uma análise que enfoca os saberes simbólicos presentes na imagem, tendo em vista que cada sociedade institui imaginariamente distintos valores em relação a determinados comportamentos, objetos e temáticas. Neste sentido, a leitura realizada sobre os valores representacionais, simbólicos e sógnicos apontou alguns elementos capazes de provocar a reflexão por parte dos leitores tais como: a luta entre o Bem e o Mal em 'Maria Peçonha', na qual o autor expressa a dualidade interior da personagem através do próprio texto e da imagem analisada: a face de Maria Peçonha. Em 'Cavalcadas de Pirenópolis', a luta entre o Bem e o Mal é representada textualmente pela disputa entre o menino e o pássaro pela flor do cerrado e a imagem escolhida para a análise simbólica e sógnica também apresenta essa dualidade. A crença na proteção superior é o elemento simbólico presente na imagem analisada e na história de 'A casa do Bode e da Onça' representando a submissão dos personagens aos preceitos divinos. Em 'Aguemon', a crença na proteção superior é apresentada visualmente na imagem analisada, bem como, na narrativa verbal. Por fim, em 'A lenda do dia e da noite', o elemento simbólico expresso na imagem analisada enta o temor e o respeito ao desconhecido.

Pode-se inferir das análises através das categorizações que os autores/ilustradores diversificaram a forma de construção da rede de interações, ora optando por um elemento, ora optando por outro, objetivando inserir o leitor em um gradual processo de compreensão das interações que ocorrem entre as linguagens que formam do 'livro interacional'.

Embora as categorizações definidas para compor tais análises pudessem ser outras – o que certamente traria novas considerações e reflexões distintas das desenvolvidas – o jogo criado na apresentação das interações entre imagem e palavra, permaneceria prioritário, como efetivamente ocorreu junto às obras:

Procurando-se refletir simetricamente imagem e palavra;
Privilegiando-se expansivamente os significados imagéticos;
Privilegiando-se expansivamente os significados textuais;
Privilegiando-se simultaneamente a expansão de significados nas duas linguagens.

O caráter interacional permaneceu, enquanto suas formas de manifestação foram construídas cuidadosamente em cada produção literária, de forma a atenderem os critérios de formação pretensamente esperados por seus criadores e editores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este momento traz consigo uma série de considerações necessárias ao término deste percurso investigativo. A sensação de ‘incompletude’ do trabalho é presença constante nestas reflexões, o que sugere uma continuidade natural a todo processo de pesquisa.

Esta investigação teve como pressuposto a ideia de que as interações entre as linguagens visual e verbal podem contribuir para a formação leitora inicial de crianças. O objetivo geral proposto foi o de investigar tais interações entre as duas linguagens nas produções do acervo do PNBE/2005, problematizando suas contribuições para o desenvolvimento da formação leitora de crianças.

Neste sentido, considera-se que o objetivo principal foi atingido, na medida em que foram desenvolvidas diversas reflexões acerca das questões problematizadoras que permearam toda a trajetória de pesquisa.

Optou-se pelo estudo bibliográfico com abordagem quali-quantitativa. Em um primeiro momento, o acervo completo foi analisado quantitativamente para, posteriormente, destacar-se a análise qualitativa sobre a amostra final. Tal processo envolveu a verticalização da amostra final caracterizada por uma série de recortes necessários à sua definição. No primeiro recorte, as 300 obras presentes no acervo, reduziram-se o contingente para 228 obras, tendo como critério a definição de gêneros, exposta no Edital de inscrição do PNBE/2005. As 228 obras foram reduzidas para 162, a partir do critério de formato literário denominado *picturebook*. Das 162 obras, reduziu-se para 37, com enfoque sobre as obras de mesmo autor e ilustrador brasileiros. E por fim, das 37 obras, a amostra final compôs-se de 05 obras, escolhidas pelo critério de temática folclórica.

A definição das categorizações de análise sobre a amostra propiciou o suporte necessário à consecução do trabalho e, por conseguinte, à resolução das questões problematizadoras que permearam o alcance do objetivo principal.

O contato com os denominados *picturebooks* e com os estudos desenvolvidos em diversos países sobre esse formato de produção literária trouxe contribuições para o reconhecimento desta nova proposta de literatura direcionada aos mais diversos públicos e idades e baseada no protagonismo equilibrado entre as linguagens visual e verbal. Propôs-se por fim, a denominação, em português, de ‘livro interacional’ para tais produções, em vista da flexibilidade com a qual são produzidas no que se refere a suas dimensões contextuais e formais, visando o estabelecimento de gradientes de interação entre imagem e palavra os

quais variam desde a simples simetria, até a complementaridade expansiva ou complementaridade de contradição.

A primeira questão que norteou a pesquisa referiu-se à forma como ocorrem as interações entre imagem e palavra no suporte literário.

As relações entre as linguagens visual e verbal nos diferentes suportes literários ocorrem em diversos níveis de complexidade, protagonizando uma ou outra, ou ainda, dando enfoque a ambas, como é o caso dos ‘livros interacionais’. As interações observadas nas obras analisadas aconteceram regularmente e conviveram em um mesmo momento em que a imagem interagia à palavra junto ao livro. Tal dinâmica percebida entre as linguagens visual e verbal destacou as ‘interações de simetria’ e as ‘interações de complementaridade expansiva’ nas obras escolhidas e analisadas.

As **interações de simetria** constituem-se em uma correspondência direta entre imagem e palavra, havendo uma flexibilidade entre o que é expresso visual e verbalmente. Ambas as linguagens convergem para um mesmo significado, 'encontrando-se' uma à outra.

A apreensão e compreensão destas interações são mais acessíveis ao pequeno e inexperiente leitor que necessita do apoio visual – tanto da imagem como da palavra - para realizar correspondências e inferências relacionadas à história que está lendo. Neste sentido, o 'livro interacional' cumpre o papel de mobilizador do interesse na criança pequena, por apresentar em sua estrutura, vários momentos de mais fácil apreensão, entados através das interações de simetria.

Simultaneamente, nos mesmos momentos – para a mesma imagem e o mesmo texto em que observou-se interação de simetria – ou em momentos distintos nas obras, percebeu-se a presença das **interações de complementaridade expansiva**, ora com ênfase na imagem, ora com ênfase no texto, ou ainda, ocorrendo nas duas linguagens. As interações de complementaridade expansiva podem ocorrer na imagem e no texto, seja individualmente, seja conjuntamente, sugerindo significados que ampliam o entendimento do que está sendo expresso na reunião das duas linguagens. Ora a imagem poderá conter um elemento que amplia o entendimento do que se encontra no texto, ora o próprio texto, conterà informações que extrapolam o que é entado pela imagem. Ainda poderá ocorrer a contribuição simultânea entre imagem e texto, na qual, ambos carregam elementos capazes de complementar e ampliar os significados sugeridos em uma e outra linguagem.

O nível de complexidade destas últimas interações pode ser direcionado ao leitor mais experiente, capaz de discernir entre o percebido visualmente e o subentendido mentalmente, ou ainda, capaz de realizar inferências mais complexas sobre mensagens, incertezas e ambigüidades na história. Tais interações produzem resultados diferenciados, de acordo com a percepção individual de cada leitor, não podendo, em termos gerais, corresponder a um padrão 'responsivo' homogêneo por parte dos leitores.

Todos estes exercícios por parte das crianças em situação de aproximação com a leitura ou das leitoras mais dedicadas, podem acontecer espontaneamente ou não, pressupondo uma série de potencialidades presentes na criança e no jovem, que tenderão a permanecer latentes por mais tempo, em vista da escassez ou não de vivências de leitura em seu cotidiano.

Pode-se, nesse momento, resgatar a presença do adulto – preparado para o papel mediador – nos primeiros contatos da criança com o 'livro interacional'. A mediação do adulto/educador, no momento de encontro das crianças e dos jovens com estas produções pode ser importante para o desenvolvimento de seus processos formativos enquanto leitores.

A complexidade gradual percebida nas interações presentes no 'livro interacional', tornam-no um objeto de manuseio e experimentação por parte de crianças em processo inicial de alfabetização e aproximação com a leitura. Ao mesmo tempo, o 'livro interacional' presta-se à exploração compreensiva por parte de leitores mais experientes, por desafiar-las a desvendar novas formas de expressão visual e verbal, criadas por autores e ilustradores destas obras.

Há que se salientar que não se encontrou nas cinco obras analisadas as denominadas **interações de contradição**, destacadas nos estudos de Nikolajeva; Scott (2001). Tais interações, predominantemente conflitantes, guardam características de contradição entre a imagem e a palavra, pressupondo situações de tomada de decisão por parte do leitor em relação ao significado destas contradições.

Pode-se refletir a partir deste contexto, sobre as variantes da produção literária para crianças e adolescentes que, embora fundada em preceitos que correspondam mundialmente a determinados padrões, podem distinguir-se de país para país, de região para região. É o que as autoras (2001) observaram nas produções dos *picturebooks* americanos e europeus, cuja complexidade das interações entre imagem e palavra tornou-se tamanha, a ponto de serem considerados cada vez mais inacessíveis ao manuseio de crianças em fase inicial de leitura, indagando-se sobre os possíveis destinatários dessas obras.

Na perspectiva deste estudo, pensa-se o 'livro interacional' como um espaço dinâmico de relações entre imagens e textos, possibilitando a todos os tipos de leitores – inexperientes ou experientes – a exploração de manifestações visuais e verbais em interações de variados níveis de complexidade. Esta diversidade de interação, produzida democraticamente na obra oportuniza leituras em acordo com as necessidades e capacidades dos leitores que as utilizam.

O 'livro interacional' é portador destes gradientes nas relações entre imagem e texto, privilegiando a relevância de ambos, no conjunto da obra, pois a interdependência criada entre as duas linguagens é fundamental como caracterização deste formato literário.

O diálogo entre as linguagens visual e verbal constitui-se em elemento relevante nas primeiras experiências da criança com a leitura.

A criança em suas primeiras incursões ao mundo da leitura, terá a predisposição de buscar na imagem os significados que lhe sejam relevantes para a compreensão da história que está lendo. As dificuldades iniciais na leitura de textos são comuns ao processo de inserção no mundo das palavras. A 'janela' que se abre para o mundo da imaginação e da criação pode ser encontrada nas imagens dos livros de histórias. É a partir dessas observações que a criança inventa suas próprias narrativas, tendo a imagem como principal recurso de exploração do objeto-livro.

Tais explorações podem ocorrer precoce ou tardiamente, dependendo das oportunidades que a criança tem de interagir com tais suportes literários. O *spectrum* criado por Nikolajeva; Scott (2001) permite o vislumbre da trajetória infantil através dos muitos espaços propiciados pela literatura. Primeiramente pela apreciação e busca por livros de imagem, livros-brinquedos, enfim, obras que protagonizam a imagem.

Com o tempo, surge a percepção e o interesse pelos signos que aparecem junto às imagens. As palavras começam a povoar as obras isoladamente ou formando frases simples, até aparecerem de forma estruturada em pequenos textos. Muitas vezes, a imagem continua protagonista, junto a essas obras, relegando um papel secundário aos textos. Este é o momento em que a criança passa a perceber a existência de novos códigos visuais que podem conter mensagens, identifica esses códigos e reconhece sua relevância enquanto forma de linguagem, embora ainda não consiga decifra-los totalmente. Seu olhar procura tanto pelas imagens como pelas palavras, construindo leituras ainda imaginárias.

É com os 'livros interacionais' que o protagonismo de uma linguagem sobre a outra desaparece. As interações estabelecidas entre imagem e palavra são de equilíbrio, de interdependência e de reciprocidade.

A criança terá, sobre tais interações, a percepção que se espera de seu momento enquanto leitora. Nem mais, nem menos. Suas leituras se repetirão ou não, conforme o interesse que lhe for despertado pela obra. Se o processo de leitura for continuado, e se houver nesse processo o acompanhamento mediador de adultos/educadores, as dificuldades iniciais poderão ser vencidas e as interações gradualmente desvendadas a cada novo exercício de aproximação. Em outras ocasiões, a mediação do adulto não será necessária, pois a criança poderá estabelecer novos significados, por si mesma, significados diferentes dos sugeridos por um adulto em seu papel de mediação.

O 'livro interacional' apresenta-se como um dos muitos recursos que aliam dinamicamente a imagem e a palavra, tornando-se capaz de gerar momentos de reflexão na criança, mesmo que no início, de forma ingênua, para gradativamente, desafiar a empreender novos sentidos ao que está lendo e vendo. Trata-se de um processo que demanda tempo, interesse, motivação e atenção, principalmente dos adultos que estiverem acompanhando a criança nessa aventura cheia de obstáculos, derrotas e vitórias.

A experiência literária possui caráter emancipatório e humanizador.

A criança poderá desenvolver através de suas experiências com os 'livros interacionais' ou com outros formatos literários uma série de potencialidades como a criatividade, a perseverança, a paciência, a observação: todos elementos fundamentais para o seu desenvolvimento humanizador e emancipatório.

Toda a experiência pode produzir um processo de reflexão sobre o qual surgem novos significados a ponto de propiciar a transformação de atitudes e contextos. A literatura possui a vantagem, conforme Oliveira (2008) de ser apreciada em silêncio. É no silêncio interior que se formam os pensamentos, se estabelecem as relações, se vinculam os acontecimentos a outros, se criam hipóteses, se fazem novas perguntas e se transformam convicções.

A experiência literária pode exercer sobre o pequeno e jovem leitor os efeitos citados, mas esse não é um processo simples. Trata-se de uma experiência solitária, individualizada, única, íntima, na qual somente leitor e livro podem atuar um sobre o outro.

Da mesma forma, a criança pode vivenciar esta experiência individualizada, embora possa também contar com a presença e a intervenção mediada dos adultos, o que lhe

possibilitará, muitas vezes, avançar em suas observações iniciais sobre o que está vendo e lendo. Neste sentido, todas as experiências infantis – a literatura pode ser incluída como uma delas – poderão oferecer oportunidades de emancipação, de autonomia e de humanização à criança e ao jovem, desde que recebam o apoio e a orientação direcionadas à ampliação dessas potencialidades.

A contribuição das mediações realizadas entre adultos/ crianças/ livros no sentido de agregar condições emancipatórias e humanizadoras à vida dos pequenos leitores.

Problematiza-se, neste momento, a participação ou não-participação do adulto/mediador no processo de aproximação da criança com a leitura literária. Sabe-se que a constituição do 'livro interacional' oportuniza tal mediação, embora se deva salientar na necessidade de preparação por parte deste adulto/educador.

Uma intervenção mal realizada por um adulto em uma situação de leitura da criança pode prejudicar sua trajetória como leitora. Muitas vezes, é preferível que não se atue como mediador de uma leitura, pois as conseqüências podem ser danosas à criança. Neste sentido, o acompanhamento discreto por parte do adulto, a observação e o diálogo são elementos fundamentais para que o processo de mediação possa ser produtivo para o desenvolvimento da criança leitora.

Por sua vez, muitas obras possibilitam a exploração solitária por parte da criança, sem que haja necessidade da participação de um adulto nessas vivências.

O 'livro interacional' explora conjuntamente duas condições paradoxais em sua estrutura: uma na qual existem possibilidades de exploração por parte da criança em processo inicial de formação enquanto leitora; outra na qual existem recursos de exploração mais profunda por parte da criança já familiarizada com a leitura e com seus processos de abstração. Neste sentido, os 'livros interacionais' são difíceis de serem abordados e mediados pelos adultos, pois exigem conhecimento de sua estrutura, das linguagens que os constituem e das interações entre estas linguagens.

O processo de mediação consciente por parte do adulto deve acontecer no sentido de produzir condições para que a criança possa construir sua própria trajetória como leitora, decifradora, intérprete e produtora de novos significados junto à obra que está lendo.

A leitura simples e direta da história em conjunto com a exploração visual, sem sobrecargas de questionamentos, nem induções de pensamento, pode ser uma boa estratégia

de mediação para a criança pequena, que, no seu próprio momento, sentirá a necessidade de realizar suas próprias perguntas, concluindo sobre o que considerar importante na história.

Mediar não significa cobrar reflexões, questionar e responder a tudo o que é perguntado, ou ainda direcionar o olhar da criança para detalhes que lhe são despercebidos. Mediar significa estar apto a interferir, no momento que a criança necessitar de sua participação. Mediar corresponde a uma atitude de humildade e respeito em relação à evolução individual da criança.

Toda a mediação constitui-se de um ato de generosidade em relação à determinada situação. Generosidade no sentido de se abdicar de pré-conceitos, verdades individuais, pensamentos enrijecidos, optando-se por uma postura aberta, flexível e madura em relação ao que estiver por vir.

O encontro entre a criança, o adulto e a obra literária pode ser uma oportunidade de crescimento individual e coletivo, no qual o adulto estará acompanhando a trajetória de um novo indivíduo capaz de construir por si mesmo suas próprias perguntas e respostas, capaz de 'caminhar' autonomamente, enfrentando e solucionando conflitos interiores e exteriores através da reflexão e do diálogo. Estas são as maiores contribuições que um adulto/educador poderá oferecer através do ato de mediação.

É importante o reconhecimento de que não são somente as práticas de leitura literária que podem construir na criança e no jovem, as capacidades necessárias para compreensão e participação ativa na convivência com o mundo imagético apresentado em todos os âmbitos da vida contemporânea. A leitura literária é apenas um dos muitos caminhos disponíveis nos diversos campos de conhecimento capaz de auxiliar na tarefa exigente e de formar indivíduos autônomos e capazes de realizar outras 'leituras' que lhe forem sugeridas ou impostas.

As áreas de conhecimento não bastam a si mesmas. A literatura não constitui instrumento único de formação pessoal e coletiva, embora possa atuar em conjunção com outras práticas efetivadas nos demais espaços de atuação social da criança e do adolescente.

A escola, como um destes espaços, pode propiciar a autodescoberta da criança de forma integral, em uma composição harmônica de conhecimentos e ações por parte de todos os seus educadores, contemplando-se a formação da criança e do adolescente como um ser individual e social.

A análise de obras produzidas para compor um acervo de alcance nacional nas bibliotecas de escolas públicas brasileiras, tentou oportunizar aos leitores deste estudo, o vislumbre de um novo tipo de aproximação de alunos e educadores com os 'livros interacionais', devendo-se lembrar a importância da interação com outros instrumentos de

'leitura' mediados ativamente pelo cinema, a fotografia, o teatro, o grafite, a dança, entre outras expressões artísticas que fundamentam sua existência também na visualidade.

A incursão ao mundo da imagem em suas possíveis interações com o mundo das palavras deve continuar: não mais no formato concebido para esta trajetória de pesquisa, mas na forma de novos questionamentos capazes de motivar outras pesquisas que possam aproximar a leitura visual do cotidiano social. A vida não é destituída da imagem, embora esta continue a passar despercebida na maioria das experiências humanas.

A 'educação para o olhar' é um processo longo que necessita cada vez mais da atenção e do apoio científico para que possa instituir-se, enquanto prática social. Não será um, nem dois, mas muitos investimentos neste sentido que poderão possibilitar às novas gerações condições de apreenderem e produzirem significados sobre as verdadeiras imagens subjacentes ao mundo das imagens aparentes as quais se está acostumado a conviver.

REFERÊNCIAS

De análise⁷⁸

- CRUZ, Nelson. **O caso do Saci**. [ilustrações do autor]. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CUNHA, Carolina. **Aguemon**. [ilustrações do autor]. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FETH, Monika; BORATYNSKI, Antoni. **O Catador de Pensamentos**. Tradução Dieter Heidemann. São Paulo: BRINQUE- BOOK, 1996.
- LAGO, Angela. **A casa do bode e da onça**. Contada por Angela-Lago [projeto gráfico e ilustrações Angela Lago]. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- MASSARANI, Mariana. **Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa**. [Texto e ilustrações] Mariana Massarani; [projeto gráfico] Silvia Negreiros. Rio de Janeiro: Manati, 2002.
- MELLO, Roger. **Cavalhadas de Pirenópolis**.
- MELLO, Thiago de. **Amazonas: no coração encantado da floresta**. Ilustração: Andrés Sandoval. São Paulo: Cosac& Naify, 2003.
- NEVES, André. **Sebastiana e Severina**. 3ª ed. São Paulo: DCL, 2005.
- NEVES, André. **Maria Peçonha**. [ilustrador André Neves]. 1 ed. São Paulo: DCL, 2004.
- OLIVEIRA, Rui de. **A lenda do dia e da noite**. Ilustrações do autor. São Paulo: FTD, 2001.
- OLIVEIRA, Rui de. **Cartas Lunares**. Texto e ilustrações: Rui de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- RYLANT, Cynthia; BROWN, Kathryn. **A velhinha que dava nome às coisas**. Tradução Gilda de Aquino. São Paulo: BRINQUE-BOOK, 1997.
- WOOD, Audrey; WOOD, Don. **A casa Sonolenta**. Tradução Gisele Maria Padovan. 16ª ed., São Paulo: Ática, 2005.
- ZIRALDO. **FLICTS**. 38ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 2000.

⁷⁸ As referências de análise seguem rigorosamente o modelo das fichas catalográficas presentes em cada obra.

De consulta

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e família**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

ARIZPE, Evelyn; STYLES, Morag. **Children Reading Pictures: Interpreting Visual Texts**. London, New York: Routledge Falmer, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores. In: PAIVA, Aparecida [et al]. **Literatura e Letramento: Espaços, Suportes e Interfaces**. O jogo do Livro. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

AZEVEDO, Ricardo. **Literatura infantil: origens, visões da infância e certos traços populares**. Disponível em: www.ricardoazevedo.com.br/artigo05.htm. Acesso em: 16/06/05.

BARBOSA, Delise. **A imagem vai além de mil palavras**. Disponível em: <http://ctjovem.mct.gov.br>. Acesso em: 16/06/05

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. A mensagem fotográfica. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. A retórica da imagem. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELMIRO, Célia Abicalil; EVANGELISTA, Aracy Alves. **A escolarização da imagem e da imaginação nos livros didáticos**. Disponível em: www.edu.cacaonline.pro.br/art_a_escolarizacao_da_imagem.asp. Acesso em 16/06/05.

CALDIN, Clarice Fortkamp. A leitura como função pedagógica: O literário na escola. **Revista ACB**, Brasília, DF, 7.1, 25/ 08/ 2005.

CAMARGO, Luis. **Ilustração no livro infantil**. Belo Horizonte, Ed. Lê, 1995.

COSSON, Rildo. **Letramento Literário: teoria e prática**. São Paulo, Editora Contexto, 2006.

DONDIS, Donis A. **La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual**. Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A., 1995.

EVANGELISTA, Aracy Martins. **Algumas reflexões sobre a relação literatura/escola**. Disponível em: <http://www.anped.org.br/24/T1008587950265.doc> acesso em: 27/07/2005.

GARDNER, Howard. **Inteligências Múltiplas: a teoria na prática**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

GARRALÓN, Ana. La crítica es bella: Cómo analizar los libros para niños. **Revista Educación y Biblioteca**. Año 11, N° 105, Madrid, octubre de 1999.

GIBSON, James J. **La Percepción del mundo visual**. Tradução de Enrique R. Revol. Buenos Aires, Infinito, 1974.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. Infância, sociedade e cultura. In: CARVALHO, Alysson. et al. **Desenvolvimento e Aprendizagem**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

_____. **A construção do “Infantil” na Literatura Braileira**. Disponível em: <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/GOUVEA.pdf> Acesso em 20/01/2007.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Olhar de descoberta**. São Paulo, Mercuryo, 1996.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Ensaio de Semiótica Poética**. Editora Cultrix, 1975.

HESS, Remi. **Produzir sua obra: O momento da tese**. Trad. de Sérgio da Costa Borba e Davi Gonçalves. Brasília, Liber Livro Editora, 2005.

HOUSEN, Abigail. **The eye of the beholder: measuring aesthetic development**. Tese de Doutorado, Harvard, 1983.

KOSSLYN, S. M. **Image and Brain: the resolution of the imagery debate**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.

LEWIS, David. **Picturing Text: The Contemporary Children's Picturebook**. Paperback, 2001.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 3. ed., 2007.

_____. et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Vozes, 1981.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PARSONS, M.J. **Compreender a arte: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo**. Lisboa: Proença, 1992.

SANTOS, Leonor Werneck dos. **Articulação textual na literatura infantil e juvenil**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003. Disponível em: www.livcultura.com.br/scripts/cultura/externo/index Acesso em: 22/04/2009.

SOARES, Magda. Letramento e Escolarização. In: RIBEIRO, Vera Masagão (org.). **Letramento no Brasil**. São Paulo: Global Editora, 2003.

MACEDO, Donaldo; FREIRE, Paulo. **Leitura do Mundo Leitura da Palavra**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2003.

MANGUEL, Alberto. **Se deixarmos de ler, iremos morrer**. Entrevista ao Globo: 2001.

Disponível em: oglobo.globo.com/quemlesabe/diversos/livro_19_050430.htm. Acesso em 16/06/05/ (2004)

MELLO, Roger. **A arte olhando o mundo**: O olhar do artista. Disponível em: www.tve.br
Acesso em: 16/06/05.

PARSONS, Michael J. **Compreender a arte**: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo. Lisboa: Presença, 1992.

_____. **Identidade cultural e ensino da arte**. Porto Alegre: UFRGS, 1996. (Informação Oral).

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo:UNESP, 2004.

ALVES, Ana Cláudia Lima e. **As artes do Divino de Pirenópolis/Goiás**. Rio de Janeiro. CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR, IPHAN/ MINISTÉRIO DA CULTURA, 2008.

ALMEIDA, Miriam de Lourdes. **A cidade de Pirenópolis e o impacto do tombamento**. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de Brasília. 2006.

ANSTEY, Michele; BULL, Geoff. **Reading the visual: written and illustrated children's literature**. Sydney: Harcourt, 2000.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Centage Learning, 2002.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.

AZOUBEL NETO, David. **Mito e psicanálise: estudos psicanalíticos sobre formas primitivas de pensamento**. Campinas: Papyrus, 1993.

BAKHTIN, Mikcail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed., Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. **Estética da Criação Verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. – 4. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M.; VOLOCHÍNOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 6. ed., São Paulo: Hucitec, 1992.

BAJOUR, Cecilia; CARRANZA, Marcela. El libro-álbum em Argentina: vamos a hablar de una ausencia. **Imaginaría – Revista Quinzenal sobre Literatura Infantil y Juvenil**. Nº 107, Buenos Aires, jul/2003. Disponível em: <http://www.imaginaría.com.ar/11/5/destacados.htm>, acesso em: 22/02/2008.

_____. Libros-álbum: libros para el desafío – **Imaginaría – Revista Quinzenal sobre Literatura Infantil y Juvenil**. Nº 115, Buenos Aires, diciembre/2003. Disponível em: <http://www.imaginaría.com.ar/11/5/destacados.htm>, Acesso em: 22/02/2008.

BELMIRO, Célia Abikalil. **Um estudo sobre as relações entre imagens e textos verbais em cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil**. Tese. Curso de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal Fluminense, 2008.

BENJAMIN, Roberto. **Conceito de Folclore**.1989. Disponível em: http://unicamp.br/folclore/material/extra_conceito.pdf

BEZERRA, Paulo. **Introdução**. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São

Paulo: Martins Fontes, 2003.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

BONILLA, Maria Helena S. **Escola aprendente: desafios e possibilidades postos no contexto da sociedade do conhecimento**. 2002. Tese, Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador - BA.

CALADO, Maria Augusta. **Iny do fundo das águas**. Anais do Congresso Internacional Brasil-Europa 500 anos: Música e Visões, Vol. 63, Colonia: 1999.

CAMARGO, Luis. **'Poesia infantil e ilustração**: estudo sobre *Ou isto ou aquilo* de Cecília Meireles'. Dissertação. Universidade de Campinas. Campinas, 1998.

CÂNDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 2001.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: EDUSP, Ed. Itatiaia Ltda.. Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, v. 151, 7ª edição, 1988.

COELHO, J. A **Lenda da Boiúna**. Recanto das Letras, 2008. Disponível em <http://recantodasletras.uol.com.br/artigos/1267104>, Acesso em: 20/112009.

CURADO, João Guilherme T.; LÔBO, Tereza Caroline. Rio das Almas. In: **I Congresso Goiano de Educação Ambiental**. Universidade Federal de Goiás, outubro/2008. Disponível em:

DAMATTA, R. **Explorações: ensaios de sociologia interpretativa**. Rio de Janeiro: Roço, 1986.

DENICOLÓ, Naiara. **A Hospedagem em Pirenópolis e Goiânia**: Espaços de preservação e divulgação do patrimônio cultural de Goiás (1989-2006). Dissertação de Mestrado. Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia. Universidade Católica de Goiás. 2006

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Giovandro Marcos. Uma proposta metodológica para o estudo da imprensa a partir das mutações na problemática da análise do discurso. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**, Vol. VIII, n. 1, ene. – abr. 2006. Disponível em: www.eptic.com.br. Acesso: 10/03/2008.

FRADE, Cásia. **Folclore/Cultura Popular**: Aspectos de sua História. 1997. **Disponível em**: www.unicamp.br/folclore/material/extra_aspectos.pdf

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Edições 70, 1987.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. **A Construção do “Infantil” na Literatura Brasileira.** 1999. Disponível em: <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/GOUVEA.pdf> Acesso em 20/01/2007.

GUERRA, Flávia. **Janelas da Alma Pirenopolina.** DIÁRIO DE GOIÂNIA. Edição 8019. 22/10/2009. Disponível em: http://www.dm.com.br/materias/show/t/janelas_da_alma_pirenopolina_

IFATOSIN, Maria Inez Couto de Almeida. **Cultura Iorubá: costumes e tradições.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

JINZENJI, Mônica Yumi. **A reescrita das fábulas pelos liberais moderados no início do século XIX brasileiro.** Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/1trabalho/GT02-4068--Int.pdf> Acesso em: 19/08/2009

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 2. ed., Campinas, São Paulo: Papirus, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento da Era da Informática.** Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

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

LINHARES, Andrey Aparecido Caetano. **A produção e a reprodução da identidade cultural caipira em Mossâmedes -GO.** Dissertação de Mestrado defendida pelo Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás. Ago/2005.

MACHADO, Irene. Os Gêneros do Discurso. In: BRAIT, Beth.(Org.) **Bakhtin: Conceitos Chave.** 2. ed., São Paulo: Contexto, 2005.

MAC CANN, Donnaræ; RICHARD, Olga. **The Child's First Books: A critical study of pictures and texts.** New York: The H.W.Wilson Company, 1973.

MARIANO, Neusa de Fátima. **O lugar do caipira no processo de modernização.** SCRIPTA NOVA. Revista Eletrônica de Geografia y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Nº 69 (22), agosto/2000. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn-69-22.htm> Acesso em: 28/08/2009.

MARQUES, Elisa de Barros; FRÓIS, João Pedro. Conclusões da Conferência: Educação estética e artística. **Revista Eletrônica NOESIS**, nº 52, out/dez 1999. Disponível em: <http://www.dgidec.min-edu.pt> Acesso em: 20/05/2008.

MANINI, Miriam Paula; CARNEIRO, Liliane Bernardes. **Leitura de Imagens na Literatura Infantil: desafios e perspectivas na era da informação.** VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Salvador: out/2007.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MENDES, André. A complexização do objeto artístico: uma análise da obra de Angela Lago. **REVISTA ALETRIA**, Belo Horizonte, jul-dez, 2006.

MIOTELLO, Valdemir. Ideologia. In: BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin: Conceitos-Chave.** 2.ed., São Paulo: Contexto, 2005.

NECYK, Bárbara Jane. **Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo.** Dissertação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2007.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **How Picturebooks Work.** New York: Routledge, 2006.

_____. The Dynamics of Picturebook Communication. **Children Literature in Education**, vol.31, nº 4, 2000.

NODELMAN, Perry. **Words about Images: The Narrative Art of Children's Picture Books.** Athens: University of Georgia Press, 1988.

NOGUEIRA, Monique Andries. **Brincadeiras Tradicionais Musicais: análise do repertório recomendado pelo Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil/MEC.** 2006. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/23/textos/0711t.PDF> Acesso em: 22/09/2009

OLIVA, Anderson Ribeiro. **A invenção dos iorubás na África Ocidental: Reflexões e apontamentos acerca do papel da história e da tradição oral na construção da identidade étnica.** In Estudos Afro-Asiáticos, v.27, 2005.

OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e. **Leitura de Imagens para a Educação.** Tese, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

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

OLIVEIRA, Caroline Pereira de. O Mito como forma de Percepção do Homem. **MISCELÂNEA** – Revista de Pós-Graduação em Letras. UNESP. Vol. 6, Assis: jul/nov 2009.
OLIVEIRA, Creusa Salette de. **O Desvelamento do mundo Karaja colhido pelos nomes e pelas imagens do Psicodiagnóstico de Rorschach.** Universidade Católica de Goiás, Vice-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, Dissertação de Mestrado em Psicologia. Goiânia: 2004.

PANTALEO, Sylvia. **Postmodern Picturebooks: Play, Parody and Self-referenciality** (Routledge Research in Education), Hardcover, 2008.

PAIVA, Aparecida. **A leitura Literária no processo de alfabetização: A mediação do professor.** Disponível em salto para o Futuro/TV Escola: www.tve.brasil.com.br/salto. Acesso em 23/07/2005.

PAIVA, Aparecida, Aracy Martin, Graça Paulino, Zélia Versiani (orgs.). **Literatura e Letramento: espaços, suportes, interfaces**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

PNBE. Ministério da Educação. Dados disponíveis em: <http://portal.mec.gov.br/pnbe>. Acesso em 20/08/2006.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. **Entre a ilustração e a palavra: buscando pontos de ancoragem**. 2004. Disponível em: http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/ima_infa.html: Acesso em: 13/12/2006

RAMOS, Flávia Brocchetto. Linguagens, cultura e conhecimento em interação na narrativa infantil. **Espéculo. Revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/narinfa.html> Acesso em: 12/09/2009.

REICHEL, Heloisa Jochims. **A mulher rio-platense na visão dos viajantes: um sujeito histórico**. Anais Eletrônicos do IV Encontro da ANPHLAC. Salvador, 2000. Disponível em: www.amphlac.org/periodicos/anais/encontro4/reichel.pdf Acesso em 22/08/2009.

RIBEIRO, Lidice Meyer Pinto. **Mapeamento do protestantismo rural no lençol de cultura caipira brasileiro**. CADERNOS CERU, série 2, v.19, nº 2, USP, São Paulo: dez/ 2008.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura da arte na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2003.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Algumas reflexões sobre leitura de imagens**. Disponível em: iberecamargo.uol.com.br/content/escola/guia.asp#. Acesso em: 16/06/05.

SANTAELLA, Lucia. Palavra, Imagem & Enigmas. **Revista USP Dossiê Palavra e Imagem**. São Paulo: Dez/ Jan / Fev 1992-1993.

SARDELICH, Maria Emília. **Leitura de imagens e cultura visual: desenredando conceitos para a prática educativa**. Revista Educar, nº 27, Editora UFPR, Curitiba, p. 203-219, 2006.

SILVA, Telma Camargo da. As janelas descortinam Pirenópolis. **Diário de Goiânia**. Out/2009.

STRAUSS, Anselm; CORBIN, Juliet. **Pesquisa Qualitativa: Técnicas e Procedimentos para o desenvolvimento de teoria fundamentada**. 2ª Ed., Porto Alegre: Artmed/Bookman, 2008.

SUARI, Núria Obiols. La Ventana ilustrada de la Literatura Infantil. In: CLIJ. **Cuadernos de literatura infantil y juvenil**. Barcelona, Nº.155, 2002.

SUERTEGARAY, Dirce M. Antunes [et al]. **Projeto Arenização no Rio Grande do Sul, Brasil: Gênese, Dinâmica e Espacialização**. Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Nº 287, marzo/2001.

TEODORO, Mirian Grasiela; JÚNIOR, Francisco José Avelino. **Uma (Re)volta pelo Centro Oeste: A situação dos índios da Ilha do Bananal: Um estudo de Caso dos índios Karajá da Aldeia São Domingos (Krehawã).** III Simpósio Nacional de Geografia Agrária – II Simpósio Internacional de Geografia – Agrária Jornada Ariovaldo Umbelino de Oliveira – Presidente Prudente, nov/ 2005

THOMPSON, John B. **Ideologia Cultura Moderna: teoria social crítica nos meios de comunicação de massa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

TODOROV, Tzvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. **A Letra como Imagem, a Imagem da Letra: As metáforas gráficas de Paul Klee.** Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2006. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlcv/enil/pdf/Artigo_Maria_do_Carmo_FV.pdf. Acesso em: 10/10/2009.

VENEZA, Maurício. **Depoimentos.** In: OLIVEIRA, Ieda de (ORG.). O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador. São Paulo: DCL, 2008.

ZILBERMAN, Regina. Leitura literária e outras leituras. In: BATISTA, Antonio Augusto Gomes; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira (orgs.). **Leitura: Práticas, Impressos e Letramento.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

ANEXOS

ANEXO I

Listagem de obras do acervo PNBE/2005

Acervo 01

Apertada e barulhenta - Margot Zemach - BRINQUE-BOOK

"Apertada e barulhenta" é um conto do folclore judaico que traz a problemática de uma grande família vivendo apertada em uma choupana. O pai procura uma solução com o rabino, que o aconselha a colocar cada vez mais animais vivendo dentro de casa. O cenário torna-se cada vez menor e mais confuso.

Quem canta seus males espanta - Theodora Maria Mendes de Almeida - Siciliano

O livro apresenta um resgate popular de músicas e parlendas que são ilustrados por alunos de uma escola infantil.

O limpador de placas - Monika Feth e Antoni Boratynski - BRINQUE-BOOK

O livro conta a história de um limpador de placas de ruas. Ele trabalhava num bairro em que o nome das ruas era uma homenagem a escritores e compositores. Certa vez, uma conversa entre mãe e filho sobre o nome de uma das placas despertou a curiosidade do homem que acabou se interessando pelos autores das placas e suas obras, passando a ler os seus textos e a ouvir suas composições.

O touro encantado - Ferreira Gullar - Salamandra Editorial LTDA

O livro reúne breves narrativas escritas em prosa poética, por meio da qual o autor recupera episódios e lembranças de sua infância em São Luís do Maranhão, acompanhadas pelas sugestivas ilustrações de Ângela Lago.

O casamento entre o céu e a terra – contos dos povos indígenas do Brasil - Leonardo Boff - Salamandra Editorial Ltda.

O autor reconta os principais contos indígenas brasileiros sobre os mistérios da criação, amor e morte, mitos do céu e da terra, dos antepassados, do comportamento dos homens e dos fenômenos da natureza.

Quem tem medo de quê? - Ruth Rocha - Ed. Global

A obra trabalha os medos infantis: de vampiro, injeção, cachorrão, piolho, trovão... aqueles que todo mundo tem. A saída encontrada é compartilhá-lo para diminuir ou até sumir.

O barbeiro de Sevilha - óperas para crianças - Ruth Rocha - Callis Editora

A jovem Rosina tem um tutor, o velho Doutor Bartolo, que com ela quer se casar para apoderar-se de sua herança. No entanto, Rosina está apaixonada pelo Conde de Almaviva, que ela pensa ser um homem simples de nome Lindoro, por quem ele se faz passar. O Conde contará com o auxílio do barbeiro Fígaro para conseguir se aproximar da jovem Rosina, por quem também está apaixonado.

Lin e o outro lado do bambuzal - Lúcia Hiratsuka - Edições SM Ltda

Lin, um filhote de raposa, Yumi, uma menina, e um pequenino broto de bambu estão crescendo e, aos poucos, vão se conhecendo. Lin quer aprender a se transformar; o filhote de bambu tem pressa em crescer e Yumi toca a música mais linda da floresta. Essa amizade trará surpresas para eles e para o leitor.

O menino que caiu no buraco - Ivan Jaf - Edições SM LTDA

Esta é a história de um menino de treze anos que atravessa dificuldades em família, como a pobreza e a estranha doença que acomete seu pai, até que um dia, no caminho da escola, lhe acontece um perigoso incidente. As experiências por que o menino passa faz com que ele tenha que enfrentar seus medos e lidar com os desafios que se lhe apresentam em sua involuntária prisão.

Pererê na Pororoça - Sylvia Orthof e Elisabeth Teixeira- Ed. Best Seller Ltda

Tudo começa quando a indiazinha Tainá descobre uma seringueira que masca chicletes e um papagaio se dirige aos outros desejando: "Good morning". A partir daí começa uma batalha para recuperar a identidade das personagens e da terra onde moram.

Começar tudo de novo?! - Fanny Abramovich - Livraria e Papelaria Saraiva

O livro conta a história de Bruna, uma menina de nove anos que muda de escola, muda de amigos, muda de professora, muda de quase tudo. Viver esse drama é descobrir os segredos e as estratégias de Bruna ao defrontar-se com cada situação. É uma experiência cheia de resmungos, choros, risos e descobertas.

Pão e circo - Leo Cunha e André Salles-Coelho - Livraria e Papelaria Saraiva

O livro conta os sonhos, as aventuras e as desventuras de dois adolescentes que moram nas ruas e se tornam grandes amigos. O texto tem um caráter documental pois na história cabem a fome e a brincadeira, a necessidade e a infração, o abandono e o encontro, ainda que efêmero.

Amendoim - Eva Furnari - Editora Paulinas

Livro de imagens que conta a história do palhaço Amendoim. Ele se apresenta no picadeiro e suas coisas começam a sumir: sapato, cadeira, chapéu. Alguém as está pegando. Quem será? O traçado das imagens revela-se criativo, as cores são harmônicas e suaves, o que provoca a fruição estética por parte do leitor.

Rap rua - Douglas Silva Lima - RHJ LIVROS

Livro escrito por Douglas Silva Lima como recriação em palavras do livro "Cenas de Rua" de Angela Lago. Rap Rua é um texto poético em que um menino que trabalha e vive nas ruas relata seu cotidiano por meio de suas dores e desejos.

Cena de rua - Angela Lago - RHJ LIVROS

Livro de imagens que narra o drama de meninos que vendem coisas nos sinais de trânsito, em suas relações com os passageiros dos automóveis, que os vêem como mendigos ou ladrões. O livro configura, em poucas imagens, o relato deste drama social.

Lua cheia amarela - Roseana Murray - Editora Dimensão

Lua cheia amarela é um poema que explora o olhar sobre o mar e o céu do ponto de vista de um viajante. O livro conta a história de uma viagem surpreendente que tem a lua amarela, uma nau caravela de leme leve e dois capitães (um que diz "sim" e outro que diz "não"). Nessa viagem haverá tempestade e calma até chegarem a uma ilha mágica cheia de tesouros.

Os conquistadores - David McKee - Martins Fontes

Era uma vez um grande país, governado por um General, que de vez em quando atacava, com seu poderoso exército, outros países, conquistando-os; até o dia em que o General e seu exército invadiram um pequeno país que, ao contrário dos demais, não lhes oferecera resistência. Após a convivência com os habitantes do pequeno país, nem o General nem seu grande país foram mais os mesmos...

Divinas aventuras – Histórias da Mitologia Grega - Heloisa Prieto - Companhia das Letrinhas

Divinas aventuras é um conjunto de oito narrativas independentes que giram em torno dos deuses da mitologia grega. Em cada um delas, um deus torna-se narrador e apresenta sua história e uma aventura por ele vivida.

Ah, cambaxirra, se eu pudesse... - Ana Maria Machado - FTD

Conto cumulativo que conta a história de uma cambaxirra que faz seu ninho na árvore de galho mais bonito da floresta, até que aparece o lenhador para derrubá-la. Como ele estava cumprindo ordens, a cambaxirra precisou pedir ao capataz para não derrubá-la, mas ele disse cumprir ordens do barão, que recebia do visconde, até chegar ao imperador, que não cumpria ordem de ninguém, pois mandava em tudo.

A famosa invasão dos ursos na Sicília - Dino Buzzati - Berlendis & Vertecchia Editores

O livro narra a história de uma comunidade de ursos que viviam nas montanhas da Sicília. Ao longo do texto, vários relatos se sucedem como o rapto do filho do rei Leôncio, os feitiços do mago, a tomada da fortaleza, o encontro do rei com seu filho, a história do Bicho-Papão e do Gato Mamão, os fantasmas, a Serpente do Mar, o Grande Teatro Excelsior, as manobras contra o rei pelo seu chefe de cerimonial, entre outras.

Acervo 2**Romance da onça dragona** - Bernardo de Mendonça - Graphia

Por meio do encontro de um jacaré que pensava ser uma lagartixa, uma ouriça que se chamava de loba, um tatu que acreditava ser um gavião e uma onça-dragona, o livro discute as múltiplas faces da constituição da identidade.

O dono da verdade - Bia Hetzel - Manati

De tanto ouvir falar da verdade e da mentira desde pequeno, e porque queria fazer o certo para ser amado e admirado por todos, o menino resolve sair procurando pela verdade. Ditos populares e provérbios fazem parte da narrativa.

Meu vô Apolinário: um mergulho no rio da (minha) memória - Daniel Munduruku - Studio Nobel

Daniel Munduruku é de família indígena e foi o primeiro dos filhos que nasceu na cidade. Os conflitos gerados pelo preconceito experimentado contra sua cultura já nos primeiros anos de vida levaram o autor a narrar suas memórias.

Apenas Um Curumim - Werner Zotz - Editora Letras Brasileiras

O livro conta a história de um índio órfão que foi criado entre os brancos e que vai (re)descobrir as suas origens e identidade, ao voltar para a floresta, com um velho pajé, que ainda lembra sua vivência anterior de índio. Durante a jornada, o curumim se reencontra, descobre velhos segredos da floresta e volta a ser índio.

A bruxinha e o Godofredo - Eva Furnari - Editora Gaia

Livro de imagens que narra a história de Godofredo, um verdadeiro animal, que rouba a varinha de condão da bruxinha que vive as maiores emoções para reaver a sua varinha.

Jonas e a sereia - Zélia Gattai - Editora Best Seller

História de amor entre um pescador e um peixe fêmea. A história descreve toda a trajetória desse romance, que é uma lenda sendo contada por uma professora a seus alunos. O aparecimento da sereia no final da história, como a filha do amor entre os dois, causa uma surpresa na narrativa.

Vamos brincar com as palavras? - Lúcia Pimentel Góes - Larousse do Brasil

O livro de poemas, em formato lengalenga, leva o leitor para o mundo do folclore e dos contos populares. Com versos que falam de gente, de bichos e das coisas simples do dia-a-dia, o texto é construído com um jogo de palavras e com um toque de humor.

Maria-fumaça cheia de graça - Roseana Murray - Larousse do Brasil

A bordo da Maria-Fumaça é possível viajar no tempo e ir para bem longe através da poesia que inunda o presente e o passado do leitor. É assim esse livro de poesia, ilustrado com imagens que convidam o leitor ao mundo do tempo que passa devagar pelos trilhos da memória.

A semente que veio da África - Heloisa Pires Lima, Georges Gneka e Mário Lemos - Salamandra Editorial

A história da árvore do baobá, embondeiro ou a dansônia é tão diferente e especial que merece ter sua história contada por diferentes vozes: uma da Costa do Marfim, outra de Moçambique e uma do Brasil. As crianças brasileiras podem colher tais histórias e brincar com jogos inventados com suas sementes, apresentados no livro, estreitando assim os laços entre os dois continentes.

Cara ou coroa? - Fernando Sabino - Ática

O livro apresenta vinte e oito histórias criadas por Fernando Sabino que falam sobre fatos corriqueiros da vida e as inusitadas e engraçadas situações que esses fatos podem provocar.

Histórias da pré-história - Alberto Moravia - Editora 34

Trata-se de 24 antifábulas pelas quais desfilam mamíferos, répteis, pássaros e animais como o unicórnio e tiranossauro. São histórias que, pelo viés do insólito, promovem uma visão muito esclarecedora das razões, intenções e desejos que movem o mundo e as pessoas.

Flicts – Ziraldo - Editora Melhoramentos

Flicts é uma cor que sai em busca de utilidade, em busca de amizade, em busca de um significado para sua existência. Como não está em nenhum objeto, decide que não vai mais existir. Só que, para surpresa geral, os astronautas sabem o que tem a cor flicts: a lua.

Amazonas - no coração encantado da floresta - Thiago de Mello - Cosac Naify

Trata-se de um livro que traz seis lendas da região amazônica – O Calça-molhada, Tucuxi dançarino, O prêmio de Ajuricaba, Curupira, O Mapinguari, Iara – recontadas pelo poeta Thiago de Mello.

Enquanto o sono não vem - José Mauro Brant - Editora Rocco

Contos e cantos da tradição popular compõem o livro. Um traço comum em esses textos: eles fazem parte do universo maravilhoso, com reis, princesas, encantamentos e metamorfoses. Ao final do livro, há informações complementares, explicando as fontes de onde foram recolhidos os textos, o que demonstra a fidedignidade do autor.

Quando os bichos faziam cena - José Carlos Aragão - Ed. Planeta do Brasil

São dez adaptações teatrais das fábulas de Esopo. Entram em cena leão, javali, cachorros, porco, burro, entre outros animais, para colocar em questão as relações e os comportamentos humanos.

Estatutos de um novo mundo para as crianças - Miguel Sanches Neto - Bertrand Brasil

O livro apresenta 11 artigos de um estatuto que faria do planeta um lugar ideal para as crianças. Traz propostas para tornar o mundo mais harmônico, humano e feliz, sob a ótica do que seria ideal para as crianças - a semana que teria apenas três dias: sexta, sábado e domingo, no lugar de estacionamentos e edifícios comerciais, seriam plantados parques verdes e floridos etc.

Peter Pan - James Barrie - Ediouro

Peter Pan conta a história de três irmãos que experimentam toda a sorte de aventuras fora da casa dos pais, ao lado de um menino que não queria crescer.

Coleção olhar e ver – Influências - Raul Lody (organizador) - Companhia Editora Nacional

A proposta do livro está no subtítulo: Olhar a África e ver o Brasil. O leitor é levado a identificar nas imagens captadas pelo grande fotógrafo Pierre Verger aspectos da cultura africana e sua influência na cultura brasileira. Música, dança, comida, roupas, artes, festas e rituais são os temas evocados.

As tranças de Bintou - Sylviane A. Diouf - CosacNaify

Bintou é uma menina que vive na África e sonha ter tranças longas, enfeitadas com pedras coloridas e conchinhas, como as de sua irmã mais velha e de outras mulheres de seu convívio. Um dia, a avó arruma seus cabelos, enfeitando os birotos com pássaros azuis e amarelos e Bintou fica maravilhada com o penteado, desistindo das tranças.

Reinações de Narizinho - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Obra prima e o primeiro dos livros de Monteiro Lobato. Os personagens são apresentados: Narizinho, Emília, Pedrinho, Rabicó, Dona Benta, Tia Nastácia, Burro Falante e outros. As aventuras da turma do sítio do Picapau Amarelo, com a pílula falante e o pó de pirlimpimpim, desdobram-se em várias histórias de fantasia e magia, em que o sonho e a realidade se misturam.

Acervo 3

O caminho do caracol - Helena Alexandrino - Studio Nobel

Um menino da cidade grande parte numa viagem pelo mundo da fantasia montado num caracol. Conhece uma criatura que o presenteia com um vaso repleto de caracóis. Essa viagem o transforma.

A princesa que tudo sabia... menos uma coisa - Rosane Pamplona e Dino Bernardi Junior - Brinque-Book

História húngara, sobre uma princesa que só aceitaria se casar com um príncipe que lhe fizesse uma pergunta a que ela não soubesse responder. Trama que envolve adivinhas, charadas e enigmas provoca reflexão sobre o sentido na linguagem.

Literatura oral para a infância e a juventude - Henriqueta Lisboa - Editora Fundação Peirópolis

A obra reúne contos, lendas, fábulas e mitos da cultura oral brasileira. São histórias de "ouvir contar", que emocionam e divertem. O número significativo e a qualidade dos textos recolhidos e organizados nesta coletânea permitem aos leitores ampliar o seu repertório de histórias da nossa literatura oral.

Um cachorro para Maya - Roseana Murray - Salamandra Editorial

O que Maya mais queria era ter um cachorrinho só seu, para ser seu companheiro, amá-lo e cuidar dele. Após uma longa espera, seus pais finalmente concordam em lhe dar seu tão desejado bichinho de estimação. No entanto, quando tudo indicava que Maya finalmente teria um cachorrinho só seu, um triste acontecimento retarda, mais uma vez, a realização do sonho da menina.

Indez - Bartolomeu Campos Queirós - Editora Global

História de Antônio, um menino que nasce prematuro e consegue vencer a sua própria fragilidade. A narrativa acompanha o olhar lento e atento do menino, a tentar desvendar segredos e mistérios, e as suas descobertas de mundos próximos e distantes.

Uma estranha aventura em Talalai - Joel Rufino dos Santos - Editora Global

Patrick, um estrangeiro sueco, chega à ilha de Talalai disposto a ajudar os pescadores a tornar suas jangadas mais rápidas. Inicialmente, as pessoas da ilha o rejeitam; apenas Fernando, um dos pescadores, o recebe em sua casa. A ilha tem um Dono, que monopoliza o pescado e a vida das pessoas.

Como as histórias se espalharam pelo mundo - Rogério Andrade Barbosa - DCL

Nesta história, recriada a partir de um conto da tradição oral da Nigéria, um ratinho percorre a África e enfia-se em todos os lugares, visitando cidades e aldeias, florestas e desertos. Pelo olhar atento do

ratinho, somos apresentados aos diversos grupos humanos que habitam o continente, suas atividades cotidianas e seu universo cultural.

Rodas e bailes de sons encantados - Lúcia Pimentel Góes - Larousse do Brasil

Reconto de seis histórias da oralidade brasileira e portuguesa. Há um fio condutor: a dança. Cada história aborda a dança, a música, a roda, por meio de uma narrativa fantástica. Em "Sete sapatos da princesa", do acervo popular português, uma princesa gasta, por noite, sete pares de sapatos, sem que ninguém consiga descobrir o que lhe acontece. Até a chegada de Joãozinho, que resolve decifrar o enigma. Será que ele consegue?

O menino maluquinho – Ziraldo - Editora Melhoramentos

O menino maluquinho conta-nos as aventuras de um menino, em sua infância, seja no convívio com a casa e a escola, com a família, os colegas e os amigos, seja na sua alegria ou tristeza, no seu recolhimento ou no seu desejo de comunicação com os outros, nas suas brincadeiras, e como essa aventura nos dá conta do ser feliz, mesmo que nem sempre.

Histórias Diversas - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Reunião de 14 histórias de Monteiro Lobato, algumas envolvendo diretamente os personagens do Sítio do Picapau Amarelo, outras que são adaptações ou recriações de Lobato, como "As botas de sete léguas" e "Conto Argentino".

500 anos - Regina Rennó - Editora FTD

Um menino faz uma viagem fantástica em seu barco de papel, em comemoração aos 500 anos do Brasil, passando por diversas capitais, até chegar ao local da primeira missa. Ele leva consigo uma notícia de grande impacto sobre um índio. Toda essa história é construída por meio de imagens e o final traz uma surpresa.

O rei de quase tudo - Eliardo França - Mary e Eliardo França Produções

História de um rei que tinha quase tudo: terras, exércitos, flores, estrelas e ouro. Com o passar do tempo, ele vai acumulando bens e descobre que tem perdas com os patrimônios acumulados. Ele não tinha a beleza e o perfume das flores, nem o sabor dos frutos.

Memórias de menina - Rachel de Queiroz - José Olympio

A obra reúne dez crônicas recortadas no modelo do memorialismo regional e recolhe dez trovas populares. Trata-se de uma coleção de valor arqueológico, pois, através dos textos as crianças podem compreender a variação de costumes, dos modos de brincar e estudar, dos comportamentos e paradigmas, em tempos contraponteados.

Profissonhos - um guia poético - Leo Cunha - Editora Planeta Jovem

É um livro que contém trinta poemas, sendo que o último, cujo título é também o da publicação, na verdade, encerra divertidos trocadilhos. A parceria entre o texto poético de Leo Cunha e as ilustrações de Gilles Eduar levam o pequeno e o jovem leitor a descobrir inusitadas profissões e profissionais.

Menino retirante vai ao circo de Brodowski - Eric Ponty - Musa Editora

Livro de poemas baseados nas pinturas de Portinari, que tratam da infância e procuram retratar momentos de alegria e de tristeza na vida do menino retirante. A presença do circo e de músicos, além de outros assuntos abordados, faz com que a imaginação do leitor seja instigada a procurar outros significados na obra do pintor.

Alice no país das maravilhas - Lewis Carrol - L & PM Pocket

História de uma menina que se vê compelida a acompanhar os passos apressados de um coelho nervoso, mergulhando, assim, num processo de descida vertiginosa em direção ao que a personagem

imagina ser o centro da terra. A chegada ao país das maravilhas vem acompanhada de situações mágicas, que levam a menina a viver a mais extraordinária aventura até ali vivida.

Cavalladas de Pirenópolis - Roger Mello - Editora Agir

História de um menino que tenta pegar uma flor para sua amada, mas é impedido por Carcará, o dono das flores do cerrado. O menino coloca uma máscara de onça e vira Arlindo Onça, o que deixa Carcará intimidado e irritado. Para poder colher e entregar uma flor a sua amada Lucinda, Arlindo recebe uma dica de sinhô Cavaleiro, personagem central das cavalladas domingueiras de Pirenópolis.

Fulustreca - Luiz Raul Machado - Ediouro Publicações

O poema-brinquedo de Luiz Raul Machado apresenta uma "personagem" que está em constante transformação: ela vira qualquer coisa que a imaginação mandar e seu nome é Fulustreca.

Confusão na roça - Sônia Junqueira - Ediouro Publicações

Conto popular acumulativo que narra a história bem humorada de uma grande confusão que aconteceu na roça, com personagens animais. O leitor é levado a percorrer mentalmente a direção inversa no tempo.

Toupi Toca - David McPhail - Editora Globo

Toupi é uma toupeira. Certo dia, diante da televisão, assiste a um violinista e fica encantado: era a música mais bonita que ele já tinha ouvido. Tão bonita que ele decide aprender a tocar violino também. E aí, enquanto aprendia, enquanto tocava, sonhava que a beleza da música poderia mudar o mundo.

Acervo 4

Plantando uma amizade - Rubens Matuck - Studio Nobel

Este livro conta a história da amizade de um homem, que gostava muito de plantas e agia no sentido de preservá-las, e de um menino, que com ele aprendeu a conhecê-las e a gostar delas. Dessa amizade e da ajuda de algumas outras pessoas surgem não só mudanças no espaço urbano como também na mentalidade dos moradores do local onde os amigos viviam.

Zoom - Istvan Banyai - Brinque-book

O livro aborda, por uma sucessão de imagens que vão surgindo conforme o olhar se afasta, as diferentes perspectivas sobre uma mesma situação, demonstrando que não há uma única maneira de se ver o mundo.

A velhinha que dava nome às coisas - Cynthia Rylant - Brinque-Book

Uma velhinha vive só, mas, apesar da perda de pessoas queridas, dribla a solidão, personificando os objetos significativos a sua volta - a casa, o carro, a cama, o porco de cimento do jardim - fazendo deles companheiros de jornada. Esses não a abandonariam, pois, do seu ponto de vista, sobreviveriam a ela. Eis que surge em sua vida um cão, que a princípio ela rejeita (ele era mortal!), e se recusa a dar-lhe um nome.

Era uma vez três... - Alfredo Volpi e Ana Maria Machado - Ed. Berlendis & Vertecchia

Era uma vez três... é um livro da Série Arte para Criança. Sua história se inspira na pintura de Alfredo Volpi. Três triângulos vivem inúmeras experiências, em busca de uma realização plena, que só encontram quando descobrem que podem trabalhar em conjunto.

Adivinhe se puder - Eva Furnari - Editora Moderna

Em Adivinhe se puder, Eva Furnari oferece ao leitor uma variedade de adivinhas do folclore infantil, ricamente ilustradas, de modo a despertar a curiosidade, a atenção e a observação desse leitor para a descoberta das respostas. A obra tem a peculiaridade de ser um livro de leitura, mas também a de poder ser um jogo de adivinhação.

A cidade que perdeu o seu mar - Elias José - Paulus

Uma cidade do interior, monótona aos olhos de jovens meninos, recebe, um dia, o pescador Manuelão = Marinheiro. Estranho para os adultos, mas logo acolhido pelas crianças, chegou para contar e encantar. Trouxe em sua bagagem cantos e histórias sobre o mar. E a cidade, atravessada apenas por um riozinho, foi inundada pelo mar: meio raivoso, intenso, tomando conta de tudo; meio manso, embalando os sonhos da meninada.

Bolofofos e finifinos - Fernando Sabino- Ediouro

Dois irmãos, um magro e outro gordo, representam concepções distintas de mundo: a dos bolofofos e a dos finifinos. O livro mostra como os valores e os pontos de vista são relativos e a necessidade de tolerância com o diferente. O equilíbrio só é atingido quando o magro engorda um pouco e o gordo emagrece outro tanto. A linguagem é bem humorada.

A fada lá de Pasárgada e Cabidelim o doce monstrinho - Sylvia Orthof - Edições SM Ltda

O livro é composto de duas histórias: A fada lá de Pasárgada e Cabidelim, o doce monstrinho. Na primeira, Poesia, uma fada brasileira, negra e com uma linda cabeleira cheia de tranças, quer descobrir o significado das palavras novas. Na segunda, Cabidelim é um monstrinho que vive dentro do armário. Encontrado pela narradora entristecida, Cabidelim se dispõe a ajudá-la a resolver seus problemas, que não são tão grandes como ela pensa.

O dia-a-dia de Dada - Marcelo Xavier - Editora Saraiva

O livro de imagens de Marcelo Xavier trata do cotidiano de uma menina, sua boneca e seu gato. As imagens foram produzidas por um rico processo que envolveu dois momentos: os cenários e os personagens foram feitos com massa de modelar, e, posteriormente, fotografados, compondo as ilustrações e dando vida à história. O livro não tem texto e o leitor pode montar sua própria interpretação, assim como se inspirar para fazer suas criações com massinha.

Naná descobre o céu - José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta - Editora Objetiva

Trata-se de uma novela que traz as memórias de uma indiazinha guarani chamada Naná. Nos textos que deixou e que supostamente foram encontrados pelos autores, ela conta como se desenrolou o embate religioso entre sua tribo e a chegada de Padre Inácio que vem com a missão de catequizar os índios. Numa linguagem divertida e instigante, a luta pela preservação da cultura indígena é representada por uma criança que tem seu modo muito próprio de ver o mundo.

A festa no céu - Angela Lago - Melhoramentos

Tradicional história da Festa no Céu, uma festa só para os bichos que voam... A tartaruga apostou que também participaria da festa e foi, escondida no violão do urubu. Mas na hora de voltar o urubu percebeu e, furioso porque ela o fez de bobo, jogou-a lá de cima. A tartaruga se arreventou no chão, seu casco quebrou em pedacinhos, os animais correram para remendá-lo e é por isso que seu casco ficou assim como vemos até hoje.

O sapo voador - Ademir Barbosa Jr - Editora Hedra

Barcos de papel levam algo mais além de sonhos? O ouvido do retrato escuta o assobio não dado? Com os recursos do haikai, poema de origem japonesa, o autor cria pequenas charadas, cabendo ao leitor decifrar algum dos possíveis significados que os poemas que compõem esse livro oferecem.

Pedro e lua - Odilon Moraes - CosacNaify

Um menino observa semelhanças entre a pedra e a lua. Quando encontra uma tartaruga, junta a imagem das duas nela. A amizade entre os dois começa a partir daí.

Ilíada - Adaptação de Bruno Berlendis de Carvalho - Berlendis & Vertecchia

A Ilíada é um poema épico grego atribuído a Homero que conta episódios da Guerra de Tróia. O poema narra o confronto entre gregos e troianos, cujo estopim foi o rapto da bela Helena, mulher de Menelau, rei de Esparta, por Paris, filho de Príamo que era rei de Tróia. Este texto, escrito em prosa, é uma adaptação da obra clássica da literatura ocidental que mantém a força da narrativa.

Correspondência - Bartolomeu Campos Queirós - RHJ

O livro retoma o valor da troca de informações por meio das cartas. Trabalha com a correspondência de palavras que fazem parte do cotidiano de todo brasileiro, como justiça, terra, trabalho e respeito, e que vão sendo passadas de criança em criança, até atingir a reflexão sobre a própria pátria, num misto de poesia e realidade.

Histórias de bobos, bocós, burraldos e paspalhões - Ricardo Azevedo - Editora Projeto

O livro reúne quatro contos populares intitulados Façanhas do Zé Burrardo, O casamento de Mané Bocó, João Bobão e a princesa chifruda, Quanta besteira o mundo tem!, escritos e ilustrados por Ricardo Azevedo, que também é autor do projeto gráfico. Em todos os quatro contos, encontramos personagens tolos, bobos, burraldos, ingênuos, que se metem em confusões, fracassam, fazem tudo errado, mas, no fim, meio sem querer, acabam se dando bem.

Bumba meu boi bumba - Roger Mello - Agir

Da fonte da arte popular é extraída a história que gira em torno de tema que envolve as relações de classe no Norte rural. O Bumbá meu boi, auto que se expressa através de uma dança dramática, é encenado em várias regiões do Brasil, sendo originário do Piauí, estado do nordeste brasileiro.

Dia de folga - Jacques Prévert - CosacNaify

A obra apresenta tradução e seleção de 16 poemas, que versam sobre temática variada, do conhecido autor francês Jacques Prévert.

Contos de Perrault - Fernanda Lopes de Almeida - Editora Ática

Coletânea de contos clássicos infantis de Perrault, recontados em uma tradução do original dos Contos da Mamãe Gansa, de Charles Perrault, com adaptação das moralidades que seguem cada história a uma abordagem contemporânea.

A lenda do dia e da noite - Rui de Oliveira - FTD

Trata-se de uma adaptação da lenda dos índios Karajá, sobre a criação do dia e da noite. No início do mundo não havia noite e, por isso, os animais não conseguiam dormir. Dizia a lenda que a noite vivia presa em um coco de tucumã. Tuilá e Aruanã, um casal de índios enamorados, resolveram enfrentar aquele mistério.

Acervo 5**As serpentes que roubaram a noite e outros mitos** - Daniel Munduruku - Editora Fundação Peirópolis

Um grupo de crianças do povo Munduruku, admiradoras da sabedoria dos mais velhos, não se cansava de espionar e perguntar sobre as coisas do mundo. Em geral, os adultos argumentavam que ainda não era chegada a hora de conhecerem os mistérios ocultos. Até que um dia um dos avós resolveu contemplá-los em algumas de suas curiosidades: a origem do universo, a origem dos homens, as relações de poder, o som e o dia e a noite.

Mania de explicação - Adriana Falcão - Salamandra Editorial

Uma menina gosta de encontrar suas próprias explicações para as coisas e as palavras. Dicionário poético que brinca com o significado das palavras, apresentando definições em desacordo com o dicionário, mas ricas de sentido. Trata-se de uma semântica lúdica, em que a autora explica conceitos abstratos, mas apreensíveis pela criança, como alegria, decepção, culpa, etc.

O diário da rua - Esmeralda Ortiz - Salamandra Editorial

Autora e personagem deste Diário da rua, Esmeralda lembra com saudade das brincadeiras com os amigos que esquiavam na lama, do banho de balde que a mãe lhe dava, das histórias que a avó contava, dos passeios no Parque da Água Branca e de suas aventuras pelas ruas do centro de São Paulo.

Corujices - Márcia Batista - Editora Saraiva

Um menino encontra filhotes de corujas no terreiro de sua casa. Junto com a mãe, cuida, dando calor, afeto e alimento. Mesmo assim, os filhotinhos acabam morrendo porque sempre algum detalhe fica descuidado. Da terceira corujinha, porém, eles cuidaram de tudo. Ela sobreviveu e foi criada pela família. Mas quando cresceu, precisou partir. Entretanto, para a surpresa de todos, ela havia feito seu ninho no telhado da casa.

Por que meninos têm pés grandes e meninas têm pés pequenos? - Sandra Branco- Cortez Editora

A partir de observações acerca das funções do pé de um menino e do pé de uma menina, estabelecidas pela sociedade como padrão, descobre-se que na realidade essas funções nem sempre se aplicam. A obra indica possibilidades para nossa liberdade e felicidade. O livro revela que a felicidade está relacionada com a possibilidade de cada um ser o que deseja.

O monstro monstruoso da caverna cavernosa - Rosana Rios - DCL

Essa é a história de um monstro que não quer devorar princesas (apesar de todas as recomendações da Associação dos Monstros Monstruosos – ele gosta mesmo é de tomar sorvete), de uma princesa que não quer ser salva do monstro por um belo príncipe encantado e de um príncipe salvador que não consegue salvar nada nem ninguém.

As palavras que ninguém diz - Carlos Drummond de Andrade - Bertrand Brasil

Três volumes em formato de bolso compõem a coleção Mineiramente Drummond, seleção de poemas, crônicas e contos de Carlos Drummond de Andrade. Este volume é uma coletânea de 19 crônicas do escritor mineiro.

111 poemas para crianças - Sergio Capparelli- L&PM

Trata-se de uma antologia poética, uma seleção dos melhores poemas de Sérgio Capparelli, em que o leitor visita a poesia, brincando com sons, ritmos e objetos.

Uma noite de tempestade - Yuichi Kimura - Martins Fontes

Numa noite de tempestade, uma cabra faminta e um lobo machucado e também faminto abrigam-se numa choupana escura. Sem poder ver um ao outro, conversam e tornam-se amigos, marcam um encontro para o dia seguinte e combinam uma senha para se reconhecerem.

Galinha com dentes - Lúcia Pimentel Góes - Ediouro

O livro traz duas fábulas – A galinha com dentes e A onça e a raiz – que demonstram como a astúcia pode solucionar enrascadas.

A jararaca, a perereca e a tiririca - Ana Maria Machado - Nova Fronteira

Uma história de poder, enfrentamento e resistência que tem como personagens principais a jararaca, a perereca e a tiririca.

Quando o sabiá canta, nossos males espanta - Fátima Miguez - DCL

Utilizando 21 provérbios da tradição oral brasileira, a autora criou uma fábula, em versos, que aponta aspectos da realidade nacional, de nossa sociedade, de nossa história, tendo como "narrador" o sabiá, com seu canto cheio de encantos e brasilidade.

Um velho velhaco e seu neto bundão - Lourenço Cazarré - LGE Editora

Um romance que conta a história de um menino, Candinho, cujos pais se separaram, e ele teve que morar com seu avô paterno, "persona" não grata pela sua mãe. Excelente companheiro, seu avô, além de ter ensinado muitas coisas, gostar de ler e de esportes, por exemplo, preparou-o para a vida e ensinou-lhe a arte de trapacear.

A casa sonolenta - Audrey Wood - Ática

Na casa sonolenta todos viviam dormindo: a avó, o menino, o cachorro, o gato e até um rato. Quando este é picado por uma pulga, cada um assusta o outro, sucessivamente, em efeito queda de dominós, e a cama se quebra. Ao final, ninguém mais dorme e todos brincam no jardim.

Contos de enganar a morte - Ricardo Azevedo - Editora Ática

O livro compõe-se de quatro contos de tema de difícil tratamento quando se destina ao público infantil: a morte. O autor mantém o humor e a naturalidade próprios dos relatos populares que são a matriz da obra. Afirma o entusiasmo pela vida e festeja a astúcia nas narrativas.

Nicolau tinha uma idéia - Ruth Rocha - Quinteto Editorial

No lugar onde acontece a história cada pessoa só tinha uma idéia na cabeça. Nicolau começou a contar sua idéia para os outros e a ouvir a idéia dos outros e, assim, foi ficando cheio de idéias. As pessoas passaram a achar divertido ter muitas idéias e levavam seus filhos para Nicolau contar suas idéias. No final, todo mundo daquele lugar passou a ter uma porção de idéias na cabeça.

Viagem ao céu - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

O Visconde de Sabugosa, que tinha morrido afogado, reaparece transformado num sábio inglês, o Dr. Livingstone. Acompanhada pelo novo Visconde, a turma do sítio põe em prática uma idéia que jamais ocorrera no mundo: uma viagem ao céu. Com o pó de pirlimpimpim eles partem para muitas aventuras.

O amor cego do morcego - Cláudio Martins - Editora Dimensão

Livro de imagem em que um morcego, ao ser flechado pelo Cupido, começa a se apaixonar por tudo o que vê, pensando tratar-se daquela que poderia vir a ser seu novo amor.

O livro das origens - José Arrabal - Paulinas

A obra traz sete lendas sobre as origens da chuva, do fogo, do homem, da noite, do sol, da lua e da morte recolhidas de povos indígenas brasileiros, povos da África e dos astecas no México.

A pipa - Roger Mello - Paulinas

A intimidade entre a pipa e o menino é transformada em imagens que se desdobram em uma história-poema. O poder e a leveza estão escondidos na simples brincadeira de um personagem com sua pipa.

Acervo 6

O porco - Bia Hetzel - Manati

Neste livro, a autora apresenta o mau-humor numa perspectiva lúdica, através de uma série de situações envolvendo a expressão espírito de porco. O personagem principal relata o que se passa quando o espírito de porco ataca.

O doutor Excelentíssimo - Cláudio Martins - Geração Editorial

O doutor Excelentíssimo conta orgulhoso como foi o responsável pelo progresso da cidade. Construiu indústrias, prédios e trouxe muitos carros. Ao final da história, ele mesmo, já velho, não consegue atravessar a rua, devido ao caos urbano que ajudou a construir.

Escuta só... O que é? O que é ? - Lenice Gomes - Cortez Editora

O livro apresenta treze adivinhas, cujas respostas encontram-se em sua terceira capa. Ao formular as adivinhas, a autora utiliza outros textos da tradição oral popular: quadrinhas, trava-línguas, parlendas, brinquedos cantados e dramatizados, desafiando o leitor a descobrir as respostas.

Um senhor muito velho com umas asas enormes - Gabriel Garcia Marques- Editora Record

Um velho com asas é encontrado por um homem cujo filho doente agonizava de febre. O homem leva a figura estranha para sua casa. O tempo passa, o filho do homem melhora e muitas pessoas da cidade fazem visitas ao velho com asas. A mitologia e o cotidiano da América Latina compõem o cenário fantástico da história.

Viagens de Gulliver - Jonathan Swift (recontada por Fernando Nuno) - DCL

O médico Gulliver fez viagens por terras estrangeiras, vivendo inúmeras aventuras. A história se passa em um tempo distante em que era possível encontrar seres muito diferentes dos que conhecemos, inclusive gigantes e criaturas mínimas.

A poesia é uma pulga - Sylvia Orthof - Livraria Saraiva

Este volume da série Caderno de Poesia traz vinte e um poemas em que Sylvia Orthof fala do amor e dos astros; de fadas, bruxas e gnomos; de si mesma e também da própria poesia. A autora reflete sobre seu ofício e diz que "a poesia é uma pulga [que] adora pular na escola [mas] só na hora do recreio!"

A flor do lado de lá - Roger Mello - Global Editora

A fábula em imagens conta a história de uma anta que se apaixona por uma flor que está distante dela. Esse desejo toma conta da anta e tem implicações surpreendentes na sua vida, a ponto da personagem perder a visão daquilo que está bem ao seu lado.

Amanhecer Esmeralda – Ferréz - Editora Objetiva

Manhã é uma menina muito pobre que mora na favela. Divide o seu cotidiano entre a escola e as tarefas da casa e enxerga amargamente seu futuro pré-traçado de trabalhadora braçal, como a mãe. Um professor seu presenteia-lhe com um vestido e um penteado “afro”, o que faz com que ela retome sua auto-estima e se encha de esperança.

Alecrim - Rosa Amanda Strausz - Editora Objetiva

"Alecrim" é a história de uma fada que aparece da maneira mais inusitada no reino das fadas, e que, muito atrapalhada e divertida, quando completa 15 anos, ganha o mundo e vem viver no Brasil. Aqui, ela faz sua morada entre os livros infantis de uma biblioteca e acaba lendo alguns deles - os de Sylvia Orthof -, nos quais aprende, inclusive, a se tornar uma verdadeira fada.

Pedro Malasartes e outras histórias à brasileira - Ana Maria Machado - Companhia das Letrinhas

Neste livro, Ana Maria Machado reconta oito contos da tradição popular brasileira de diferentes origens: indígena, africana e ibérica. Pedro Malasartes, personagem espertalhão e zombeteiro, protagoniza três divertidas histórias. As outras cinco igualmente revelam o encanto das narrativas populares que integram o vasto acervo oral brasileiro.

Maria Minhoca – A volta do camaleão Alface - Maria Clara Machado - Companhia das Letrinhas

A peça teatral trata do amor que se vê desafiado pela força do regime autoritário familiar e político. É uma história também de humor que tematiza a cultura indígena e sua problemática inserção numa sociedade preocupada com o desenvolvimento tecnológico e industrial.

Os príncipes do destino – histórias da mitologia afro-brasileira - Reginaldo Prandi - Cosac & Naify

Os dezesseis príncipes do destino do povo iorubá, os odus, são os portadores do destino da humanidade. Os príncipes odus colecionam histórias que falam de tudo o que acontece na vida das pessoas. São eles também quem contam as histórias contidas neste livro a Ifá, um dos deuses orixás que habitam Orum, o céu dos orixás.

Príncipes e princesas, sapos e lagartos - Flávio de Souza - Editora FTD

As histórias se passam no tempo da Guerra dos Mil e Um Anos, em diversos reinos que ficam entre as Terras Baixas e as Terras Geladas que não existem mais. Algumas histórias são curtas, e outras curtíssimas (retratos). Uma é grande, a de "Miranda e Leo Lorival", e está dividida em capítulos, com as outras nos intervalos. Todas tratam de princesas, príncipes, dragões, lagartos, sapos, torres de castelo, batalhas, beijos encantados e pepitas de ouro.

O menino e a princesa pum - Fernando Lebeis - Editora Rocco

Um menino que aprendeu as artes da mágica vê-se envolvido numa aprendizagem muito mais profunda: a aprendizagem do amor. O padre, o menino e a princesa que soltava pum são os personagens que compõem a versão que renova a história "O aprendiz feiticeiro".

Nem uma coisa nem outra - Moacyr Scliar - Editora Rocco

Nem uma coisa, nem outra conta-nos a aventura de uma larva que hesita entre o desejo de permanecer larva e virar borboleta. Com o auxílio de uma poção mágica, a personagem experimenta a possibilidade de viver como borboleta por um dia. Entretanto, o destino prepara uma armadilha para a larva-menina, criando uma situação que acaba por contemplar o resultado de sua hesitação diante do caminho a seguir.

Sangue de barata - Angela Lago - RHJ Livros

Dois vizinhas nada boazinhas vivem no meio das montanhas com um gato e um tatu. Um dia uma barata apareceu por lá e levou uma vassourada. Os animais, então, com pena da barata, começam a investigar o caso. Pistas são levantadas. Mas a dúvida é cada vez maior. No final, uma solução inusitada.

A menina dos cabelos de capim - Ricardo Guilherme - Edições Democrito Rocha

Uma menina é maltratada pela madrasta quando o pai não está por perto. Ela é obrigada a cuidar de uma figueira para que os passarinhos não biquem as frutas, mas depois de muito tempo espantando-os, se cansa, adormece e quando acorda, percebe que os animais tinham feito um estrago. A madrasta, então, a enterra viva. Quando o pai retorna para a casa, não a encontra. Acaba por descobri-la enterrada, tendo, então, uma surpresa.

Histórias para o Rei - Carlos Drummond de Andrade - Editora Bertrand Brasil

Em Histórias para o Rei estão reunidos 42 pequenos contos de Carlos Drummond de Andrade. Há histórias sobre o folclore, sobre o meio ambiente, sobre coisas, acontecimentos mágicos ou extraordinários e de humor, sempre de maneira aparentemente simples, falando sobre o cotidiano, sobre pessoas comuns, com a sua habitual ironia, sutileza e simplicidade.

A árvore que dava sorvete - Sérgio Capparelli - Editora Projeto

A árvore que dava sorvete é um livro de poemas. Nesses poemas, é possível viajar no tempo e no espaço; é possível brincar com as palavras; é possível ler e pensar.

O rei da fome - Marilda Castanha - Ediouro Publicações

Um rei analfabeto não conhece a função dos livros e acaba transformando-os em comida. Devorava livros de todos os tipos e tamanhos. A história narra seu processo de descoberta da leitura.

Acervo 7

Marieta Julieta Raimunda da Selva Amazônica da Silva e Sousa - Mariana Massarani - Manati Produções Editoriais

Uma menina em férias faz uma coroa, vira princesa de nome aristocrático e sai com seus brinquedos para passear, em busca de aventuras. Embarca, então, no mundo imaginário para viver uma aventura emocionante.

Histórias ou contos de outrora, de Charles Perrault - Renata Cordeiro (concepção e tradução) - Landy Editora

Histórias ou contos de outrora reúne oito contos de fadas na sua versão original, escritos por Charles Perrault no século XVII. Entre eles, o leitor poderá confrontar versões diferentes para contos tradicionais como Chapeuzinho Vermelho, A Bela Adormecida, Cinderela, entre outros.

A guerra dos bichos - Luiz Carlos Albuquerque - Brinque-Book

O livro narra, em forma de cordel, a união e a guerra feita pelos bichos da floresta contra a matança dos animais pelos caçadores.

Navio das cores - Moacyr Scliar - Berlendis & Vertecchia

O livro ficcionaliza a vida do pintor modernista Lasar Segall. Conhece-se um menino judeu que morava na Europa e gostava de desenhar letras por influência do pai copista. Com o passar do tempo, resolve retratar tudo o que acontece na sua família com desenhos, e não mais com letras.

O último broto - Rogério Borges - Editora Moderna

Desolação, morte e aridez no rastro de um homem frio e cinzento como o machado que ele carrega. Com fome de destruição, ele busca o último refúgio de vida natural. Desfere golpes e mais golpes, dilacerando, com fúria, casca, tronco, cerne, até não sobrar mais nada. Finalmente, abandona o machado que tinha o cabo de madeira e então....

A revolta das bruxinhas - Ivana Versiani - Edições Dubolsinho

O livro conta a história de quatro bonecos - Marieta, Rosana, Brígida e Xavier - que criam vida e, toda noite, são chamados por uma fada. Vivem grandes aventuras. Todas as manhãs, lá estão eles, nos seus lugares, como se nada tivesse acontecido. Mas, um dia, esse passeio é descoberto por Silvinha, dona das bonecas, que passa a cuidar e a seguir, em segredo, o movimento das mesmas. O tom é de mistério e de diversão.

A princesa de Bambuluá - Luís da Câmara Cascudo - Global Editora

Esta é a história de João que, depois de enfrentar desafios e desencantar a princesa de Bambuluá, precisou passar por várias situações até se casar com a princesa. Passou anos hospedado na casa de uma professora estudando, principalmente, a língua dos pássaros, mas ela lhe dava remédio para dormir quando a princesa ia visitá-lo. No ano que descobriu este fato, a princesa não foi vê-lo. João resolveu, então, partir para Bambuluá.

Tem de tudo nesta rua... - Marcelo Xavier - Editora Formato

Reunião de alguns versos narrativos sobre diferentes profissionais de rua, como o camelô, o vendedor de algodão doce, o pipoqueiro, o comprador de papel velho e o vendedor de balões. As imagens trazem fotografias de cenas criadas com massa de modelar. Há detalhes, profundidades para serem vistos e observados pelas crianças. As ilustrações e o texto realizam um casamento perfeito com expressão e arte. A linguagem do texto e das imagens é rica em fantasia e imaginação.

Bicos quebrados - Nathaniel Lachenmeyer - Editora Gaia

Um jovem pardal acorda com o bico quebrado e não consegue alimentar-se sozinho. Morto de fome, encontra um homem miserável que o alimenta. Ficam amigos e conversam, cada um na sua linguagem, até que adormecem na rua e sonham com um mundo onde não existem bicos quebrados.

Portinholas - Ana Maria Machado - Editora Mercuryo

Por meio de uma narrativa poética a respeito de um pintor que gostava de, dentre outras coisas, pintar portinholas, uma menina é apresentada às pinturas de Portinari e ao mundo que a pintura pode revelar, de maneira lúdica e prazerosa.

Uma idéia toda azul - Marina Colassanti - Global Editora

O livro de contos narra histórias fantásticas com personagens da Idade Média e dos contos de fadas tradicionais, em que seres como fadas, reis, princesas, bruxas criam uma atmosfera de sonho e fantasia. Uma coletânea de dez contos para todas as idades que valorizam a imaginação, permitindo que o leitor crie e fantasie.

Bichos da África - Rogério Andrade Barbosa - Editora Melhoramentos

Vovô Ussumane conta duas fábulas da tradição oral africana para os garotos da aldeia. Nessas histórias, os animais têm prestígio e são comparados às pessoas, por suas virtudes e seus defeitos.

Murucututu - a coruja grande da noite - Marcos Bagno - Ática

O relato contrapõe o temor que paralisa à coragem que impulsiona a descobrir os segredos do mundo. Uma menina vive com a avó num meio rural e ouve histórias que leva parcialmente a sério. No caso da história da grande coruja Murucututu, destinada a incutir medo e obediência nas crianças, o efeito sobre a menina é o inverso, o que a leva a cometer uma série de pequenas transgressões durante a noite, as quais então atribui à coruja, o que causa medo na avó.

O menino e seu amigo – Ziraldo - Editora Melhoramentos

Trata-se das peripécias de um menino com seu avô. Em meio à suas memórias, o menino relembra situações como a primeira pescaria, a descoberta da leitura, o acidente provocado por um anzol, entre outras. A narrativa é bastante sensível e vai, aos poucos, mostrando o crescimento do menino, que se transforma, também, em avô.

A pedra do meio-dia ou Artur e Isadora - Bráulio Tavares - Ed. 34

O texto utiliza o modelo de cordel como forma poética para narrar as peripécias do par aventureiro Artur e Isadora e seu encontro amoroso. Explora a forma típica do cordel através do maravilhoso e da interpelação, mas toma a personagem feminina como desencadeadora dos fatos.

Memórias da Emília - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Emília resolve escrever suas memórias e convoca o Visconde de Sabugosa para ser o seu auxiliar, fazendo as vezes de "escrivão". Após um início inseguro e hesitante, as memórias começam, enfim, a ser inventadas.

Chapeuzinho amarelo - Chico Buarque de Holanda - José Olympio Editora

Uma menina se chamava Chapeuzinho Amarelo porque tinha medo de tudo. Até que um dia ela se encontra com o lobo, seu maior medo, e se surpreende com o que sente. Reverte a história clássica de Charles Perrault, cujo mote é o medo e o risco, destituindo de poder o lobo mediante a força da palavra transformadora.

Pode entrar, Dona Sorte - Grupo Confabulando - Contadores de Histórias - Editora Rocco

O livro é composto por nove histórias curtas de contos da tradição popular, apresentando variedade de regiões e países e tendo a sorte como eixo temático central.

Poeminhas pescados numa fala de João - Manoel de Barros - Editora Bertrand Brasil

Série de dez poemas em que Manoel de Barros, poeta, trata de coisas que lhe são caras, tais como o rio, a água, os bichos rasteiros, o chão, a árvore, com a intenção de livrá-las do peso das palavras e da lógica da língua.

O princípio e o fim- Caulos - L&PM

De forma simplificada, Caulos, que escreve e também ilustra o livro, relata o aparecimento da vida no planeta Terra e sua evolução até o surgimento do bicho homem, apresentando ao leitor um final inesperado e surpreendente, que provoca questionamentos e reflexão.

Acervo 8

Corda bamba - Lygia Bojunga - Casa Lygia Bojunga

Maria, uma trapezista de circo, após a morte dos pais, começa uma vida nova ao ser levada para morar com sua avó, uma senhora muito rica e muito excêntrica. Enfrenta dificuldades, mas ao poucos passa a se lembrar de toda a sua vida, desde o nascimento até a morte de seus pais. A partir daí ela se torna uma nova Maria.

A vassoura voadora e os brigadeiros de chocolate - Rosana Rios - Studio Nobel

Nesta história atrapalhada, um menino acha uma vassoura abandonada no quintal e é arrastado por ela num vôo sobre a cidade. Enquanto a família procura o menino que sumiu, duas bruxas procuram a vassoura voadora e o gerente de uma doceria rouba os brigadeiros feitos pelo pai do menino para tentar descobrir a receita dos mais deliciosos doces de todos os tempos.

O catador de pensamentos - Monika Feth - Brinque-Book

O senhor Rabuja é um catador de pensamentos. Todas as cidades têm catadores de pensamentos, mas quase ninguém sabe, porque eles trabalham discretamente. Se não existissem catadores de pensamentos, os pensamentos ficariam o tempo todo se repetindo e talvez deixassem de existir.

O caso das bananas - Milton Célio De Oliveira Filho - Brinque-Book

O macaco, ao acordar, descobre que seu cacho de bananas sumiu. Convoca toda a mata para descobrir o culpado. A coruja assume a investigação e, depois de muitos interrogatórios, chega a uma solução surpreendente. É apresentada a fala de cada personagem que traz seu depoimento e sua sugestão sobre o culpado do crime.

Uma palavra só - Angela Lago - Editora Moderna

Um príncipe denuncia a autoridade do pai – o rei mandão – e por isso é condenado a falar apenas uma palavra. Na descoberta do amor por uma contorcionista, o príncipe descobre que aquela única palavra era suficiente para expressar seus sentimentos e comunicar-se com os outros.

Mistérios da Pindorama - Marion Villas Boas - Editora Biruta

Algumas situações de conflitos são vividas em matas, rios, áreas de preservação ambiental por exploradores brasileiros ou estrangeiros. Personagens folclóricas entram em ação, dentro de sua função específica para salvar o meio-ambiente, como a Iara que seduz os exploradores no rio e outros personagens habitantes da terra, como os indígenas.

O cavalo do mocinho - Fernando Albagli - Zit Editora

Recebendo a notícia de que uma princesa encontra-se aprisionada num castelo por um dragão, um príncipe parte para salvá-la, montado em seu cavalo pangaré. Chegando finalmente ao castelo, o príncipe usa de todo o seu conhecimento das soluções mágicas de fábulas tradicionais para abrir as portas fechadas pelo dragão, mas não tem sucesso. É seu cavalo quem lhe lembra de usar a maçaneta, assim salvando a princesa.

O almoço - Mario Vale - Editora Saraiva

Este livro de imagens conta a história de um homem que se aventura a capturar um coelho na floresta e o leva para sua casa. Panela no fogo, mesa pronta. O leitor, em meio aos acontecimentos, é convidado a imaginar o cardápio do dia.

Gosto de África - histórias de lá e daqui - Joel Rufino dos Santos - Editora Global

Nesses sete contos, Joel Rufino dos Santos recupera mitos, lendas e, ainda, histórias envolvendo duas personalidades negras brasileiras: Luís Gama, figura pioneira na Campanha Abolicionista, e Gabriel, o negro filho de escravo que construiu a "Casa da Flor", no município de São Pedro da Aldeia, Estado do Rio de Janeiro.

Cartas lunares - Rui de Oliveira - Record

Tratam-se de quatro pequenas histórias, inspiradas nas fases da lua, a que se entremeiam composições poéticas e certo modo particular de humor. Os episódios criam situações de fantasia e beleza. Os personagens instigam o leitor com poesia, cartas e trechos de canções. Há uma galeria de personagens tais como rei, astrônomo, estrela, cantor, semente, chuva, raio, trovão, princesa, súditos, artistas saltimbancos e uma Divina voz que vivem em mundos cercados pela beleza da lua.

Sebastiana e Severina - André Neves - DCL

Sebastiana e Severina são amigas e fazem rendas juntas. Certo ano, na festa de São Sebastião em Umbuzeiro, cidade do sertão nordestino, elas se apaixonam por um forasteiro e tentam conquistar o coração dele com canções e rendas. A fantasia e a realidade árdua do dia-a-dia se misturam, como as linhas que tecem as rendas. O final é surpreendente.

Poemas para brincar - José Paulo Paes - Editora Ática

Os poemas deste livro estabelecem-se como brincadeiras, tanto no nível temático quanto no formal. As palavras sobressaem nessa brincadeira de e com poesia. Brinca-se com a morte, nas palavras-animais que têm seu fim; com homógrafos; com ditos populares, como "estar com a cabeça cheia de minhocas" e com elas fazer uma pescaria; com a troca de sons e o redimensionamento dos sentidos; e com o dicionário, no arremate.

Cambalhota - Ricardo da Cunha Lima - Companhia das Letrinhas

Cambalhota é um livro de poemas divertidos que narra situações tão originais e malucas como placas de rua que falam, um homem que perde as orelhas, uma reunião de alérgicos e um aspirador que espirrava ao ver pó ou um guardanapo que inchava feito sapo ao ter contato com algum pêlo de bigode.

Uma girafa e tanto - Shel Silverstein - CosacNaify

A história narrada em versos conta as peripécias de um menino com sua girafa. O autor brinca de amontoar diferentes elementos na girafa, que vão se juntando com o menino e transformando a cena a cada página.

Volta ao mundo em 52 histórias - Neil Philip - Companhia das Letrinhas

O livro apresenta 52 contos de fadas de 33 países diferentes. São histórias da tradição popular contadas através dos tempos e registradas pelos autores clássicos da literatura infanto-juvenil.

Quase de verdade - Clarice Lispector - Rocco

Trata-se de uma história contada por um cachorro, Ulisses, que conta suas aventuras vividas em um quintal da casa de uma senhora chamada Oniria, onde, de vez em quando, ia passear e conversar com seus amigos, o galo e as galinhas que lá moravam. Seus ingredientes são a inveja, a dominação, e a luta contra a exploração. Contudo, o mais importante é a forma como a história é contada e a fascinante interação com o leitor.

Trem chegou, trem já vai - José Carlos Aragão - Paulinas

O poema mostra a partida e chegada de um trem, por meio de um trabalho com a linguagem usando versos e ritmo.

A estranha máquina extraviada - José J. Veiga - Bertrand Brasil

Trata-se de um clássico do realismo mágico. Através de uma moldura de base comunicativa, um narrador conta a seu compadre a chegada misteriosa de certa máquina à cidade em que mora e como, após o espanto e a desconfiança iniciais, os habitantes com ela passaram a se relacionar.

Terra e Cinzas - Atiq Rahimi - Estação Liberdade

Após o bombardeio que causou a destruição do vilarejo onde morava e a morte de toda a sua família, um ancião parte ao encontro de seu filho, mas não sabe como abordá-lo para contar o ocorrido. São muitas as dores, as lembranças, as marcas do que presenciou e do que foi perdido.

A última flor amarela – Caulos - L&PM

O carro de um homem sério e zangado enguiça. Irritado ele decide atravessar a pé um parque onde nunca tinha entrado. Fica revoltado com a "atitude desaforada" de um canteiro de flores no meio do caminho e decide mostrar quem ele é. O final da história reserva uma surpresa.

Acervo 9

Contos Árabes para jovens de todos os lugares - Maria Luísa Soriano Martins - Algazarra Editorial
Seleção de contos inspirados na tradição literária popular árabe. Dentre eles, há adaptações de trechos de clássicos como As Mil e Uma Noites e obras como A Igreja do Diabo de Machado de Assis.

Será mesmo que é bicho? - Ângelo Machado - Nova Fronteira

Um menino dorme na sombra de uma árvore. Vários bichos se aproximam para saber que bicho é aquele. A história se desenrola em torno das perguntas que os bichos fazem sobre aquele curioso animal.

O grande rabanete - Tatiana Belinky - Moderna

Nesta pequena história acumulativa, o avô tenta tirar um rabanete da terra, mas o rabanete é tão grande que ele não consegue fazê-lo sozinho. Então, pede ajuda e um a um vai se juntando para fazer força e arrancar o rabanete. Primeiro vem a avó, depois a neta, o cachorro, o gato e só quando o rato se junta é que conseguem tirar o rabanete do solo. O rato se considera o mais forte de todos. Você concorda?

Dois histórias muito engraçadas - Joel Rufino dos Santos - Editora Moderna

Trata-se de duas histórias de dois homens do interior: um, roceiro, que ganhou um rádio de pilha para ouvir os jogos do Brasil; outro, fazendeiro, que precisava comprar um burro, porque o seu estava muito velho. Entre trocas e compras, os dois homens se vêem metidos em situações surpreendentes, para as quais há uma solução também surpreendente.

Andira - Raquel de Queiroz - Editora Caramelo

Trata-se da reedição de um dos primeiros livros de Raquel de Queiroz para crianças. Acompanhamos a história de Andira, uma andorinha abandonada pelos pais quando ainda estava no ovo. É acolhida por uma família de morcegos. Abandono, perda e construção da subjetividade são temas universais presentes na história que contribuem para a formação do leitor criança.

O tesouro da Nau Catarineta - Antonieta Dias de Moraes - Editora Letras & Letras

Em O tesouro da Nau Catarineta quase tudo se passa em alto-mar: as personagens vivem grandes aventuras, atravessando o oceano para levar um tesouro, em nome do rei de Portugal. Enfrentam inimigos, salvam uma donzela, disputam seu amor. Mas a surpresa maior gira em torno do próprio tesouro.

Sai da lama jacaré - Graça Lima - Paulus

Livro quase exclusivamente visual em sua textualidade, apresenta o personagem jacaré e a situação narrativa em que um pesadelo cria um clímax e o desfecho é apenas a volta à normalidade na vida do pacato animal.

Fiz voar o meu chapéu - Ana Maria Machado - Saraiva

Uma narrativa rimada, parecendo uma cantiga infantil, conta uma sucessão de ações vividas por uma menina depois que seu chapéu é lançado ao vento. Na busca por seu chapéu, a menina depara-se com um coronel, com uma senhora, com Peri e um lambari. No trajeto, conhece também um macaco e sua namorada, dona Gabola. Vê passarinho ser libertado e um tico-tico, enfim, fazer do seu chapéu um aconchegante ninho para suas crias.

O povo Pataxó e suas histórias - Angthichay Pataxó e outros - Global

Vinte e dois pequenos textos contam a história do povo Pataxó, a rotina da aldeia, suas atividades principais, seus mitos e rituais.

Verdes versos - Dionisio Jacob - Saraiva

Poesia infantil traz um milhão de perguntas, mas também uma infinidade de respostas que, disfarçadas em rimas, ensinam a refletir, a brincar com as palavras e sobretudo a apreciar e conhecer a poesia.

Cada sapo com seu papo, cada princesa com sua sutileza - Fátima Miguez - DCL

Um sapo ajuda uma princesa a recuperar sua bola de ouro que caiu em um poço. Em troca, ele pede a ela que o deixe comer em seu prato e dormir em sua cama. A princesa apenas finge que concorda; à noite, porém, já no palácio, é obrigada pelo pai a manter a palavra dada.

Liga-Desliga - Camila Franco e Marcelo Pires - Companhia das Letrinhas

Tv era uma televisão que não fazia outra coisa além de assistir ao menino. Mãetsubishi e Painasonic viviam preocupados. Mas algo inesperado iria acontecer, e as coisas passariam a ser diferentes.

Nuno descobre o Brasil - José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta - Objetiva

O livro é um diário escrito em 1500 por Nuno, uma criança portuguesa que chegou ao Brasil na esquadra de Cabral. É um relato cheio de peripécias e aventuras. Nuno, que sonha chegar ao Paraíso, faz uma manobra, a nau desvia sua rota e acaba chegando no Brasil, onde conhece a índia Porangaba.

Bichos que existem & bichos que não existem - Arthur Nestrovski - CosacNaify

O texto, em forma de verbetes, mescla a definição de diversos bichos reais com animais criados pela fantasia humana, desde os tempos da Grécia clássica. Os autores dão ênfase especial ao rico imaginário do folclore brasileiro.

A reforma da natureza - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Dona Benta, Tia Nastácia e o Visconde de Sabugosa recebem o convite para participar da Conferência da Paz de 1945, como consultores que levariam aos reis e estadistas europeus o segredo que fazia do Sítio do Pica-Pau Amarelo um exemplo de democracia. Pedrinho e Narizinho acompanham a avó na viagem e Emília ficou sozinha no Sítio. Foi a grande oportunidade que a boneca falante arrumou para, em companhia da amiga Rãzinha, aprontar a maior reforma da natureza de que já se ouviu falar.

Era uma vez um reino de mentira - Leo Cunha e Ricardo Benevides - Editora Best Seller

Tratam-se de dois contos: O castelo e os reis, que traça um paralelo entre um reino e um jogo de futebol e A Dama Dourada e a Rainha Negra, que narra o encontro de uma carta de baralho e uma peça de xadrez. A obra é composta por duas histórias que tomam como pretexto elementos lúdicos dos jogos de baralho, xadrez e futebol. Dotada de muita inventividade que assegura o espaço da imaginação.

A verdadeira história dos três porquinhos - Jon Scieszka - Companhia das Letrinhas

A história do lobo e os três porquinhos é contada pelo próprio lobo, segundo sua versão nada convencional.

O menor espetáculo da Terra - Rita Espescht - Dimensão

Leonor é uma menina que está doente e precisa ficar hospitalizada. Ela chega ao hospital com muito medo. Aos poucos vai conhecendo melhor seus companheiros de quarto que dividem com ela um segredo que só as crianças sabem: a apresentação em miniatura do Circo Teatro Piccolo toda sexta-feira à meia-noite, na enfermaria.

A palavra mágica - Carlos Drummond de Andrade - Editora Bertrand Brasil

Três volumes em formato de bolso compõem a coleção Mineiramente Drummond, seleção de poemas, crônicas e contos de Carlos Drummond de Andrade. Este volume é uma antologia de 40 poemas selecionados pela Professora Luzia de Maria dentre a extensa obra do poeta mineiro.

O guloso - Lílian Sypriano e Cláudio Martins- Compór

A obra narra por meio de imagens as aventuras de um ratinho que quer adentrar com um enorme pedaço de queijo pela porta de sua casa. Como não consegue fazê-lo, resolve comer o queijo. Depois que come o queijo, fica tão gordo que também não passa pela porta da casa. Mas o ratinho sempre acaba por encontrar soluções divertidas para resolver seus problemas.

Acervo 10

Nau catarineta - Roger Mello (organização) -Manati

Um romance mítico, de origem popular lusitana. O poema, cantado ainda hoje em muitas festas populares, conta a experiência oriunda da vida marítima portuguesa. Naufrágios, fome, doenças, medos e saudades, heroísmo, solidão, são os ingredientes que recheiam, poeticamente, a Nau Catarineta.

Raul – luar - Bartolomeu Campos Queirós - Alis Editora

O jogo entre a palavra Raul e luar se faz através da poesia. Raul, luar, bola e bela são os elementos com os quais o poeta vai fazer e desfazer versos.

O sofá estampado - Lygia Bojunga - Casa Lygia Bojunga

Vítor cava quando fica nervoso. Acaba por cavar tanto que encontra, nesse buraco simbólico, suas reminiscências de infância. Lá, ele vai se dar conta de sua trajetória no centro de uma família cheia de contradições, na qual os desejos dos pais devem ser cumpridos ainda que eles não falem de forma autoritária. Obriga, sem obrigar. É nesse clima de fantasia e de realidade que nosso herói cresce psicologicamente até encontrar o amor.

Ouvindo estrelas: antologia José Mauro da Costa (organizador)- Mazza Edições

O livro é uma antologia de poesias que costumavam ser declamadas nas escolas. Não faz distinção de autores. Reúne poesias representativas da literatura infanto-juvenil, sem, no entanto, seguir um arranjo por faixa etária. As poesias têm ligação com a infância e expressam várias maneiras de enxergá-la. A coletânea envolve autores como Artur Azevedo, Augusto dos Anjos, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Olavo Bilac, dentre outros.

Novas histórias antigas - Rosane Pamplona e Dino Bernardi Junior- Brinque Book

A obra recolhe e reconta histórias legadas pela tradição de vários países, tanto do Ocidente quanto do Oriente. Através desses contos populares, o leitor toma conhecimento de histórias de gente simples, de muitos lugares e muitas épocas, seus hábitos, costumes e atitudes, assim podendo visitar a sabedoria dos antigos, sem preconceitos ou maniqueísmos.

Senhora rezadeira - Denise Rochael - Cortez Editora

No meio das montanhas de pedra, na terra seca do alto Jequitinhonha, as horas passam sem pressa. Nesse tempo-compasso os olhos de um menino se enchem da poeira de olhar a estrada longe, longe. Ele não brinca, perdeu a vontade. Lá onde os médicos não dão volta, vó Miranda, rezadeira que aprendeu que o tempo é necessário para se conhecer os mistérios, vai ao encontro do menino para trazer sua alegria de volta.

A bicicleta e o tempo - Antonella Catinari - Record

O livro é um mergulho nos pensamentos e sentimentos de uma menina que descobre a complexidade do mundo e das relações humanas. Ela quase não se lembra mais do pai que não a vê desde que era um bebê. Adora a avó e sente sua perda. Como se estivéssemos lendo um diário, entramos em contato com os ritos de passagem da infância para a adolescência. A narrativa intimista, porém aberta, permite que o leitor reflita sobre seu próprio processo de amadurecimento.

A redação - Antonio Skármeta - Record

Em A redação, temos a história de um menino que frequenta a escola, gosta de jogar bola e vê os pais todas as noites, ouvindo notícias sobre o regime militar pelo rádio. Pedro começa a ver e a presenciar fatos da ditadura militar e vai construindo um olhar de criança atento ao mundo adulto. Ilustrações realistas em cores, impressas em papel de qualidade, compõem uma bela obra. Como o teor do título é revelado ao final, a história tem a capacidade de prender a atenção do leitor.

Ifá, o adivinho - Reginaldo Prandi - Companhia das Letrinhas

Onze histórias sobre os deuses africanos- os Orixás- trazidos pelos iorubás que foram escravizados no Brasil. O personagem principal, Ifá, o adivinho, ajuda a quem o procura para resolver todo tipo de problemas, principalmente a se defender da morte. Outras histórias têm como personagens Exu, Ogum, Oxalá, entre outros orixás cultuados no Brasil. As narrativas contam suas aventuras e revelam seus poderes e suas fraquezas.

O caso do saci - Nelson Cruz – CosacNaify

Dois malandros estão tirando dinheiro de Zé Preto, trabalhador, pai de família, cujos filhos, Manfredinho e Andrea, imaginam que o sumiço do dinheiro do pai é obra do saci. Com isso, as crianças vão receber a visita do pequeno negrinho de uma perna só, que os leva aos seus domínios, restituindo-lhes um dos seus brinquedos desaparecidos, e ajudando Zé Preto a se livrar dos malandros que o extorquiam.

Declaração universal do moleque invocado - Fernando Bonassi - CosacNaify

O menino invocado reescreve a Declaração dos Direitos da Criança, já que ela foi escrita por gente grande e esses já mostraram que não são mesmo grande coisa. Basta ver o que eles fizeram com o planeta! O menino vai do essencial ao trivial: "toda criança tem direito de saber de tudo", ele diz, mas também tem direito de comer "oito brigadeiros bem molinhos por semana".

O picapau amarelo - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Todos os personagens do Mundo das Fábulas decidem morar no Sítio do Picapau Amarelo. Dona Benta, para acomodar bem a todos, amplia suas terras e os recebe. Porém, com tantos personagens, é inevitável que muitos problemas e aventuras aconteçam.

A lenda do vale da lua - João das Neves e André Neves - Dimensão

Dois irmãos, que moram com os pais num vale banhado pela lua, encontram uma estrela que caiu do céu. Levam-na para casa e constroem com ela a noite e um boizinho que é todo colorido e enfeitado de espelhos, mas que só dança quando sopra uma brisa. Levam o Boi Estrela para conhecer a cidade e vão recolhendo tudo o que encontram e colocando nos espelhos que estão no boizinho.

A mulher que matou os peixes - Clarice Lispector - Rocco

A história é contada por uma mulher que gosta muito de bichos e, no entanto, por descuido na alimentação dos peixinhos vermelhos, deixa-os morrer. Em todo o livro temos o diálogo da narradora com o leitor, contando suas histórias com os bichos que passaram por sua vida, tentando ser perdoada pela morte dos peixinhos.

Em volta do quarteirão - Anna Flor - Editora Planeta do Brasil

O livro apresenta poemas, em sua maioria rimados, sobre pessoas, estabelecimentos e coisas que podem ser vistas numa simples volta no quarteirão. A forma com que o sapateiro, o mecânico, o porteiro, o pasteleiro entre outros, são tratados dá leveza e consistência aos poemas.

Sol ou chuva? - Lilian Sypriano e Cláudio Martins - Editora Compor

Chuva ou sol? Começa o dia e a família ratinho se prepara para se divertir num belo dia de sol. Mas, quando estão prontos, lá vem a chuva! A situação se repete gerando graça até que descobrimos o que está acontecendo: a casa dos ratinhos dá para um jardim que está sendo regado!

O pote vazio - Demi - Martins Fontes

O Pote Vazio conta a história de Ping, um menino que, como todos os outros - em algum lugar da China - recebe uma semente do velho Imperador. Aquele que fizesse o melhor possível com a semente recebida seria o futuro soberano. Ao final de um ano, todas as crianças levaram seus potes com as mais diferentes flores. Somente o pote de Ping estava vazio.

A floresta - Claire A. Nivola - Martins Fontes

Um "menino" camundongo, que sempre teve medo da floresta, um dia resolve visitá-la e vive uma nova aventura, quando se encontra com o que nunca esperou encontrar.

Lendas e mitos do Brasil - Theobaldo Miranda Santos - Companhia Editora Nacional

Para narrar lendas e mitos brasileiros, repletos de encanto e fantasia, o autor separa as 55 histórias por regiões - norte, nordeste, leste, sul, centro-oeste -, dando ao leitor um interessantíssimo panorama desses gêneros que já estão incorporados ao imaginário coletivo e às tradições culturais brasileiras.

Coleção olhar e ver – Crianças - Raul Lody (organizador) - Companhia Editora Nacional

O fotógrafo Pierre Verger, que dedicou sua vida a fotografar as manifestações da cultura africana em seus locais de origem e no Brasil, ganha livro de fácil leitura pelas crianças. A temática "crianças" é abordada no livro, que mostra também mulheres cuidando delas, além de brincadeiras, sorrisos, músicas e festas.

Acervo 11**Curupira** - Roger Mello - Manati

Jeremias e Teobaldo são irmãos. Em uma sexta-feira, Jeremias perde-se na mata ao perseguir um filhote de cutia. Teobaldo embrenha-se na mata à procura de Jeremias. Os meninos acabam encontrando o velho, o papagaio, a velha, a menina e, por fim, o próprio Curupira. Para achar o caminho de volta para casa, Jeremias e Teobaldo dependem da ajuda desses seres.

O amigo da bruxinha - Eva Furnari - Moderna

Através de imagens, a autora conta onze divertidas e bem humoradas histórias em que são personagens a Bruxinha e seu amigo gato. A Bruxinha é uma personagem criada por Eva Furnari que figura em várias de suas publicações, fazendo sempre mágicas inusitadas e surpreendentes.

Quem canta seus males espanta 2 - Theodora Maria Mendes de Almeida (coordenadora) - Caramelo

O livro é composto por músicas, parlendas, adivinhas e trava-línguas ilustradas por crianças de uma escola em São Paulo.

Diário de um gato assassino- Anne Fine - Edições SM

O livro segue o gênero policial de maneira muito interessante, engraçada e surpreendente. A personagem principal é um gato que confessa o assassinato de um passarinho. Mas não é apenas desse crime que Veludo é acusado. O texto é narrado por ele em forma de diário. O leitor é provocado a ocupar um outro lugar.

Histórias de lavar a alma- Graziela Hetzel - DCL

O livro apresenta um conjunto de contos explorando temas mágicos, como reinos bordados a fios de cristal; uma dama tristonha e cinzenta em busca de liberdade, e outras tantas histórias que fazem parte do universo infantil, cheias de magia e encantamento. Falam de um mundo interior rico em experiências de percepção.

História de dois amores - Carlos Drummond de Andrade - Editora Best Seller

Uma pulga pega carona na orelha de um elefante. Essa carona pode ser lida em diferentes níveis, já que o elefante acaba por revelar-se como um mestre a um iniciante, em diversas artes: do amor à guerra. Pul, o "pulgo", revela-se ambicioso, sem ter nenhum reino para governar, enquanto o elefante é um rei que visa a democracia.

Quem faz os dias da semana? - Lúcia Pimentel Góes - Editora Larousse do Brasil

Lúcia Pimentel brinca com as palavras e com a estrutura do discurso criando sobre o tema : Quem faz os dias da semana. Um desfile de arquétipos e formas de utilização do tempo nos levam a refletir sobre como usamos nossos dias, nossa semana.

Pé de pilão - Mário Quintana - Editora Ática

Pé de pilão é um poema que conta uma história divertida de um menino que é enfeitado e sua avó que vira outra pessoa que não é ela. Daí em diante são muitas aventuras, divertidas todas, até chegar ao fim desejado.

Tapete mágico - Ana Maria Machado - Editora Ática

Seleção pessoal de quatro histórias recontadas por Ana Maria Machado. A primeira narra o mito de criação do mundo dos iroqueses, povo indígena que vivia na América do Norte. A segunda é

jamaicana e conta a história de um menino órfão que mata o touro Garchane e casa com a filha do rei. A terceira é um conto popular finlandês sobre um herói que decide sair pelo mundo à procura de uma noiva. A última narrativa é a história da dama Melusina, metade mulher, metade serpente, personagem do romance medieval da Bretanha.

O pescador, o anel e o rei - Bia Bedran - Editora Lê

Um humilde pescador sempre cantava uma mesma cantiga que dizia que as coisas só aconteciam se Deus quisesse. O rei, achando-se mais poderoso do que Deus, ao ouvir falar dessa cantiga, desafiou o pescador, pedindo que ele guardasse por quinze dias seu precioso anel. Se ele conseguisse guardar o anel, ganharia muitas moedas de ouro, se não, perderia a cabeça.

Eram cinco - Ernst Jandl e Norman Junge - CosacNaify

Trata-se de uma narrativa curta sobre cinco brinquedos em uma sala de espera. Os personagens, um por um, entram por uma porta e de lá saem diferentes. O que acontecia lá dentro? É esse o mistério que se desvenda ao final. Texto e imagem compõem uma obra capaz de aguçar a imaginação dos leitores, especialmente dos pequenos.

A chave do tamanho - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Emília, indignada com a Segunda Guerra Mundial, resolve fazer alguma coisa e vai até a Casa das Chaves virar a chave da guerra. Em mais uma de suas trapalhadas, a boneca se equivoca e vira a chave do tamanho, encolhendo todas as criaturas humanas. Em seu percurso para entender o que realmente fizera, Emília visita vários países envolvidos na Guerra, dentre eles a Alemanha, em que ela dá uma grande bronca em Adolf Hitler.

O hambúrguer era de carneiro – Diário de uma viagem à Índia - Daniela Chindler - Rocco

Duas primas e sua avó resolvem fazer uma viagem de férias para a Índia. Durante a viagem, registram suas experiências e impressões em um diário. A viagem é repleta de novidades e descobertas. Templos, deuses, comidas, yoga, enfim, o encontro entre duas culturas.

Língua de trapos - Adriana Lisboa - Rocco

Neste livro o leitor é levado por uma boneca de pano a experimentar situações de vida e de poesia.

Contos africanos para crianças brasileiras - Rogério Andrade Barbosa - Paulinas

Em dois contos africanos contados pelos narradores anônimos, gente do povo de Uganda, o leitor fica sabendo da história da eterna inimizade entre o gato e o rato e também o porquê de o jabuti ter o casco rachado. É uma ótima oportunidade de comparar essas histórias com aquelas narradas no Brasil.

13 Lendas brasileiras - Mario Bag - Paulinas

O livro apresenta uma seleção de 13 lendas brasileiras, contadas pelos repentistas-personagens Chico Simas e Zé Frágoso. Nesse universo, destacam-se lendas tradicionais do folclore brasileiro como a do Saci-pererê e a do Lobisomem.

A primeira palavra - Celso Gutfreind - Dimensão

O livro conta a história de uma criança que ainda não fala. Uma palavra vivia dentro da boca de um bebê que prestava a atenção em tudo ao seu redor. Ela sempre queria sair. Ele a procurava em todos os lugares, pensando que ela de uma hora para outra iria aparecer, mas a única saída era esperar até que o seu momento de pronunciá-la chegasse. Em determinado momento sai a primeira palavra: MÃE.

Três contos de muito ouro - Fernanda Lopes de Almeida - Editora Projeto

O livro reúne três contos populares que tratam do comportamento diante da riqueza material. Um casal enriquece às custas de uma galinha poedeira de ovos de ouro. Mas a ambição os leva à perdição. Um duende resolve atender a três pedidos de seus amos. O primeiro pedido: muita riqueza. Será que a abundância traz alegrias? Um homem avarento vive as preocupações de quem junta muito dinheiro e já não sabe onde guardá-lo. Ou será que deve gastá-lo?

Pontos de interrogação - Tatiana Belinky - Editora Noovha América

Em pequenos textos poéticos, Tatiana Belinky brinca com os questionamentos diante de relações absurdas. Algumas perguntas finais dos poemas são retóricas, como "pode?", "é mole?", "né?", o que garante proximidade com a fala cotidiana. As rimas, em tom de brincadeira, também favorecem a leitura em voz alta.

Formas - Maria do Céu Passuelo (coordenadora de imagens) - Companhia Editora Nacional

O livro Formas convida o leitor para fazer a experiência de descobrir o contexto em que linhas, ângulos, retângulos, quadrados, triângulos, entre outros podem ser encontrados. Composto por lindas fotos produzidas por fotógrafos dos mais diversos países, o livro amplia e provoca o olhar, contribuindo para uma interessante experiência estética.

Acervo 12**Meu nome é tartaruga** - Ricardo Azevedo - Ediouro

Uma tartaruga narra em detalhes a história da casa onde ela vive através dos seus antigos e atuais moradores. A narrativa introduz conceitos sobre a diferença e a visão do outro.

Angélica - Lygia Bojunga - Casa Lygia Bojunga

Angélica é uma fábula contemporânea em que diversos animais, entre eles, um porco e uma cegonha, vivem diferentes situações em seus cotidianos, como a montagem de uma peça de teatro.

O homem do saco - Rogério S. Trezza - Brinque-Book

Em forma de uma apresentação teatral, o livro narra a história de Porco Pino que, estando sozinho em casa assistindo ao programa de TV "Terror no Cemitério" recebe vários telefonemas do Homem do Saco. O problema só é solucionado com a chegada de seus pais e temos, então, uma grande surpresa.

Até passarinho passa - Bartolomeu Campos de Queirós - Editora Moderna

Na varanda da sua casa, um menino observa as lentas e contínuas transformações da natureza e recebe as visitas de um passarinho. Ao perder este amigo, percebe que tudo passa.

Um pequeno caso de amor - Zuleika de Almeida Prado - Cortez Editora

O narrador deste livro é um pequeno sagüi que nasceu às margens do rio Juru. Ele conta a sua história de amor com Tica e de como chegou até o zoológico. Vivía muito bem na floresta em companhia dos amigos e de sua companheira que estava grávida. Um dia, porém, sua vida mudou assustadoramente.

Nós - Eva Furnari - Editora Gaia

Mel é uma menina diferente, sempre rodeada de borboletas. Por isso, em sua cidade, todos caçoam dela. A cada ato de discriminação nasce um nó em seu corpo. Ela resolve ir embora e, no caminho, encontra Kiko, um menino que também tem nós e a leva para um lugar especial. Mel e Kiko ficam amigos e ela encontra outro sentido para a sua vida.

Duula a mulher canibal - um conto africano - Rogério Andrade Barbosa - DCL

O autor reconta a lenda africana Duula, a mulher canibal. Duula era uma mulher jovem e bonita que se transformou num terrível monstro após uma seca que assolou a região que vivia com seus pais. Um dia, duas crianças se perderam de seus pais e encontraram Duula, que queria devorá-los. As crianças passam por situações muito difíceis até conseguirem se livrar de Duula.

Um pipi choveu aqui - Sylvia Orthof - Editora Gaia

De forma poética e engraçada, conta a história de Pedro que, ouvindo a explicação da professora sobre a chuva, sente muita vontade de fazer xixi e não consegue se controlar. Mostra o pensamento do menino sobre a situação que viveu e divertidas relações com a chuva.

Vejam como eu sei escrever - José Paulo Paes - Editora Ática

O livro apresenta dez poemas-verbete, em que o eu-lírico assume a voz e o ponto de vista infantil para definir o que seria água, escola, dentista, casa, prosa e poesia, esporte, astros, televisão, zoológico e infância.

Di-versos russos - Tatiana Belinky- Editora Scipione

Di-versos russos é um livro de poemas, marcados pela diversidade, pelo caráter poético de sua estrutura versificada e pelo humor na construção dos poemas.

Pena Quebrada (o indiozinho) - João Geraldo Pinto Ferreira - Formato

Por ter um defeito no pé, o indiozinho Pena Quebrada sempre fica de fora das festas e danças da aldeia, o que o entristece. O cacique lhe dá, então, uma tarefa que transformará sua vida.

Fábulas - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Esta antologia reúne diversas fábulas recontadas à luz do imaginário brasileiro. Dentre elas, estão: A Cigarra e as Formigas, Os Dois Pombinhos, O Gato e a Raposa, O Homem e a Cobra, O Burro Sábio, A Garça Velha, O Leão e o Ratinho, O Corvo e o Pavão, A Rã e o Boi, Tolice de Asno e muitas outras.

Cacho de histórias - Mary França e Eliardo França - Mary e Eliardo França Editora

Nas cinco pequenas histórias que giram em torno de conceitos e situações relacionadas com vivências infantis, a poesia se constrói por jogos de som e de sentido.

No fim do mundo muda o fim - Cláudio Martins - Dimensão

O livro conta-nos a história de como o fim do mundo pode se transformar no reinício do mundo. Basta ler o conteúdo das imagens para saber como isto acontece.

O que o coração mandar - Ayêscá Paulafreitas - Dimensão

Henrique, um menino de cidade pequena, nos conta seu desafio de ouvir o que manda o coração nos momentos de transformação na vida. Com a separação dos pais, vai morar com o pai na cidade grande e vive as dificuldades da chegada de novos integrantes à sua família.

Mestre Vitalino- André Neves - Paulinas

Dando vida à arte do escultor popular Mestre Vitalino, o livro conta a história de três crianças que se encontram com um grupo de dança do boi-bumbá. De passagem, todos entram na dança e passam momentos de alegria, levando consigo boas memórias.

Sua alteza a divinha - Angela Lago - RHJ

O tema provém de fontes remotas de nosso folclore. Narrativa contada numa prosa bem - humorada, de história da princesa que para se casar apresenta interessantes adivinhas aos candidatos. Um candidato a noivo vence os obstáculos propostos pelo acaso e por sua espontaneidade.

As três perguntas - Jon J Muth - Martins Fontes

Nikolai é um menino que procura respostas para três perguntas: Qual é o melhor momento para fazer as coisas? Quem é mais importante? Qual é a coisa certa a ser feita? Os seus amigos – a garça Sônia, o macaco Gogol e o cão Pushkin – procuram ajudá-lo, dando diferentes respostas para estas indagações, de acordo com a perspectiva de cada um.

Histórias de sabedoria e encantamento- Hugh Lupton - Martins Fontes

Recontados pelo autor, este livro reúne sete contos tradicionais do Haiti, América do Norte, Inglaterra, França, África, Rússia e Irlanda.

Meninos do mangue - Roger Mello - Companhia das Letrinhas

Sorte e Preguiça são as personagens principais de Meninos do Mangue. Depois de uma aposta da qual a Sorte sagra-se vencedora, a Preguiça se vê obrigada a contar oito histórias que envolvam uma das

duas. Aí começam as narrativas da Preguiça nas quais agora os protagonistas, em convívio com a Sorte e com a Preguiça, passam a ser os habitantes do manguê: dos homens e mulheres às marés; dos meninos aos aratus e chiés.

Acervo 13

Pedro, menino navegador - Lúcia Fidalgo - Manati

Trata-se de um relato de viagem cujo protagonista é o navegador Pedro Álvares Cabral. Neste relato, escrito para o público infantil, o leitor pode acompanhar o sonho de um menino se transformar em realidade, quando, já adulto, encontra a terra brasileira.

O menino e o tempo -Bia Hetzel - Manati

Gustavo se dá conta da transitoriedade do tempo. Angustiado, tem a pedra e o rio como aliados para refletir sobre essa questão. Com isso, se vê diante de alguns impasses: como seria o mundo antes de ele nascer? Como será o mundo depois que ele morrer? Para onde tudo corre?

Contos e histórias - Hans Christian Andersen - Landy Editora

A obra apresenta contos conhecidos e também inéditos de Andersen, traduzidos por Renata Cordeiro. Estão presentes a Princesa e o grão de ervilha, A Pequena sereia, A Roupa nova do imperador, dentre outros. A edição tem o objetivo de respeitar o traçado original da criação literária do autor. Traz também notas complementares que permitem conhecer o contexto em que as histórias foram escritas.

Menino de Belém - Bartolomeu Campos de Queirós - Editora Moderna

O texto narra o cotidiano de um menino, de sua mãe com o trabalho de casa e do seu pai, que é seringueiro. O Menino de Belém rema sobre as águas do rio Amazonas, tendo o rio como sua rua e sua rota para vencer as distâncias. Ao longo do leito do rio aprecia a natureza que cerca sua passagem e lê cada detalhe de um “mundo livro” de muitos alfabetos.

Ovo de avião - Rita Espescht -Saraiva SA Livreros Editores

Zé Nariz é o louco da cidade de Santa Maria do Morro Alto. Em uma caixa de sapato, ele guarda um segredo - um ovo de avião. Zé Nariz faz amizade com Ulisses, um menino que sonha em conhecer o mar. Acontece que as montanhas que circundam a cidade não permitem a saída de ninguém. Engolem todas as estradas. Zé Nariz resolve ajudar o menino, oferecendo-lhe seu ovo de avião. Afinal, voar é a única maneira de escapar daquela prisão.

Cafute & Pena-de-prata - Rachel de Queiroz - Caramelo

Dois pintinhos inconformados com o destino que lhes estava reservado resolvem fugir. Saem pelo mundo, para viverem uma rica e experiente aventura.

Puratig, o remo sagrado - Yaguarê Yamã - Editora Fundação Peirópolis

O livro faz parte da coleção Memórias Ancestrais, que publica em cada volume uma experiência de um povo brasileiro. Sobre a origem do mundo, Waraná Sa'awy - A origem do guaraná, A origem dos Mawé, Nosso grande amigo, A origem dos clãs, Puratig - o Remo Sagrado e O fantasma da casa abandonada são as narrativas que compõem a obra, cada uma delas ilustrada com traços e técnicas diferentes.

O tamanho da felicidade – três histórias em dias de chuva - Angélica Bevilacqua - Editora Mercuryo

Em dia de chuva, um cãozinho invade uma casa e é expulso, passando então a viver uma grande aventura durante a enchente. Duas outras histórias também têm no cãozinho uma personagem que vive aventuras.

Robinson Crusoe - Daniel Defoe (recontada por Fernando Nuno) -DCL

Adaptação da clássica obra Robinson Crusoe, do autor inglês Daniel Defoe. O texto está distribuído em nove capítulos curtos, com linguagem fluente. Ao final, além da história do navegador que repete a viagem e sofre um naufrágio e passa a morar sozinho numa ilha, a obra traz textos informativos e históricos sobre o personagem, o autor e outras obras dele.

Era uma vez duas avós... - Naumim Aizen - Editora Best Seller

O narrador-personagem fala de suas duas avós: a mãe de seu pai e a mãe de sua mãe, ressaltando-lhes as características, modos de ser, de pensar e de conceber o mundo e a vida. Ainda que muito diferentes uma da outra, o que elas guardam em comum é a capacidade de amar e serem amadas.

Malandragens de um urubu - Sylvia Orthof

Editora Best Seller

Trata-se da história de uma Pomba-Rolinha que perde seu ninho numa ventania e fica sem casa e sem abrigo. O texto é apresentado em prosa, com alguns versos intercalados na história, em partes que representam o canto das aves. É uma narrativa curta, com conflitos que se dissolvem ao longo do desenvolvimento das ações.

Mandaliques - Tatiana Belinky - Editora 34

Um livro que brinca e, em alguns versos, (re)elabora e (re)apresenta nossos “modos de dizer”. Os poemas aparecem em quatro versos, em que o terceiro não rima com os demais, com jogos de palavras carregados de humor.

A primavera da lagarta - Ruth Rocha - Saraiva

A fábula conta a história de uma lagarta comilona. Numa floresta, realiza-se um comício entre os bichos para decidir o que fazer com ela. Enquanto eles discutem, o tempo passa e a lagarta se transforma em uma linda borboleta.

O cachecol - Lia Zatz - Biruta

Uma menina e sua avó, ou uma avó e sua netinha, deixam a vida tranqüila do campo para viver na cidade grande, na casa do tio da menina. A história contada em duas versões, a da menina e a da avó, mostra os sentimentos, emoções, impressões de cada uma em relação à nova vida na cidade.

Truks - Eva Furnari - Ática

Por meio de imagens, a autora conta a história de uma bruxinha que vive às voltas com mágicas que nunca dão certo.

Onde está a margarida? - Fátima Míguez - Editora Zeus

Inspirado em cantigas de roda que falam de flores escondidas e amores desfeitos, o poema narra como a menina-flor Margarida descobre aos poucos o desejo e a decepção amorosa.

O menino do dedo verde - Maurice Druon - Editora José Olympio

Um menino chamado Tistu descobre, em seu aprendizado de jardinagem, que é capaz de atitudes que mudam a imagem do mundo em que vive.

Memórias inventadas para crianças - Manoel de Barros - Editora Planeta do Brasil

As memórias de infância de Manoel de Barros podem ser resumidas na frase do autor que serve de epígrafe ao livro: "Tudo o que não invento é falso". O livro reúne pequenos textos nos quais o autor recria memória da infância em forma de prosa poética.

Cantigamente - Leo Cunha - Ediouro

Tratam-se de vinte e dois poemas com temas pertinentes para as crianças. O livro reflete o mundo das crianças dividido em duas partes - cantiga e mente -, de modo a desenvolver o gosto pela palavra, pelo ritmo e pela diversão.

O Rouxinol e o imperador - Hans Christian Andersen (adaptado por Taisa Borges) - Editora Fundação Peirópolis

Essa é a história de um imperador chinês que descobriu que havia no seu reino um rouxinol capaz de curá-lo da melancolia com suas canções. Mandou, então, os súditos procurá-lo e passou a ter o pássaro sempre ao seu lado. Certo dia, o rouxinol foi trocado por um pássaro mecânico, que cantava sempre do mesmo jeito. Com o passar do tempo, o imperador adoeceu e foi ficando cada vez mais próximo da morte. O rouxinol, que fugira para a floresta, reapareceu e reanimou o imperador. Toda essa história é contada neste livro através de imagens coloridas e expressivas, dando margem a outras leituras.

Acervo 14

Os colegas - Lygia Bojunga Nunes - Editora Casa Lygia Bojunga

Os Colegas conta a história de cinco animais que se tornam amigos por terem uma experiência em comum: querer fugir do que eram em suas vidas anteriores. Para se manterem escondidos, eles vão viver inúmeras aventuras. Como saltimbancos, saem pelo mundo curtindo uma vida sem freios. Essa liberdade toda, porém, tem um preço: perigos, fome e prisões.

A árvore que pensava - Oswaldo França Júnior - Editora Nova Fronteira

A árvore que pensava quer sempre satisfazer os desejos dos humanos. Será que ela terá êxito?

O rei dos pássaros - Sebastião Nuvens - Editora Dubolsinho

Cansados de sua falta de organização e liderança, os pássaros resolvem procurar um rei. Nessa aventura, alguns morrem, outros se ferem, uns se cansam. Apenas trinta pássaros conseguem continuar a busca, até que encontram o que nem imaginavam.

Amigos do peito - Claudio Thebas - Saraiva

O livro de poemas conta a história de um menino e sua rotina durante um dia inteiro, desde a hora de se levantar da cama, passando pela escola e as brincadeiras com os amigos, a hora do almoço, o banho, até retornar a ela, já à noite, com muito bom humor e criatividade, num texto envolvente e dinâmico, que se relaciona com a vivência das crianças.

Maria Peçonha - André Neves - DCL

Maria era uma menina que aparecia nos campos gaúchos, mas era desprezada pelos moradores da cidade. Vivia fazendo bonecas. Um dia, magoada com o desprezo, faz um trato com o diabo e se transforma na Maria Peçonha que passa a atormentar os moradores da região. Conta a história das bonequinhas de pano que, segundo os costumes gaúchos, dão sorte a quem as têm.

Doze reis e a moça no labirinto do vento

Marina Colasanti

Global Editora

Doze reis e a moça no labirinto do vento desvela, por meio dos contos de fadas, desejos e medos comuns ao inconsciente de todos os seres humanos. A obra é uma coletânea de treze contos, nos quais reis, rainhas, unicórnio, cavalo alado e príncipes nos revelam aspectos da condição humana.

O Planeta Lilás – Zivaldo - Editora Melhoramentos

Trata-se de um livro cheio de surpresas e marcadamente poético. Nele, são relatadas as aventuras de um animalzinho que busca conhecer o que existe além do seu planeta lilás.

Gato de papel - Regina Coeli Rennó - Editora Lê

Um gato desenhado em papel cria vida e foge, deparando-se com muitas dificuldades pelo caminho. Esta história é contada por meio de imagens e o leitor é quem vai construindo o texto com sua leitura.

Rick e a girafa - Carlos Drummond de Andrade - Editora Ática

Trata-se de uma coletânea de crônicas de Carlos Drummond de Andrade, divididas em quatro grandes blocos - Confusões e surpresas; Crianças espertas, adultos nem tanto; Coisas da vida e Afetos, desafetos.

O urso com música na barriga - Érico Veríssimo - Companhia das Letrinhas

Num Bosque Perdido, onde convivem diferentes bichos, uma família de ursos deseja e ganha um bebê ursinho. O bebê é diferente, pois quando chora, toca música com a barriga. O irmão maior resolve sair com o irmãozinho para pregar uma peça num lenhador. Mas nada acontece como ele esperava e o bebê se perde na cidade.

O saci - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Pedrinho resolve caçar no Capoeirão dos Tucanos. A avó, admirada com a sua coragem, tenta dissuadi-lo, alertando-o sobre os animais perigosos e os sacis que habitam a mata virgem. Intrigado, o menino procura informações sobre o saci com o Tio Barnabé, que o ensina uma maneira de pegar um saci e mantê-lo numa garrafa.

O rei do mamulengo - Rogério Andrade Barbosa - Editora FTD

O livro conta as memórias de Manu, um homem que cresceu rodeado por mamulengos. Filho e neto de artistas populares, seus pais não queriam que ele fosse mamulengueiro, mas a admiração pelos adultos artistas e o amor pelo boneco fez com que seu maior desejo fosse dar continuidade a esta arte. Hoje ele é Mestre Manu e tem o seu próprio grupo "O rei do Mamulengo".

Ivan filho -de -boi – Um conto da mitologia russa - Marina Tenório - Cosac & Naify

O filho de uma mulher nobre, o filho de uma cozinheira e Ivan, filho do ventre de uma vaca, se defrontam com adversários muito estranhos. Ivan, o mais forte de todos, exibe coragem de herói, mas também tem suas fraquezas.

Modelo vivo, natureza morta – Cárcamo - Paulus

Este livro de imagens inicia com um pintor na floresta reproduzindo um urso numa tela. Mas um caçador mata o urso e aquele modelo que era vivo acaba morto. Depois, o próprio caçador admira o trabalho do pintor. O pintor passa a retratar vegetações. Mas será que elas estão livres da depredação dos homens?

A casa do bode e da onça - Angela Lago - Editora Rocco

Por um acaso do destino, a onça e o bode, sem se darem conta, porque um trabalhava de noite e o outro de dia, acabaram construindo uma mesma casa. Quando perceberam que tinham direitos iguais sobre a moradia, resolveram partilhá-la, muito a contragosto. Mas não foi simples. Cada um a seu modo arrumou artimanhas para expulsar o outro do lar.

Romilda e Margarida - Eduardo Bueno e Lizia Bueno - Planeta das Crianças

Duas irmãs gêmeas que são separadas quando nascem, crescem sem se conhecerem. Uma vive num castelo e é limpa e arrumada. A outra vive no deserto e é suja e desgrenhada. Quando se encontram, trocam de lugar e experimentam uma a vida da outra.

Planeta Caiqueria - Hermes Bernardi Jr. - Editora Projeto

No planeta Caiqueria há uma criatura que recolhe frases e palavras do jardim e as guarda em caixas. Uma estrela distraída esbarra nas caixas espalhando pelo universo as frases e palavras guardadas. A princípio, a criatura fica assustada, mas depois compreende que frases e palavras precisam viajar pelo mundo.

Aguemon - Carolina Cunha - Martins Fontes

A história de Aguemon retrata um mito africano do povo de Iorubá sobre a criação do mundo. Aguemon é um camaleão que na tradição Iorubá quer dizer origem. Ele leva em seu papo segredos que devem ser assoprados na cabeça do filho de Ohodumaré, o Deus da criação. O livro narra a história da criação do mundo e da criação da raça negra, por meio de uma antiga lenda africana.

Um elefante no nariz - Sergio Capparelli - L&PM Editores

As poesias de Sérgio Capparelli versam sobre vários assuntos, falam sobre situações imaginárias e até mesmo absurdas. Surpreendem, tanto na forma quanto no conteúdo. Com muito ritmo, ora são curtas, ora são longas, ora têm rimas.

Abaixo o bicho-papão - Walcyr Carrasco - Lazuli Editora

Marco e Zeca vivem apavorados com o bicho-papão. Um dia os dois têm uma idéia e resolvem inverter as coisas. Ao invés de fugirem do bicho-papão, eles é que vão em sua captura.

Acervo 15**O toque de ouro** - Nathaniel Hawthorne - Editora 34

O rei Midas acreditava que a maior felicidade da vida seria deixar para sua filha um reino repleto de ouro. Com essa idéia na cabeça faz um pedido a um estranho para que tudo que tocasse se transformasse em ouro. O pedido foi atendido e o rei Midas se vê em grande apuro.

Galeio - antologia poética para crianças e adultos - Francisco Marques (Chico dos Bonecos) - Editora Peirópolis

Galeio é uma antologia poética. Os poemas se apresentam divididos em blocos: Diálogos, Cochichos e conchinhas, Familiaridades, A biblioteca dos bichos e Tendepá. O autor brinca com as palavras ao construir poemas que falam das coisas simples e ternas da vida.

Um quadro na parede e um doce de abóbora no tacho - Rosana Rios - Studio Nobel

Lia e Léa adoram visitar e passar férias na casa dos bisavós. No sótão, descobrem objetos, roupas e sapatos antigos. Num descuido, acabam caindo dentro de um quadro e se envolvem, junto com o bisavô, em uma aventura surpreendente. O texto evoca os sentidos e, ao lê-lo, alguns aromas vão rodeando o leitor. O doce de abóbora que a bisavó está fazendo parece se transformar em realidade e, ao final do livro, a receita pode ser encontrada.

Histórias que eu ouvi e gosto de contar - Daniel Munduruku - Editora Callis

O livro apresenta uma seleção de lendas brasileiras, algumas recontadas a partir da ótica indígena como Matinta Pereira e O Boto, e outras trazidas, especificamente, da tradição indígena. Um conjunto de histórias bem escritas, capazes de prender a atenção do leitor. Revela a grandeza da arte de contar histórias e sua importância para a memória de um povo.

Ah! Mar... - Bartolomeu Campos Queiroz - Alis Editora

Ah! Mar... é um livro que conta a experiência de um homem que vive longe do mar mas anseia por conhecê-lo. Enquanto guarda o seu desejo, sonha. E, sonhando, alcança o seu desejo, mas guarda a lembrança saudosa da paisagem que deixou.

O arteiro e o tempo - Luís Fernando Veríssimo e Glauco Rodrigues - BERLENDIS & VERTECCHIA

O livro faz parte da coleção Arte para criança, que procura unir a arte literária às artes plásticas. Neste caso, traz a união do texto de Veríssimo à pintura de Glauco Rodrigues. Na obra, um menino e o tempo travam um diálogo extenso e complexo sobre o próprio tempo e o seu poder.

O espelho dourado - Heloísa Pires Lima - EDITORA PEIRÓPOLIS

Nyame era uma princesa do reino medieval de Gana. Ao se aproximar a data de seu casamento com o guerreiro mais valente de todo oeste africano, Nyame foi capturada por mercenários estrangeiros. O guerreiro parte em busca de sua amada, sem saber que há uma emboscada para ele. Como Nyame podia conversar em pensamento com o mundo dos mortos, ela pede ajuda à sua falecida avó para guiar e proteger seu amado.

O macacão espantado - Leo Cunha - Salamandra Editorial

Duas narrativas, envolvendo as irmãs Juju e Lulu, e sua tia Margarida, em que, através da comicidade, narram histórias bastante parecidas com as do universo infantil.

Entre a espada e a rosa - Marina Colasanti - Editora Salamandra

Dez contos de fada, como qualifica a própria autora. Histórias de damas e donzelas, cavaleiros, reinos, castelo de ar, cavalo encantado, reis, rainhas e princesas, em que o maravilhoso predomina.

João, pobre João - ou de como o pastor João tornou-se guerreiro - Luis Díaz - Saraiva

João, um humilde pastor sonha em ter para si o castelo do reino (ou a princesa que mora dentro dele). Sai pelo mundo e descobre que só poderá ter o castelo se conseguir conquistá-lo. Transforma-se então num temível guerreiro e consegue, finalmente, conquistar o castelo e casar-se com a princesa. Mas não conquista seu coração, pois ele já tem um dono.

A moeda de ouro que um pato engoliu - Cora Coralina - Global Editora

Esta história, que foi retirada de uma carta escrita pela autora ao neto, como o próprio nome indica, relata a história de um pato que engoliu uma moeda de ouro. Durante uma festa religiosa, uma família que mora no Ferreiro resolveu fazer um almoço especial para o padre. Ao abrir o pato, a cozinheira descobriu uma moeda de ouro com a efígie de D. João VI. Após a surpresa de todos, o padre decide com quem ficará a moeda.

O marido da mãe d'água e A princesa e o gigante - Luís da Câmara Cascudo - Editora Gaia

O livro conta duas histórias do folclore brasileiro compiladas por Câmara Cascudo de velhos narradores nordestinos: O Marido da Mãe D'Água e A Princesa e o Gigante. O primeiro conta a história de um pescador que se apaixona pela Mãe D'Água, que após o casamento sofre de saudades da vida no mar. O segundo conta a história de um casal e de suas três filhas que foram raptadas de forma traiçoeira e libertadas graças à coragem do irmão caçula.

Poesia visual - Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruszynski - Editora Gaia

O livro traz 32 poemas visuais em que se promovem relações entre literatura, design e pintura. Trata-se de uma obra para ler e ver.

Poetando - Flávia Menegaz - Alis Editora

O livro reúne quinze poemas de temática variada, da metalinguagem ao lirismo amoroso. Por vezes temos um olhar bem humorado, com brincadeiras poéticas, mas também aparecem temas cruéis de nossa realidade.

Histórias de Tia Nastácia - Monteiro Lobato - Editora Brasiliense

Em uma moldura familiar, alguns dos mais importantes contos populares do folclore são narrados por Tia Nastácia a uma platéia curiosa e bastante crítica.

A bela e a fera - Rui de Oliveira - Editora FTD

Livro de imagens que conta a história da Bela e a Fera. Uma narrativa que mostra a força do amor ao fazer uma jovem, Bela, apaixonar-se por um ser grotesco e incomum. Diante desse amor, a Fera se descobre homem, quebrando um encanto de muitos e muitos anos.

O grande pecado de Lampião e sua terrível peleja para entrar no céu - Joel Rufino dos Santos - Editora Dimensão

Com a imagem do repente de viola, o texto apresenta um episódio da lendária vida de Lampião, o Rei do Cangaço, numa linguagem verbal e visual que aproxima o leitor da cultura nordestina.

Como nasceram as estrelas - Clarice Lispector - Rocco

O livro apresenta doze lendas, uma para cada mês do ano. A obra apresenta personagens do folclore brasileiro e tenta explicar o "inexplicável".

O Mágico de Oz - L. Frank Baum - L&PM

O livro narra as aventuras de Dorothy, a menina do Kansas, levada por um ciclone para uma terra mágica, onde encontra personagens incríveis como o Espantalho, o Homem de Lata, o Leão Covarde e o Mágico de Oz.

Vovó viaja e não sai de casa - Sylvia Orthof - Editora AGIR

A história conta as aventuras de uma vovó que, através da imaginação, vai à Alemanha, Áustria, Japão, Austrália, China e Paris, transformando, magicamente, as pequenas coisas do seu cotidiano em divertidas viagens.

ANEXO II

Biografia dos autores/ ilustradores das obras selecionadas

André Neves

Nasceu em Recife, capital de Pernambuco, onde começou a desenvolver suas primeiras atividades ligadas à literatura infantil. Já escreveu e ilustrou inúmeros livros, publicados por várias editoras e recebeu prêmios em reconhecimento a seu trabalho. Entre as suas obras mais conhecidas estão: *Os deuses e seus enigmas*, *Quando o sabiá canta nossos males espanta*, *Dança na praça*. *O monstruoso da caverna cavernosa*. *O armário do João-de-barro e Sebastiana e Severina*. (Texto adaptado da biografia encontrada na obra Maria Peçonha)

Angela Lago

Escritora e ilustradora, mineira, nascida em Belo Horizonte, em 1945, Angela Anastácia Cardoso Lago, inicia sua formação superior na Escola de Serviço Social da Universidade Católica de Minas Gerais. Frequentou o atelier do escultor Bitter, com um grupo de artistas plásticos. Em 1969, leciona na Escola de Serviço Social e trabalha como assistente no Instituto Psico-Pedagógico, para crianças com dificuldades psico-pedagógicas e psiquiátricas. Em 1975, abre seu próprio atelier de programação visual para publicidade, onde criou marcas, logotipos, propaganda institucional entre outros. A autora possui diversas obras contendo ilustrações e textos próprios nacionais, ilustrações de livros para outros autores nacionais, livros com textos e ilustrações da autora no exterior, ilustrações para livros de outros autores estrangeiros. Das diversas obras que a autora possui, podemos destacar a obra *Sangue de Barata*. Resultante da relação entre texto poético e desenho.

(Fonte: COELHO, Nely Novaes. Dicionário crítico da literatura infantil / juvenil brasileira: 1882-1982. 2. ed. São Paulo: Quíron / Brasília, 1984.)

Roger Mello

Ilustrador e autor de livros infantis, Roger Mello nasceu em Brasília, em 20 de novembro de 1965, e vem se destacando como um dos nomes mais aclamados pela crítica e pelo público. Suas cores fortes e quentes preenchem traços carregados de dramaticidade e espírito lúdico, emprestando às obras de outros escritores um clima marcadamente brasileiro e festeiro. Esse também é tempero essencial de muitos de seus livros, escrevendo principalmente recontos de lendas e histórias do folclore, revelando nuances da alma e dos feitos do povo.

Obras: A flor do lado de lá , O gato Viriato, O próximo dinossauro, Viriato e o leão, Bumba meu boi bumba, Maria Teresa, Cavalhadas de Pirenópolis, Griso, o unicórnio , A Pipa, Todo cuidado é pouco!, Meninos do mangue, Vizinho, vizinha.

Artista plástico, Roger Mello é formado em Desenho Industrial e Programação Visual, pela UERJ. No início de sua carreira, trabalhou ao lado de Zivaldo, na Zappin, e também se dedicou ao desenho animado: cursos no SENAC, na UERJ e no grupo Animation, com a equipe do National Film Board, do Canadá. Na televisão, fez as vinhetas de encerramento da novela Vamp, para a TV Globo, além de diversas participações na TV Educativa do Rio de Janeiro, nos programas Canta Conto e Um salto para o futuro.

Carolina Cunha

Carolina Cunha nasceu em Salvador, Bahia, em 1974. Depois de se formar em Propaganda e Marketing na ESPM, em São Paulo, estudou design gráfico na School of Visual Arts, em Nova York. Trabalhou em agências, escritórios de design, redações de revistas e, atualmente, tem seu próprio estúdio, onde ilustra e realiza projetos gráficos para livros. Em 2002, publicou Aguemon – um mito yorubá da criação do mundo. Por Edições SM, em 2005, lançou Caminhos de Exu, na coleção Barco a Vapor e, em 2007, Eleguá e Yemanjá, os dois primeiros títulos da coleção Histórias de Okú Láilái. Também ilustrou Oxente! A mulher enterrada viva, da coleção Brasil de Arrepiar, de Toni Brandão. Sua obra é resultado de inúmeras pesquisas e revela conhecimentos profundos sobre a herança cultural e religiosa afro-brasileira. (Texto adaptado, disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/lancamentos/abc-afro-brasileiro>. Acesso em: 20/11/2009)

Rui de Oliveira

Rui de Oliveira nasceu no Rio de Janeiro. Estudou pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, artes gráficas na Escola de Belas Artes da UFRJ e, durante seis anos, ilustração no Instituto Superior Húngaro de Artes Industriais, em Budapeste. Paralelamente, estudou cinema de animação no estúdio húngaro Pannónia Film, onde trabalhou também como animador. Retornando ao Brasil, foi contratado pela Rede Globo como diretor de arte. Fez aberturas de novelas, sendo seu principal trabalho na TV Globo a direção de arte da novela *Sítio do Picapau Amarelo*, baseada na obra de Monteiro Lobato. Criou os bonecos e parte deste projeto Rui realizou na Kroft Corporation, em Los Angeles. (Texto adaptado da biografia encontrada na obra 'A lenda do dia e da Noite').

ANEXO III

Principais movimentos artísticos

O Surrealismo

O surrealismo, como o próprio nome já diz, é uma forma de "fora-do-real", uma espécie de sonho. Uma forma de expressão em que a mente não exerce nenhum tipo de controle. A maioria dos surrealistas, sendo Dalí o mais destacado, tentou plasmar, seja por formas abstratas ou figurativas simbólicas as imagens da realidade mais profunda do ser humano: o subconsciente.

É a tentativa de expressar o "eu" interior do artista em plena liberdade sem intervenção da razão que nos condiciona e nos obriga a reprimir instintos e sentimentos. Para adquirir esta liberdade é necessário que nos deixemos guiar pelo inconsciente como se estivéssemos sonhando.

O surrealismo é também uma espécie de mecanismo que não se limita a transcrever passivamente o sonho e sim descobrir um modo de acionar o inconsciente mediante o "automatismo psíquico". Desta maneira, uma idéia segue a outra sem a consequência lógica das demonstrações usuais e, sim, automaticamente.

Dalí, Man Ray, André Masson, Joan Miró, Pierre Roy e René Magrit foram os principais surrealistas. Com inigualável excelência conseguiram representar a corrente artística moderna do irracional e do subconsciente.

Uma publicação sobre o Manifesto do Surrealismo assinado por André Breton em 1924

marcou o início do movimento onde se propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova e ousada linguagem artística. Para isso era preciso que o homem tivesse uma visão totalmente introspectiva de si mesmo e encontrasse o ponto do espírito onde a realidade interna e externa pudessem ser percebidas por completo, sem contradições. A livre associação e a análise dos sonhos, ambos métodos da psicanálise praticados por Freud, e a libertação da coletividade por Marx, transformaram-se nos procedimentos básicos do surrealismo.

Destacam-se três períodos particularmente importantes para o movimento surrealista: o dos sonhos (1924), representado pelas obras de natureza simbólica, obtidas através de diferentes procedimentos de figurativismo; o período do compromisso político (1928) expresso na filiação de seus líderes ao comunismo; e em 1930, o de difusão empenhando-se na formação de grupos surrealistas em toda Europa. Segundo Breton, o surrealismo é a maneira de se expressar por escrito, verbalmente ou de qualquer outra maneira o funcionamento real do pensamento. É um ditado sem qualquer exercício da razão, preocupação estética ou moral. Em outras palavras, existe outra realidade, tão real e lógica como a exterior, a dos sonhos, fantasia e jogos espontâneos do inconsciente.

Dalí disse:

"Deve-se criar confusão sistematicamente, deste modo coloca-se em movimento o processo criativo. Tudo o que gera contradição é sinônimo de vida" (1980)

Sua musa foi a própria esposa, Gala, inspiradora de todas as suas pinturas com caracteres femininos.

Texto disponível em: <http://members.surfeu.at/ros.scheithauer> Acesso em: 28/09/09

O Simbolismo

Principais características

Subjetivismo - Os simbolistas terão maior interesse pelo particular e individual do que pela visão mais geral. A visão objetiva da realidade não desperta mais interesse, e sim está focalizada sob o ponto de vista de um único indivíduo. Dessa forma, é uma poesia que se opõe à poética parnasiana e se reaproxima da estética romântica, porém mais do que voltar-se para o coração, os simbolistas procuram o mais profundo do "eu", buscam o inconsciente, o sonho.

Musicalidade

Musicalidade - é uma das características mais destacadas da estética simbolista, segundo o ensinamento de um dos mestres do simbolismo francês, Paul Verlaine, que em seu poema "Art Poétique", afirma: "*De la musique avant toute chose...*" ("A música acima de tudo...") Para conseguir aproximação da poesia com a música, os simbolistas lançaram mão de alguns recursos, como por exemplo a aliteração, que consiste na repetição sistemática de um mesmo fonema consonantal, e a assonância, caracterizada pela repetição de fonemas vocálicos.

Transcendentalismo - um dos princípios básicos dos simbolistas era sugerir através das palavras sem nomear objetivamente os elementos da realidade. Ênfase no imaginário e na fantasia. Para interpretar a realidade, os simbolistas se valem da intuição e não da razão ou da

lógica. Preferem o vago, o indefinido ou impreciso.

Oriundo do impressionismo, Paul Gauguin deixa-se influenciar pelas pinturas japonesas que aparecem na Europa, provocando verdadeiro choque cultural - e este artista abandona as técnicas ainda vigentes nas telas do movimento onde se iniciou, como a perspectiva, pintando apenas em formas bidimensionais. A temática alegórica passa a dominar, a partir de 1890. Ao artista não bastava pintar a realidade, mas demonstrar na tela a essência sentimental dos personagens - e em Gauguin isto levou a uma busca tal pelo primitivismo que o próprio artista abandonou a França, indo morar com os nativos da Polinésia francesa.

Na França outros artistas, como Gustave Moreau, Odilon Redon, Maurice Denis, Paul Sérusier e Aristide Maillol, aderem à nova estética. Na Áustria, usando de motivos eminentemente europeus do estilo rococó, Gustav Klimt é outro que, assim como Gauguin, torna-se conhecido e apreciado. O norueguês Edvard Munch, autor do célebre quadro "*O grito*", alia-se primeiro ao simbolismo, antes de tornar-se um dos expoentes do expressionismo.

No Brasil, o movimento simbolista influenciou a obra de pintores como Eliseu Visconti e Rodolfo Amoedo. A tela "Recompensa de São Sebastião", de Eliseu Visconti, medalha de ouro na Exposição Universal de Saint Louis, em 1904, é um exemplo da influência simbolista nas artes plásticas do Brasil.

Já na literatura, o simbolismo tem início no Brasil em 1893 com a publicação de dois livros: Missal (prosa) e Broquéis (poesia), ambos de Cruz e Sousa. Estende-se até o ano de 1922, data da Semana da Arte Moderna.

O início do simbolismo não pode, no entanto, ser identificado com o termino da escola antecedente, Realismo. Na realidade, no final do século XIX e início do século XX três tendências caminhavam paralelas: O Realismo e suas manifestações (romance realista, romance naturalista e poesia parnasiana); O simbolismo, situado à margem da literatura acadêmica época; e o pré-Modernismo, com o aparecimento de alguns autores preocupado em denunciar a realidade brasileira, como Euclides da Cunha, Lima Barreto e Monteiro Lobato, entre outros. Como consequência do *Simbolismo*, apareceu o grupo de Les Nabis. Tem a particularidade de ter formas mais simplificadas e cores mais puras. A arte torna-se desta forma uma realidade autônoma do real, pois nela estão patentes emoções, sentimentos e ideologias.

Texto disponível em: www.portalsaofrancisco.com.br/.../simbolismo/simbolismo.php Acesso em: 28/09/09

O Primitivismo ou Art Naïf

Arte naïf ou **arte primitiva moderna** é, em termos gerais, a arte que é produzida por artistas sem preparação acadêmica na arte que executam (o que não implica que a qualidade das suas obras seja inferior). Caracteriza-se, em termos gerais, pela simplicidade e pela falta de alguns elementos ou qualidades presentes na arte produzida por artistas com formação nessa área. (Veja também *art brut*, gênero artístico que tem algumas semelhanças.)

O termo *naïf* presume a existência (por contraste) de uma forma acadêmica de proceder nas artes - uma forma "educada" na criação artística, que os artistas desta corrente não seguirão. Na prática, com tudo, também existem "escolas" de artistas *naïf*. Ao longo do tempo, o estilo foi sendo cada vez mais aceito e valorizado.

As principais características da arte *naïf* (por exemplo, na pintura) são a forma desajeitada como se relacionam determinadas qualidades formais; dificuldades no desenho e no uso da perspectiva que resultam numa beleza desequilibrada mas, por vezes, bastante sugestiva; uso frequente de padrões, uso de cores primárias, sem grandes nuances; simplicidade no lugar da subtileza, etc. Por se referir à uma tendência estética e não particularmente à uma corrente de pensamento é recorrente a errônea classificação "naïf" de artistas na realidade conscientes de sua produção formal que optam por uma figuração sem compromisso fotográfico com a realidade (Como exemplo o pintor Henri Rousseau, exímio colorista, considerado diversas vezes um "ingênuo") Tornou-se um estilo tão popular e reconhecível que já existem obras que podemos classificar como *pseudo-naive*.

Expressionismo ou Pós -Impressionismo

Pós-Impressionismo é o nome que se dá a diferentes estilos e tendências artísticas cuja origem encontra-se no Impressionismo, tanto como uma reação contrária a ele como visando um desenvolvimento maior da escola.

A maioria dos artistas considerados pós-impressionistas participaram das exposições impressionistas, mas acabaram por tomar outros rumos na realização de sua arte. A forma das pinturas, o tratamento das cores ou a linha podiam ser objetos de discordância com os impressionistas.

Tendências como o simbolismo e até o expressionismo já se encontram nas obras de alguns desses pintores pós-impressionistas. As divergências dos principais nomes considerados pós-impressionistas com os impressionistas normalmente se concentravam na momentaneidade e extrema subjetividade enovada em que os últimos baseavam seus trabalhos ou as tendências naturalistas do impressionismo. Essas divergências, entretanto, manifestavam-se de maneiras e intensidades diferentes nos vários estilos pós-impressionistas.

Os movimentos modernistas, também, devem muito ao pós-impressionismo, principalmente pela figura de Paul Cézanne (1839 - 1906) e sua obstinação em alcançar a natureza real atrás das aparências, criar uma arte com vida própria, “concretizar“ suas impressões pessoais e “realizar o motivo“.

Acredita-se que de uma forma ou de outra, como por, exemplo, a compreensão considerada errônea realizada pelo [cubismo](#) da [pintura](#) do artista, todos os artistas e movimentos expressivos do Século 20 tenham sido influenciados por Cézanne. O Neo-Impressionismo de Seraut e sua extrema valorização das cores também estão inseridos dentro dessa tendência maior pós-impressionista. Gauguin e a proximidade de sua obra com o movimento poético simbolista, sobrevalorizando as idéias e desprezando o naturalismo, também é considerado um pós-impressionista. Van Gogh, e seu mundo atormentado, foi outro artista de extrema importância da pintura do Século 19, considerado um dos precursores do expressionismo que pode ser encaixado dentro dessas tendências pós-impressionistas.

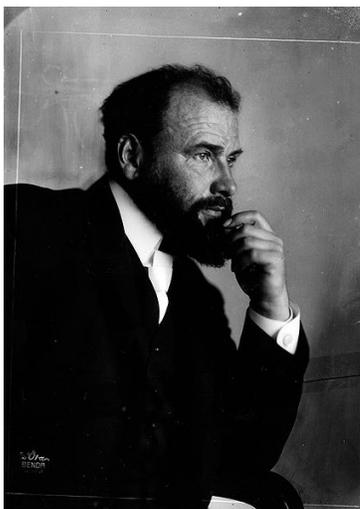
Até mesmo Toulouse-Lautrec, conhecido pela particularidade de seu estilo, que se desenvolveu independentemente de escolas ou movimentos, pode ser visto como um artista afinado com as tendências pós-impressionistas.

Fonte: Enciclopédia Digital Master.

ANEXO IV

Artistas em movimento

*GUSTAV KLIMT*⁵



Gustav Klimt -1908.

Fonte: <http://www.iklimt.com>

Gustav Klimt nasceu em 14 Julho de 1862, em Baumgarten, perto de Viena. Foi o segundo de sete filhos de Ernst (no caso, o pai), cinzelador de metais preciosos, e de Anne Finster. Em 1876, Klimt ingressou na Escola de Artes e Ofícios de Viena, onde é aluno de Ferdinand Laufberger e de Julius Victor Berger até 1883. Juntou-se ao seu irmão, dois anos mais novo que Klimt, em 1877.

Os dois desenhavam retratos, a partir de fotografias, vendendo-as a seis florins cada um.

Em 1879, Klimt, Ernest e o amigo Franz Matsch, também pintor, decoram o átrio de Kunsthistorisches Museum. Só em 1880, as encomendas do trio sucedem-se: Quatro alegorias

⁵

Texto disponível em: <http://www.pintoresfamosos.com.br/?pg=klimt> Acesso em: 25/09/2009.

para o teto do Palácio Sturany em Viena. Teto do estabelecimento termal de Karlsbad na Tchecoslováquia.

O trio decora a Villa Hermès, em 1885, a partir dos desenhos de Hans Makart, retiro favorito da imperatriz Elisabeth. Em 1886, no Burgtheater, o estilo de Klimt começa a diferenciar-se do de seu irmão e do de Matsch, e então começa a se afastar do academismo. Cada um trabalhava por sua conta neste ano.

Em 1912 Klimt substitui por fundo azul (à maneira de Matisse) o fundo de ouro de "A Vida e a Morte". Em 1915 sua mãe morre. Klimt começa então, a usar cores sombrias e suas paisagens tendem para a monocromia. Então, a 1916 participa com Egon Schiele, Kokoschka e Faistauer na exposição do Bund Österreichische Künstler na Secessão de Berlim. Morre no mesmo ano Francisco José, dois anos antes do desmembramento do seu império. Inicia "A Noiva" e "Adão e Eva". É eleito membro da Academia das Belas-Artes de Viena e de Munique. A 6 de fevereiro de 1918, Klimt morre de apoplexia. Inúmeras telas ficaram inacabadas. A queda do império e o nascimento da Republica Alemã da Áustria e de seis Estados que daí resultam. Morrem no mesmo ano: Egon Schiele, Otto Wagner, Ferdinand Hodler e Koloman Moser.

JOAN MIRÓ⁶ **(1893-1983)**



Contemporâneo do fauvismo e do cubismo, Miró criou sua própria linguagem artística e procurou retratar a natureza como o faria o homem primitivo ou uma criança, que tivesse, no entanto, a inteligência de um homem maduro do Século 20.

Juan Miró, fotografia de Carl van Vechten,
Junho de 1935.

⁶Texto extraído da Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.

Joan Miró nasceu em Barcelona, na Espanha, em 20 de abril de 1893. Apesar da insistência do pai em vê-lo graduado, não completou os estudos. Frequentou uma escola comercial e trabalhou num escritório por dois anos até sofrer um esgotamento nervoso. Em 1912, seus pais finalmente consentiram que ingressasse numa escola de arte em Barcelona. Estudou com Francisco Galí, que o apresentou às escolas de arte moderna de Paris, transmitiu-lhe sua paixão pelos afrescos de influência bizantina das igrejas da Catalunha e o introduziu à fantástica arquitetura de Antonio Gaudí.

Miró trazia intuitivamente a visão despojada de preconceitos que os artistas das escolas fauvista e cubista buscavam, mediante a destruição dos valores tradicionais. Em sua pintura e desenhos, tentou criar meios de expressão metafórica, ou seja, descobrir signos que representassem conceitos da natureza num sentido poético e transcendental.

Nesse aspecto, tinha muito em comum com dadaístas e surrealistas. De 1915 a 1919, Miró trabalhou em Montroig, próximo a Barcelona, e em Maiorca, onde pintou paisagens, retratos e nus. Depois, viveu em Montroig e Paris alternadamente. De 1925 a 1928, influenciado pelo dadaísmo, pelo surrealismo e principalmente por Paul Klee, pintou cenas oníricas e paisagens imaginárias. Após uma viagem aos Países Baixos, onde estudou a pintura dos realistas do século XVII, os elementos figurativos ressurgiram em suas obras. Na década de 1930, seus horizontes artísticos se ampliaram. Fez cenários para balés, e seus quadros passaram a ser expostos regularmente em galerias francesas e americanas. As tapeçarias que realizou em 1934 despertaram seu interesse pela arte monumental e mural. Estava em Paris no fim da década, quando eclodiu a guerra civil espanhola, cujos horrores influenciaram sua produção artística desse período.

No início da segunda guerra mundial voltou à Espanha e pintou a célebre "Constelações", que simboliza a evocação de todo o poder criativo dos elementos e do cosmos para enfrentar as forças anônimas da corrupção política e social causadora da miséria e da guerra. A partir de 1948, Miró mais uma vez dividiu seu tempo entre a Espanha e Paris. Nesse ano iniciou uma série de trabalhos de intenso conteúdo poético, cujos temas são variações sobre a mulher, o pássaro e a estrela. Algumas obras revelam grande espontaneidade, enquanto em outras se percebe a técnica altamente elaborada, e esse contraste também aparece em suas esculturas. Miró tornou-se mundialmente famoso e expôs seus trabalhos, inclusive ilustrações feitas para livros, em vários países.

Em 1954, ganhou o prêmio de gravura da Bienal de Veneza e, quatro anos mais tarde, o mural que realizou para o edifício da UNESCO em Paris ganhou o Prêmio Internacional da

Fundação Guggenheim. Em 1963, o Museu Nacional de Arte Moderna de Paris realizou uma exposição de toda a sua obra. Joan Miró morreu em Palma de Maiorca, Espanha, em 25 de dezembro de 1983.



*ANTONIO POTEIRO*⁷

Antônio Batista de Sousa, mais conhecido como **Antônio Poteiro**, (Aldeia de Santa Cristina da Pousa, Braga, 10 de outubro de 1925) é um escultor, pintor e ceramista nascido em Portugal e radicado no Brasil. É considerado um dos mestres da pintura primitiva no Brasil e vive atualmente em Goiânia. Iniciou-se na vida artística como artesão, produzindo cerâmicas para o uso doméstico, máscaras e bonecos, de onde adveio o "Poteiro" de seu nome artístico. Incentivado por Siron Franco e Cléber Gouvea, começou a pintar em 1972. Em 1976, participou do documentário *Artistas de Goiás*, produzido pela Goiastur. Em 1978 lecionou cerâmica no Centro de Atividades do Sesc, no Rio de Janeiro. Dois anos depois, lecionou cerâmica nas Feiras Internacionais de Hannover e Düsseldorf. Em 1983 foi produzido o documentário *Antônio Poteiro: o Profeta do barro e das cores*, dirigido por Antônio Eustáquio. Em 1985 recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA 1984) na categoria escultura. Em 1987 recebeu a Comenda Oficialato da Ordem do Mérito, concedida por Portugal. Um novo documentário sobre o artista foi produzido por Ronaldo Duque em 1991. Em 1999 recebeu a Medalha Henning Gustav Ritter, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás.

⁷

Texto disponível e imagem em: www.antoniopoteiro.com Acesso em: 25/09/2009.

PAUL GAUGHIN⁸

(1848-1903)



Apesar de nascido em Paris, Gauguin viveu os primeiros sete anos de sua vida em Lima, no Peru, para onde seus pais se mudaram após a chegada de Napoleão III ao poder. Seu pai pretendia trabalhar em um jornal da capital peruana e foi o idealizador da viagem. Porém, durante a longa e terrível viagem de navio acabou por ter complicações de saúde e faleceu. Assim, o futuro pintor desembarcou em Lima apenas com sua mãe e irmã.

Quando voltou para sua cidade natal, França, em 1855, Gauguin estudou em Orléans e, aos 17 anos, ingressou na marinha mercante e correu o mundo. Trabalhou em seguida numa corretora de valores parisiense e, em 1873, casou-se com a dinamarquesa Mette Sophie Gad, com quem teve cinco filhos.

Aos 35 anos, após a quebra da Bolsa de Paris, tomou a decisão mais importante de sua vida: dedicar-se totalmente à pintura. Começou assim uma vida de viagens e boêmia, que resultou numa produção artística singular e determinante das vanguardas do século XX. Ao contrário de muitos pintores, não se incorporou ao movimento impressionista da época. Expôs pela primeira vez em 1876. Mas não seria uma vida fácil, tendo atravessado dificuldades econômicas, problemas conjugais, privações e doenças.

Foi então para Copenhague, onde acabou ocorrendo o rompimento de seu casamento. Sua obra, longe de poder ser enquadrada em algum movimento, foi tão singular como as de Van Gogh ou Paul Cézanne. Apesar disso, é verdade que teve seguidores e que pode ser considerado o fundador do grupo Les Nabis, que, mais do que um conceito artístico, representava uma forma de pensar a pintura como filosofia de vida.

Suas primeiras obras tentavam captar a simplicidade da vida no campo, algo que ele consegue com a aplicação arbitrária das cores, em oposição a qualquer naturalismo, como demonstra o seu famoso *Cristo Amarelo*. As cores se estendem planas e puras sobre a superfície, quase decorativamente.

⁸Texto e imagem disponíveis em: www.ezmuseum.com/gauguin1.htm Acesso em: 22/08/2009

O pintor parte para o Taiti, em busca de novos temas, para se libertar dos condicionamentos da Europa. Suas telas surgem carregadas da iconografia exótica do lugar, e não faltam cenas que mostram um erotismo natural, fruto, segundo conhecidos do pintor, de sua paixão pelas nativas. A cor adquire mais preponderância representada pelos vermelhos intensos, amarelos, verdes e violetas.

Morou durante algum tempo em Pont-Aven, na Bretanha, onde sua arte amadureceu. Posteriormente, morou no sul da França, onde conviveu com Vincent Van Gogh. Numa viagem à Martinica, em 1887, Gauguin passou a renegar o impressionismo e a empreender o "retorno ao princípio", ou seja, à arte primitivista.

Tinha idéia de voltar ao Taiti, porém não dispunha de recursos financeiros. Com o auxílio de amigos, também artistas, organizou um grande leilão de suas obras.

Colocou à venda cerca de 40 peças. A maioria foi comprada pelos próprios amigos de Gauguin, como por exemplo Theo Van Gogh, irmão de Vincent van Gogh, que trabalhava para a Casa Goupil (importante estabelecimento que trabalhava com obras de arte).

PAUL CÉZANNE⁹

(1839-1906)



pintor pós-impressionista francês, cujo trabalho forneceu as bases da transição das concepções do fazer artístico do século XIX para a arte radicalmente inovadora do século XX. Cézanne pode ser considerado como a ponte entre o impressionismo do final do século XIX e o cubismo do início do século XX.

Paul Cézanne em 1861.

A frase atribuída a Matisse e a Picasso, de que Cézanne "é o pai de todos nós", deve ser levada em conta. Após uma fase inicial dedicada aos temas dramáticos e grandiloquentes próprios da escola romântica, Paul Cézanne criou um estilo próprio, influenciado por

⁹ Texto e Imagem disponível: www.casthalia.com.br/a_mansao/.../cezanne.htm

Delacroix. Introduziu nas suas obras distorções formais e alterações de perspectiva em benefício da composição ou para ressaltar o volume e peso dos objetos. Concebeu a cor de um modo sem precedentes, definindo diferentes volumes que foram essenciais para suas composições únicas.

Cézanne não se subordinava às leis da perspectiva. A sua concepção da composição era arquitectónica; segundo as suas próprias palavras, o seu estilo consistia em ver a natureza segundo as suas formas fundamentais: a esfera, o cilindro e o cone. Cézanne preocupava-se mais com a captação destas formas do que com a representação do ambiente atmosférico. Não é difícil ver nesta atitude uma reacção de carácter intelectual contra o gozo puramente colorido do impressionismo.

Sobre ele, Renoir escreveu, rebatendo o crítico de arte Castagnary: Eu me enfureço ao pensar que ele [Castagnary] não entendeu que *Uma Moderna Olympia*, de Cézanne, era uma obra prima clássica, mais próxima de Giorgione que de Claude Monet, e que diante dele estava um pintor já fora do Impressionismo.[1]

Cézanne cultivava, sobretudo, a paisagem e a representação de naturezas mortas, mas também pintou figuras humanas em grupo e retratos. Antes de começar as suas paisagens estudava-as e analisava os seus valores plásticos, reduzindo-as depois a diferentes volumes e planos que traçava à base de pinceladas paralelas. Árvores, casas e demais elementos da paisagem subordinam-se à unidade de composição. As suas paisagens são sutilmente geométricas. Cézanne pintou a sua Provença natal (O Golfo de Marselha e as célebres versões sucessivas de *O Monte de Sainte-Victoire*).

Nas suas numerosas naturezas mortas, tipicamente compostas por maçãs, levava a cabo uma exploração formal exaustiva que é a terra fecunda de onde surgirá o cubismo poucos anos mais tarde. Entre as representações de grupos humanos, são muito apreciadas as suas cinco versões de *Os Jogadores de Cartas*. *A Mulher com Cafeteira*, pela sua estrutura monumental e serena, marca o grande momento classicista de Cézanne.



Auto-retrato, 1887.

VINCENT VAN GOGH

Vincent Willem van Gogh(30 de Março de 1853 — Auvers-sur-Oise, 29 de Julho de 1890) foi um pintor pós-impressionista neerlandês, frequentemente considerado um dos maiores de todos os tempos. Sua vida foi marcada por fracassos. Ele falhou em todos os aspectos importantes para o seu mundo, em sua época. Foi incapaz de constituir família, custear a própria subsistência ou até mesmo manter contactos sociais. Aos 37 anos, sucumbiu a uma doença mental, suicidando-se. A sua fama póstuma cresceu especialmente após a exibição de 71 das suas telas em Paris, a 17 de Março de 1901. Somente após a sua morte sua obra foi amplamente reconhecida. Van Gogh é considerado pioneiro na ligação das tendências impressionistas com as aspirações modernistas, sendo a sua influência reconhecida em variadas frentes da arte do século XX, como por exemplo o expressionismo, o fauvismo e o abstracionismo.

HENRI ROUSSEAU

Henri-Julien-Félix Rousseau (21 de maio de 1844, Laval – 2 de setembro de 1910, Paris), conhecido também pelo público como o douanier (aduaneiro) por ter trabalhado como inspetor de alfândega, foi um pintor francês inserido no movimento moderno do pós-impressionismo. A sua obra foi pouco apreciada pelo público geral e pelos críticos seus contemporâneos tendo sido constantemente remetida para o grupo da arte naïf ou primitivista - pelo seu caráter autodidata, resultado da inexistência de formação acadêmica no campo

artístico, pela recusa dos cânones da arte reconhecida até então e pela aparente ingenuidade grotesca.

A reacção à sua pintura é, no início, maioritariamente negativa. No entanto algumas vezes começam-se a pronunciar positivamente, chegando mesmo a comparar Rousseau com os pintores do Proto-Renascimento na Itália onde as noções de perspectiva espacial ainda estão no seu estado embrionário, mas que não deixam por isso de ter uma certa originalidade criativa. Já em 1886 Picasso expressa a sua admiração ao ter contacto com as suas obras no salão dos independentes e Gaughim que, juntamente com Alfred Jarry (escritor) e Guillaume Apollinaire (escritor, poeta e crítico), o vai denominar de artista naïf (ingénuo), dá a conhecer em 1890, do mesmo modo, uma crítica positiva acerca da obra “Eu-Próprio, Retrato-Paisagem”.

Esta simplicidade e aparente ingenuidade opõem-se, no entanto, à imagem de ambição que lhe é atribuída pelo público. Este seu carácter de personalidade ambígua espelha-se também na sua arte que, embora ingénua e infantil, retrata também por vezes uma certa malícia. Pode-se talvez pensar que Rousseau tenha encerrado em si um complexo de inferioridade devido às suas origens humildes e pelo facto de não ter tido acesso às mesmas oportunidades de um pintor académico. Assim como ele se fecha em si próprio com o seu sofrimento interior, as suas pinturas são introvertidas e enigmáticas. Por outro lado, acredita firmemente nas suas capacidades e expressa tanto o seu orgulho como o seu desejo de se tornar o maior e o mais rico pintor francês, aproveitando todas as oportunidades que lhe surgem, mesmo quando é apelidado de palhaço. Já perto do final da sua vida, em 1908, conhece Picasso, que reconhece que a sua ingenuidade não é necessariamente sinónimo de inexistência de profissionalismo.

ANEXO V

Encenação das Cavalhadas de Pirenópolis

1º dia – A Batalha

Os Mouros têm acesso ao Campo das Cavalhadas, com trajes vermelhos, pelo lado do nascente; Os Cristãos, com as cores azul e branco, se apresentam pelo lado do poente. Após o encastelamento (primeira parada), o rei Cristão tem sua atenção despertada pela agitação do espião Mouro em suas terras. Chama um de seus soldados e lhe diz o seguinte:

- Meu fiel Sargento Cerra-Fila, à minha presença!

O soldado sai por trás do Castelo e, parando diante do seu Rei, diz o seguinte:

- Monarca, Rei e Senhor.

Ordena-lhe o Rei:

- Vá às margens de nossa baliza em reconhecimento!

Parto imediatamente a fim de cumprir vossa régia ordem.

O Sargento Cerra-Fila Cristão faz uma evolução em seu próprio campo e desmonta do lado contrário àquele onde se encontra o espião. Examina a direção do vento, atirando um pouco de terra seca para o ar, e em seguida parte rumo ao arbusto, sacando da arma e baleando o espião mouro, que deixa cair a máscara e sai rolando para fora do Campo das Cavalhadas. O disparo agita os dois grupos que, após a chegada do Sargento Cerra-Fila ao seu castelo, saem para a carreira de Reconhecimento de Praça, percorrendo apenas meio campo. No final dessa carreira, os mouros encontram o seu castelo desguarnecido das árvores que tiravam a visão dos Cristãos. É feita nova carreira, denominada Defesa de Praça, antes das primeiras embaixadas.

As embaixadas

A primeira embaixada parte do Rei Mouro, que chama seu representante oficial e diz:

- Meu fiel embaixador, à minha presença!

- Monarca, Rei e Senhor ! (diz apresentando-se o Embaixador).

- Vá às partes do poente, onde se encontra acampado o exército Cristão, e diz ao Rei que deixe a lei de Cristo e abraça a de Mafoma; que se isso fizer terá paz, honras e, sobretudo, a minha amizade.

Mas, se esse partido não quiser abraçar, verá a terra tremer, os clarins romperem os ares, o bronze gemer, o sangue correr aos mares e o meu Mafoma vencer!

- Senhor, enquanto em meu peito conservar alento, hei de fiel cumprir vosso régio intento!

Acompanhado por dois soldados, o Embaixador Mouro sai rumo às terras dos Cristãos, sendo recebido na fronteira por dois soldados contrários. Diz-lhes o Embaixador:

- Sou o Embaixador dos Mouros e levo mensagem ao Rei Cristão!

Um soldado fica vigiando o emissário Mouro, enquanto outro volta ao seu castelo e se apresentando diante do Rei Cristão e diz:

– *Monarca, Rei e Senhor! Nas nossas balizas tem um cavaleiro que se diz Embaixador!*

– *Como Embaixador, pode entrar! – responde o Rei.*

Apresentando-se diante do Rei Cristão, o representante oficial dos Mouros diz o seguinte:

– *Oh! Monarca esclarecido, o poderoso Sultão, que tal raio, qual trovão, neste mundo é tão temido, te comete por partido, que deixeis a lei de Cristo e abraceis a de Mafoma; que se fizeres isto terás paz, honra e, sobretudo, a sua amizade em quanto é visto, mas, se este partido não quiseres abraçar, verás, oh Rei atrevido, a terra tremer, os clarins romperem os ares, o bronze gemer, o sangue correr aos mares e o meu Mafoma vencer.*

Responde-lhe o Rei Cristão:

– *Atrevidas e arrogantes foram as palavras que acabaste de pronunciar perante minha alta soberania e fidedignos vassallos de minha corte. Não fossem as leis do meu império, consagradas às três pessoas da Santíssima Trindade, aplicar-vos-ia o merecido castigo. Entretanto, voltai e dizei ao vosso Rei que não me assustam inimigas tropas, nem as terríveis ameaças com que pretende intimidar os fiéis e destemidos soldados do meu esquadrão e que em campo estou e em campo espero.*

Retruca o Embaixador:

– *Oh! Rei do juízo vário, outro acordo tomas! Abraça a lei de Mafona e não sejas temerário, pois se fizeres o contrário, já toda a paz se desterra, e eu serei na mesma, qual raio fulminante, que te reduz ao mesmo instante em pó, cinza e mesmo terra!*

– *Retirai-vos, desumano, antes que de vosso peito fraudulento o coração arranque.*

Atrevidamente, o Embaixador encerra o diálogo com as seguintes palavras:

– *Retiro-me sim, para não te ver, mas não por te temer!*

Retornando ao seu castelo, o Embaixador apresenta-se diante de seu Rei Mouro e conta o resultado de seu contato com os Cristãos:

– *Monarca, Rei e Senhor: mandaste-me às partes do poente. E lá, em um cavalo ricamente enfeitado, encontrei o Rei montado. Recebeu-me muito irado e disse todo indignado, que no campo de Marte está e no campo de Marte espera, onde vereis uma fera toda cheia de furor, qual raio abrasado, que vos fará cair por terra.*

– *Recolhe-te, Embaixador amado, que em breve serás vingado! – diz o Rei Mouro.*

Concluída essa parte, o Rei Cristão toma as mesmas iniciativas do Rei Mouro, enviando-lhe um Embaixador, com as seguintes propostas:

– *Vá àquele exército de Mouros e diga ao Rei que, por ti, saudá-lo mando e a dizer-lhe envio-te, para que deixe de Mafoma, desta vil seita infame e dos diabólicos ídolos, que tão firmemente idolatra; que se isto fizer, mediante as águas do Santo Batismo e pequeno tributo, ser-lhe-ei amigo. Vá e diga!*

Apresentando-se diante do Rei Mouro, o Embaixador Cristão começa a transmitir a mensagem enviada por seu Rei:

– *O glorioso Monarca Carlos Magno, Senhor de todo o Ocidente, protetor do Mar Sírio, do Magno Alexandre, do invencível Vaticano, a quem o vasto Império da Mauritània deverá consagrar, oferecer*

e render culto, é o Rei Cristão, que por mim saudar-te manda e dizer-te envia-me para que deixes Mafona, essa vil seita infame e dos diabólicos ídolos, que tão firmemente idolatras; que se isso fizeres, mediante as águas do Santo Batismo, um pequeno tributo, será teu amigo e te concederá grandes honras. Mas se este partido tu não quiseres abraçar, verás, hoje mesmo, bárbaro, a tua soberba humilhada e abatida.

Com violência repele a proposta o Rei Mouro:

– Injuriosas foram as palavras com que te referiste ao Grande Profeta. Vale-te, entretanto, o indulto de Embaixador. Não fora isso, mandar-te-ia cortar a cabeça e colocá-la na mais alta torre de meu castelo, para servir de exemplo aos teus. Voltai e dizei ao teu Rei que rejeito as suas vis propostas e que desejo ter a sós, com ele, uma conferência, nas linhas de nossos domínios.

A resposta do Embaixador Cristão é a seguinte:

– Bárbaro! Enquanto a minha mão apertar a espada e o sangue nestas veias circular, nem tu, nem os teus me prenderão.

–Retira-te de minha presença, desumano, não queiras em mim causar o teu dano!

Na saída o representante Cristão repete as mesmas palavras do Embaixador Mouro:

– Retiro-me sim, para não te ver, mas não por te temer!

Voltando à presença de seu Rei, o Embaixador Cristão diz:

– Monarca, Rei e senhor, fui às partes do nascente, onde me mandaste, e lá encontrei o Rei mouro que, rejeitando vossas propostas, convida-vos a terdes à sós com ele uma conferência nas linhas de suas divisas.

2. Recolhe-te, meu fiel Embaixador! A tua vingança a mim compete.

O encontro dos reis

Aproximando-se em sentido contrário, os dois reis se encontram no meio do Campo das Cavalhadas, cada um em terra do outro, quando se dá o seguinte diálogo, iniciado pelo Rei Mouro:

– De muito distantes terras me conduz, pelo meu Império e valor, para dizer-te um só passo não dês à frente, sem que primeiro me digas quem és, que lei professas e o que buscas pelas terras da Turquia.

– A figura que se me apresenta é, sem dúvida, a de um grande monarca. Mas as tuas perguntas te desmentem, pois não me mandaste dizer há pouco que desejavas ter uma conferência a sós comigo, nas margens dessas balizas? Como perguntas agora quem sou, que lei professo e o que busco pelas terras da Turquia? Não te satisfarei as exigências sem que primeiro me digas quem és, que Lei professas e o que buscas pelas terras do meu domínio.

– Eu sou o Grande Sultão, Senhor da Mauritània, Senhor de meio Sol, meia luz e de todo o Mar Vermelho. Já disse quem sou, digas quem és!

– Eu sou Alexandre, dos heróicos príncipes da Europa o mais poderoso. Professo a Santa Doutrina de Cristo e adoro as Três Pessoas da Santíssima Trindade. És tu mesmo, Bárbaro, a quem eu busco. Vem

comigo. Recebe as águas do Santo Batismo e, mediante um pequeno tributo, serei teu amigo e conceder-te-ei grandes honras.

Encolerizado com a proposta, retruca o Rei Mouro:

– Eu não quero tuas honras e nem troco as minhas pelas tuas. Só tenho a dizer-te que vieste neste campo para morrer e acabar a vida!

Jogando o animal contra o Rei Mouro, o Rei Cristão começa a desembainhar a espada e diz:

– Essa tua arrogância, soberba e fantasia, não se acaba com palavras, mas com o duro fio de minha espada!

Mostrando-se temeroso quanto ao ataque do Rei Cristão, o Rei Mouro encontra uma saída:

– Detém-te, oh Rei Cristão. Vou te cometer um partido!

– Diga qual é?

– Vamos ao campo de batalha pelear. A lei do vencedor será firme e valiosa. A do vencido, falsa, infame e mentirosa.

– Muito me custa esclarecer-te uma verdade que tenho por certa, pela fé do Deus que adoro. Mas, como conto com a vitória, Bárbaro, toma campo, aperta a lança e faça por sem bom cavaleiro, que em breve te arrependerás.

– E tu morrerás! – concluiu o Rei Mouro, acabando com a conferência.

De volta aos seus respectivos castelos, os reis fazem preleção aos seus soldados, começando pelo Cristão:

– Amigos e fiéis companheiros, estamos empenhados no campo da batalha. A fé do vencedor será firme e valiosa. A do vencido, falsa, infame e mentirosa. Não temais que a vitória será nossa!

O Rei Mouro diz o seguinte ao seu exército:

– Fiéis e valentes companheiros: vamos ao campo da batalha pelear. Chegou a hora de mostrarmos o nosso valor. Mauritanos, sigam-me que a vitória será nossa!

As carreiras do 1º dia

Terminando as embaixadas, iniciam-se as carreiras do primeiro dia:

1ª - **Defesa de Praça:** Uma fila de cada lado;

2ª - **Escaramuça Grande:** Uma fila de cada lado;

3ª - **Batalhinha:** Dois cavaleiros de cada lado;

4ª - **União:** Duas filas de cada lado;

5ª - **Torno de Parelha:** Dois cavaleiros de cada lado;

6ª - **Torno de Quatro:** Dois cavaleiros de cada lado;

7ª - **Torno de Quatro Fios Fechados:** Duas filas de cada lado;

8ª - **10 de Maio:** Duas filas de cada lado.

Embaixadas de Trégua

Após a carreira denominada “10 de Maio”, o Rei Mouro manda pedir tréguas ao castelo Cristão por 24 horas, com a finalidade de recompor suas tropas e ao mesmo tempo estudar as propostas das primeiras embaixadas. Chamando o seu embaixador, diz o seguinte:

– Vai ao acampamento Cristão, e diz ao Rei, que por minha alta clemência, mando propor-lhe tréguas por 24 horas.

Diante do Rei Cristão, o Embaixador Mouro começa a transmitir a mensagem de seu Rei:

– O meu Soberano, por sua alta clemência, manda propor-te tréguas pelo espaço de 24 horas, para ver se nesse lapso de tempo reconcilie melhor, sujeitando-se assim, às condições de [...].

– Basta! – interrompe o Rei Cristão – já te entendo. Volte e diz ao teu Monarca que lhe concedo a trégua que me propõe e que, amanhã, por estas horas, ele, tu e os teus, debaixo de minhas armas, estarão mortos ou prisioneiros.

Após este diálogo, saem do Campo das Cavalhadas os Mouros, que antes fazem uma pequena evolução em seu campo, e em seguida os Cristãos, com idêntica apresentação, terminando o primeiro dia de lutas.

2º dia – A Rendição

No segundo dia, entram os Cristãos em primeiro lugar e depois os Mouros. Os primeiros têm acesso ao Campo das Cavalhadas pelo lado esquerdo, alinhando em seus castelos. Após uma pequena pausa tem início a justa, com as seguintes carreiras:

As carreiras do 2º dia

- 1ª - **Guerrilha**: Duas filas de cada lado;
- 2ª - **Castelinho**: Dois cavaleiros de cada lado;
- 3ª - **Napoleão**: Duas filas de cada lado;
- 4ª - **Fogo Negado**: Duas filas de cada lado;
- 5ª - **Batalhão**: Uma fila de cada lado;
- 6ª - **Castelinho de Quatro Fios**: Duas filas de cada lado;
- 7ª - **Novata**: Duas filas de cada lado;
- 8ª - **Arcancilha de Fogo**: Um cavaleiro de cada lado;
- 9ª - **Arcancilha de Lança**: Um cavaleiro de cada lado;
- 10ª - **Prisão**: Uma fila de cada lado.

Batismo dos Mouros

Após a carreira que simboliza a prisão dos Mouros pelos Cristãos, começa o diálogo entre os dois reis.

Diz o Rei Cristão:

– Bárbaro, não lhe mandei avisar que hoje, sob as minhas ordens, e a esta mesma hora, tu e os teus estariam presos ou mortos. Pela fé que professo a Santa Doutrina de Cristo e às Três Pessoas da Santíssima Trindade, diz se aceita ou não as águas do Santo Batismo.

– Sim! Aceito as águas do Santo Batismo e reconheço o seu Deus como o único e verdadeiro! – responde o Rei Mouro.

Após este diálogo, os Mouros desmontam, já com os Cristãos empunhando as espadas que tiraram dos vencidos. Os Mouros se ajoelham enfileirados, sem capacetes, e recebem as águas do Batismo, abençoadas por suas próprias espadas que os Cristãos colocam sob os ombros de cada um. O Padre local toma parte dessa solenidade, dirigindo o ofício religioso.

Após o batismo, os Mouros recebem suas espadas e, novamente a cavalo, fazem o engrazamento (um Cristão e um Mouro em fila indiana) para a carreira do Ouvidor, que se encerra com a saída de todos, na mesma posição, pelo lado do castelo Cristão, terminando o segundo dia.

3º dia – O torneio

Como houve a rendição e o batismo dos mouros, os cavaleiros entram em campo engrazados, isto é, juntos, em fila indiana, um cristão e um mouro, sendo precedidos pelo Rei Cristão. Entram no Campo das Cavalhadas pelo lado do poente (por trás do Castelo Cristão). Depois de uma volta completa no campo, os grupos se dividem e vão para seus castelos. Após uma pausa, é dado o sinal para a primeira carreira.

As carreiras do 3º dia

1ª - **Florão**: Uma fila para engrazar;

2ª - **Quatro Fios de Lança**: Duas filas de cada lado;

3ª - **Tira Cabeças**: Um cavaleiro de cada lado;

4ª - **Argolinhas**: Uma fila para engrazar;

5ª - **Quatro Fios de Lenço**: Duas filas de cada lado;

6ª - **Despedida**: Uma fila para engrazar.

Antes das competições, os lutadores fazem mais uma demonstração de arrojo, por meio da carreira denominada Quatro Fios de Lança, para em seguida dar início aos jogos.

Tira-cabeças

Após a 3ª carreira inicia-se um exercício de confraternização não competitivo em que é colocada uma cabeça humana de papel espetada em troncos de bananeiras que devem se retiradas, à galope, pelos cavaleiros com o uso da pistola, espada e lança.

Argolinhas

Após a 4ª carreira inicia-se um jogo competitivo em que é colocado uma trave com um argola de metal pendurada no travessão para que seja retirada à galope pelos cavaleiros. Aquele que consegue tal proeza, oferece a argola a uma pessoa da platéia e recebe uma prenda como prêmio, que pode ser um presente ou, como é de costume, uma fita com várias notas de dinheiro amarradas. Após a apresentação do jogo das Argolinhas, Mouros e Cristãos perfilam-se em seus castelos. É feita a 5ª Carreira “Quatro Fios de Lenço” e em seguida fazem a despedida, com voltas no Campo das Cavalhadas em sistema de engrazamento abanando um lenço.

Os cavaleiros, após a última carreira, desfilam pelas ruas da cidade rumo à Igreja Nosso Senhor do Bonfim, onde fazem uma salva de tiros e orações de agradecimento pelo bom êxito da Cavalhada.

Fonte: Carvalho, Adelmo de . **Pirenópolis Coletânea: 1727 – 2000** 1ª edição, Goiânia, Ed Kelps, 2001.

ANEXO VI

Mito da Criação Iorubá

Versão Pierre Verger

Em um tempo imemoriável a Terra não existia, [...] Apenas raras vezes, em suas aventuras e brincadeiras, alguns orixás, habitantes do mundo celestial, o *Orun*, desciam por meio de teias de aranhas até a superfície do mar. [...] Porém, certa vez, o criador dos orixás, *Olorun*, mandou chamar à sua presença seu filho mais velho, chamado *Obatalá*. Eram tempos de transformação e o senhor supremo do cosmos ordenou a criação de um mundo abaixo do seu. [...] Para executar a tarefa, *Obatalá*, recebeu um saco com terra e uma galinha com pés de cinco dedos. *Odudua*, outro importante orixá, acompanhava a tudo de perto. No mesmo dia em que o eleito por *Olorun* foi consultar a Orunmilá, ele também o procurou. Recebeu deste a sentença de que, se cumprisse com todos os sacrifícios, ele se tornaria o senhor do novo mundo. Ele os fez.

No dia da criação, *Obatalá* e seus *Imalés*, iniciaram a jornada até o local escolhido para criar a Terra. Seu destino final estaria além das fronteiras do Orun, sendo preciso a permissão de *Eshu*, o senhor dos caminhos, das fronteiras e da comunicação, para atravessar tais limites. *Obatalá*, porém, havia se esquecido da oferenda de *Eshu*, que ofendido com o ato lançou sobre este um de seus feitiços. Uma sede terrível dominou *Obatalá*, que com seu cajado, o opaxorô, tocou em um dendezeiro que começou a verter vinho de palma. O orixá embriagou-se e adormeceu. Os outros *Imalés* se sentaram e esperaram.

Novamente *Odudua* acompanhava a tudo de perto. Após se certificar que *Obatalá* adormecera, *Odudua* apanhou o saco de terra e a galinha e foi procurar o pai de todos os Orixás para contar o ocorrido. Vendo que *Odudua* falava a verdade, *Olorun*, entregou a ele a tarefa de criar o mundo. Com as oferendas feitas ele desceu por meio de milhares de correntes até o *okun*, o mar ou as águas intermináveis, e despejou o conteúdo do saco. Em seguida lançou a galinha sobre o montículo formado, esta ciscou e espalhou a terra para todos os cantos. No Orun, *Obatalá* ao despertar ficou sabendo do ocorrido. Procurou *Olorun* para narrar sua versão da história. Era tarde demais, o mundo já havia sido criado.

Como punição pelo erro, ele e todos seus descendentes, foram proibidos para sempre de beber vinho de palma e comer azeite de dendê. Porém, *Olorun*, reservou a *Obatalá* outra missão. Ele deveria criar os seres vivos que habitariam o mundo. Desta vez *Obatalá* cumpriu as oferendas e realizou as ordens recebidas. Do barro modelou o homem a quem o sopro de *Olorun* deu vida. O mundo estava formado e habitado. A rivalidade entre *Obatalá*, *Odudua* e *Eshu*, no entanto, apenas tivera início. (VERGER, 1997, p. 81-87)

Anexo VII

Mito da Criação Karajá – Versão contada pelo cacique Hawakati (1999)

O mito da criação possui várias versões entre as quais aparece a lenda de *Woubedu*, um ser análogo à Aruanã.

Os karajá viviam debaixo do fundo da água, não viviam aqui fora, na terra.

Woubedu era o cacique desta aldeia (submersa). Engraçado que ele tinha duas mulheres e uma mulher dele ganhou nené e o índio sempre costuma oferecer mel à mulher que dá à luz. Diz que lá no fundo não tinha árvore e eles pegavam mel no cupim, arrebetava e tirava o mel.

Quando foi certa tarde ele foi andando na praia e afastou bem longe. Quando chegou num certo ponto da praia ele abriu a ponta da água e saiu fora e viu um mundo diferente que era aqui. Ele olhou e viu tudo diferente, viu árvores, pássaros, muita caça e então saiu todo para fora. Fruta que lá

não existia ele olhou e passou a experimentar e de cada fruta ele foi colhendo uma, fez uma cestinha de palha e foi colhendo. Chegou numa árvore e ficou olhando e viu o mel, bem diferente, numa árvore, ele cortou e usava uma cabaça, porque os índios usavam a cabaça para colocar o mel.

Disse que deu mel de sobra, encheu a cabaça e deixou mais mel. Com isso, ele voltou, chegou lá na sua aldeia, chamou os índios e foi distribuindo de um por um cada fruta para eles experimentar. Aí falou de onde ele trouxe, de um lugar diferente que ele tinha encontrado, o mel também. Aí ele fez uma reunião à tarde e perguntou para o pessoal dele que quem fosse a favor e quisesse vir para fora, levantasse a mão, e quem não quisesse vir para fora, ficasse quieto. A metade levantou a mão para cima e esses no outro dia acompanhou ele.

Quando chegou no mesmo lugar que ele tinha saído, da mesma forma como ele fez antes, ele abriu e foi saindo. Ele saiu na frente e os outros atrás. Aí chegou *Koboí* que tinha um barriga muito grande, ele tentou sair e não conseguia. Aí os filhos dele saíram na frente, queriam tanto sair, mas não podiam deixar o pai. Aí o pai observou e disse: "Não filho, lá no fundo d'água onde nós vivemos não existe morte, vocês vêem que não tem nada morto e aqui vocês podem observar que o vento aqui é quente e olha para lá, tem uma árvore morta ali, naquele outro lugar tem um pássaro morto, e lá não é assim, aqui existe tristeza". Aí ele voltou para as águas. O resto desse pessoal que saiu para fora chegaram perto da ponta da ilha do Bananal.

Eles falam que tem o lugar, muita gente Karajá já foi conhecer esse lugar. Eu tenho vontade de conhecer esse lugar aonde aconteceu isso. Chegando lá eles se dividiram, uns iam para baixo outros iam para cima. Dizem que existe o lugar de onde saíram. Assim é que os karajá passaram a viver aqui fora. Só que a origem vem do fundo do rio. Sempre que pergunto aos mais antigos, a história é sempre a mesma, sempre a mesma. Até hoje os mais antigos não tiveram outra explicação de onde vieram os karajá. Acho que por isso é que não saem da beira do rio.

Anexo VIII

Mito da Criação Karajá – Versão de Azoubel Neto (1993)

Num tempo imemorial, os índios Carajás viviam no fundo do rio Araguaia (designação dada ao grande rio que forma a ilha do Bananal, separando os estados de Goiás e do Mato Grosso do Norte, Brasil Central e que na língua tupi significa rio das araras); para os índios Carajás, em sua língua, o *Berohoky* (isto é de explicar onde eles teriam vindo e passado a morar e a viver no fundo do rio. Aí fundaram uma aldeia onde todos viviam muito pacificamente; nada lhes faltava; tinham comida em abundância, havia uma panela de barro para cada um e essa panela enchia-se novamente de comida sempre que alguém a esvaziava. Era *Kanansiuê*, na sua bondade infinita, quem provia para que nunca lhes faltasse o alimento. Por essa razão, eles eram todos, sem exceção, muito gordos e, na sua cerâmica figurativa, são, ainda hoje, representados freqüentemente através das figuras ventrudas e em geral com

muita adiposidade nas nádegas e nas coxas, sobretudo as mulheres. Nessa aldeia do fundo do rio, ninguém tampouco morria; era somente nascer, crescer, engordar e reproduzir-se à vontade; não existam doenças e eles não conheciam o sofrimento e a dor de qualquer espécie. *Kanansiuê* invisível, mas estava presente o tempo todo por meio de sua generosidade e magnanimidade; era o pai de todos os Inan, como eles chamavam-se a si próprios em sua língua e nenhum índio jamais ousara contrariar a sua vontade. A vida na aldeia desenrolava-se monotonamente, os mais jovens ficavam a maior parte do tempo sentados em volta de um índio mais velho que contava as estórias da tribo e, em todas, *Kanansiuê* era exaltado pelos seus feitos benevolentes. Praticamente, ninguém teria qualquer motivo para estar insatisfeito. Ainda assim, um índio chamado Kboí um dia começou a mostrar sinais de inquietação. Tinha ouvido falar que fora das águas, além das margens do grande rio, havia outras formas de vida, um mundo completamente diferente daquele que todos conheciam, com animais estranhos e uma vegetação abundante. Parece que a condição humana contém essa qualidade mesmo nos estados de satisfação plena, surge algo que pressiona o ser no sentido de provocar mudanças, de procurar transformar a própria satisfação num estado de insatisfação. Aos poucos, o desejo de conhecer esse mundo novo e imaginário foi crescendo na mente de Kboí. Era em parte, um produto das muitas estórias que ele ouvira dos mais velhos, desde pequeno, descrições fabulosas sobre um mundo estranho, de onde ninguém jamais retornara. Viu-se possuído pelo fantasma da curiosidade e a sua inquietação crescia cada vez mais, até tornar-se incontrolável. Os mais velhos e mais vividos, percebendo o perigo, trataram de persuadi-lo. Para que sair? Ele não tinha tudo quanto precisava no fundo do rio? *Kanansiuê* não era amigo de todos? Eram perguntas que o próprio Kboí não saberia responder; sentia avolumar-se a curiosidade como uma força irresistível. ‘As coisas existem e são como são’ – dissera-lhe certa vez um índio mais velho, bem mais velho. Na aldeia do fundo do rio ninguém sabia a idade de ninguém; e para que saber? Não havia razão alguma, aparentemente, para preocupar-se com essas coisas, de resto, absolutamente sem importância. Para que se preocupar com o tempo, quando ele não tinha lá grande utilidade? De qualquer modo, foram em vão todos os esforços para tentar dissuadir e desestimular Kboí. Ele permanecia em suas dúvidas, tendo possivelmente conseguido introduzir entre os companheiros, na aldeia (pode ser que pela primeira vez), um incerto sentimento de mal-estar. Procurou um amigo e tratou de partilhar com ele os seus planos. *U-ô-Ubêdo* relutou um pouco, mas terminou por concordar em acompanhá-lo. E se nós dois morreremos? Perguntou-lhe ‘Eu não sei...’ retrucou Kboí, ‘ Você não está cansado desta vida de nunca morrer... de nunca acontecer nada?’...

Segundo a lenda, os dois amigos decidiram procurar a saída que dava acesso à superfície do rio. Tinham ouvido falar de um buraco, o *ruê-Béérokán*, que era preciso achar para chegar à tona. Depois de uma busca prolongada, de uma longa e cansativa caminhada, conseguiram encontrá-lo, justo no local onde o rio era mais fundo e a água mais escura. Dizem que foi ao amanhecer. Kboí foi o primeiro a subir, queria ser o primeiro a sair. Pôs a cabeça para fora, olhou em redor, viu as margens, árvores grandes, de copas frondosas; havia algumas caídas, provavelmente tombadas pelo efeito das

enchentes e da erosão; queria encontrar sinais de vida, dos animais fantásticos de que ouvira falar, mas não havia um só. Indagou-se sobre o que estaria acontecendo. Seriam verdadeiros os relatos que ouvira, ou *Kanansiuê*, para desanimá-los teria mandado que se escondessem? Sentiu-se intrigado com aquela ausência. Tentou sair, de uma vez, para a superfície, mas ele era muito gordo e a sua barriga não permitiu, mesmo forçando o corpo na passagem. Ficou meio do lado de fora e metade para dentro, tendo que ser ajudado por *U-ô-Ubedô* para retornar. Seu amigo era um pouco mais magro; experimentou a passagem, ajeitou-se e conseguiu. De pronto, viu-se nadando sobre as águas, o que para ele, uma sensação absolutamente nova e inusitada. Entusiasmado com o sucesso, dirigiu-se para uma das margens, pisou em terra firme e viu-se caminhando sobre os próprios pés com o ar batendo no corpo. Estava deslumbrado com o que via, porém não encontrou, como Kboí, qualquer vestígio de animais diferentes. Depois de andar durante algum tempo, sentiu fome; procurou a panela de barro e a encontrou cheia de comida, bem ao seu lado. Alimentou-se fartamente, como de hábito, e prosseguiu explorando aquele mundo novo e enigmático; era tudo diferente... Cada detalhe, cada árvore, arbusto, vegetação, tudo atraía a sua atenção. Mais tarde, quando voltou a sentir fome, procurou a panela, mas, dessa vez, não a encontrou. A princípio. Pareceu não dar grande importância ao fato. Entretanto, a fome foi aumentando; começou a achar muito estranha aquela sensação nova e, pela primeira vez, sentiu no estômago vazio, algo que poderia ser dor. Resolveu voltar. Kboí esperava-o ansioso para ouvir detalhes de sua exploração. Contou-lhe tudo quanto vira; estava, contudo, fortemente impressionado com a ausência da panela de comida; pediu ao amigo que lhe trouxesse algo para comer, pois aquela sensação estava se tornando insuportável; não sabia que era assim tão ruim. Tentou ultrapassar o buraco de volta, e, surpreendentemente, não o conseguiu. Isso era estranho e preocupante, porque o buraco permanecia igualmente aberto, e não dava para entender porque o acesso só poderia ser feito de dentro para fora, e não de fora para dentro. Os dois companheiros estavam aturdidos e começavam a acreditar nas histórias dos mais velhos: não haveria retorno para quem fosse à superfície. Sem saber o que fazer, Kboí decidiu voltar à aldeia no fundo do rio e consultar os anciãos da tribo para pedir-lhes conselhos. Rogou-lhes que interferissem junto a *Kanansiuê*. Estes o fizeram a contragosto, insistindo em advertir-lhes sobre as conseqüências de sua decisão. O deus, a essa altura, já estava irritado: concordou em deixá-los partir, porém deveriam ficar sabendo que, fora das águas, seus poderes eram muito limitados. Kboí era mesmo um obstinado; estava decidido a correr todos os riscos; para começar submeteu-se a um rigoroso regime de emagrecimento, enquanto convencia outros índios a arriscarem a vida do lado de fora das águas. Terminou convencendo um grupo, que o seguiu ao encontro do amigo; este já os esperava impaciente. Atingiram a superfície, nadaram na direção da margem do rio e por ela caminharam até encontrar um barranco mais alto, aí se fixaram, formando a primeira aldeia em terra firme.

Mas...fora do rio, a vida era muito difícil, eles tiveram que aprender a pescar e a caçar, precisavam saber quais as plantas que serviam para a sua alimentação, quais as que eram venenosas. Não tinham noção de como construir uma cabana. Ficaram, durante muito tempo, expostos às

intempéries, não conseguindo adivinhar o que era bom e o que era mau. No fundo do rio era tudo igual, ninguém jamais tivera a menor necessidade de ficar sabendo dessas coisas. Logo, alguns índios começaram a adoecer e morrer. Fazia-se necessária uma ajuda grande e urgente. Quando seu desespero chegou a um ponto crítico, um dia *Kanansiuê* apareceu-lhes, conta a lenda, sob a forma de um índio alto e forte:

- Então, os fugitivos dos meus domínios não sabem viver sem minha proteção?

- Não somos fugitivos, respondeu-lhe o chefe, saímos com a tua permissão.

-Permiti porque fui obrigado pelo vosso desejo e nem mesmo um deus deverá matar, nos homens, os seus anseios de liberdade; mas isso me doeu muito, pois lá, no fundo das águas, eu vos dava tudo e vós recusastes as minhas dádivas.

Ainda assim, o deus, magoado, consentiu em ajuda-los e saiu em busca do Urubu-rei, armando uma trama para atraí-lo e aprisiona-lo, obrigando-o a passar um dia na terra, entre os Inan, ensinando-lhes tudo o que precisavam saber para poderem sobreviver fora das águas.

Texto disponível:

OLIVEIRA, Creusa Salette de. **O Desvelamento do mundo Karaja colhido pelos nomes e pelas imagens do Psicodiagnóstico de Rorschach**. Universidade Católica de Goiás, 2004.