

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
Pró-reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA

O LIVRO ILUSTRADO: ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

Manaus
2015

ELI NEUZA SOARES DA SILVA

O LIVRO ILUSTRADO: ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

Orientadora: Prof.^a Dr.^ª Juciane Cavalheiro

Manaus
2015

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB 11ª- 314

S586L **Silva, Eli Neuza Soares da**
 O livro ilustrado: entre a palavra e a imagem./ Eli Neuza
 Soares da Silva. -Manaus: UEA, 2015.
 155fls. il.:30cm.

Disertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas,
para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Profª. Drª. Juciane Cavalheiro

1. Literatura infantil 2. Livro ilustrado 3. Origami I.
Orientador: Profª. Drª. Juciane Cavalheiro. II. Título.

CDU 378

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Juciane Cavalheiro (orientadora)
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof.^a Dr.^a Michelle de Freitas Bissoli – (avaliadora)
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof.^a Dr.^a Luciane Viana Barros Páscoa (avaliadora)
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof.^o Dr. Mauricio Matos (avaliador)
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

A Maria Nilza Soares de Melo, minha mãe, que com ternura e simplicidade distribui alegrias com seus bolos de sonhos.

A Maria de Nazareth Uchôa da Silva, que me acolheu como filha, que com sua agulha de crochê tecia histórias, amor e esperança.

A “tondinha” voou

Sentou

Foi embora

Me deixou ...

Agradecimentos

A Deus, por guiar meus caminhos.

A Maria Nilza Soares de Melo pelo dom da vida e, principalmente, por ser exemplo de humildade, trabalho, dedicação, determinação e perseverança em minha educação.

A Jefferson Camilo Soares da Silva, meu filho, que me ajudou nas buscas dos livros inacessíveis e que toda noite com todo carinho me perguntava: Mãe, tá precisando de alguma coisa?

A Érika Soares da Silva, minha filha, amiga (às vezes até mãe). Obrigada por esconder o controle da TV, pelo teu ombro nas horas de desespero, pelo afago nos meus cabelos, pelo abraço de todas as horas e principalmente por ser essa flor tão linda que és.

Aos meus irmãos, amigos e familiares que compreenderam as ausências e me apoiaram em todos os momentos.

A Ary, amigo de todas as horas, presente enviado por Deus que acolheu nossa família com seu sorriso e carinho.

A Lucila Bonina, minha eterna gratidão. Espero que nossa história seja sempre uma terna e doce brincadeira.

A Marcelo Ramos, com suas cores de criança ilustrou o produto da dissertação.

Aos professores do PPGLA-UEA, em especial a Mauricio Matos, Luciane Páscoa, Márcio Páscoa, Gleidys Maia e Valteir Martins, que de muitas maneiras contribuíram para decisões e conhecimentos compartilhados.

Aos colegas do PPGLA-UEA, pela dedicação e carinho sempre presentes, pelos momentos de companheirismo e apoio; pelas divisões de ansiedades e multiplicação de alegrias.

A Divisão de Avaliação e Monitoramento/SEMED, na pessoa da Professora Núbia Breves agradeço a compreensão, apoio, carinho e confiança incondicional.

A Divisão de Desenvolvimento Profissional do Magistério/SEMED, na pessoa de Jecicleide Nascimento e Neuza Viana que gentilmente apoiaram e incentivaram meus estudos.

A Escola Estadual Mayara Redman Abdel Aziz, na pessoa de Lenice Salerno, amiga, exemplo de humanidade, presente em toda minha caminhada na Secretaria Estadual de Educação.

À Editora e livraria Valer que possibilitou o diálogo com as obras de seu catálogo.

Aos Origamados do Grupo Origami Manaus, Daniel, Cáu, Wilson e Ará, obrigada por me ensinarem que a verdadeira amizade possui leveza e simplicidade tal qual uma folha de papel.

A Michelle Bissoli que gentilmente aceitou participar dessa banca de Defesa de Mestrado.

Obrigada Juciane Cavalheiro. Com delicadeza você me tomou pelas mãos e me fez conhecer novos caminhos encantados da Literatura Infantil.

A José Camilo da Silva, Zeca, que mesmo num lugar tão distante, sempre esteve ao meu lado. Obrigada por colorir minha vida com todas as cores do arco-íris.

No princípio era o traço. Porque no princípio, ainda hoje é o traço. Nas mãos de uma criança que abre um livro em um dia qualquer, juntas, escrita e ilustração são berço de início: a escrita nasce em imagens de palavras associadas, a ilustração brota em histórias de cores, formas, texturas e volumes...

Juntas, elas são sequências: início, meio e fim de um brinquedo, de uma aventura vivida no dia, de um relato ouvido em qualquer canto, uma letra sozinha no próprio nome ou no daqueles de quem se gosta...

Gláucia Souza

Sumário

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	17
O livro ilustrado infantil	17
1 Origens: leitura, livro e ilustração	17
1.1 O processo evolutivo da ilustração	19
1.2 Breve histórico da ilustração do livro infantil	24
CAPÍTULO 2	54
Concepções de imagem e palavra na literatura infantil	54
2.1 Funções da ilustração	65
2.2 As cores na ilustração	67
2.3 A imagem nos contos de fadas	69
Algumas considerações	85
CAPÍTULO 3	86
Livro interativo ilustrado com origami	86
3.1 Dobrando a história: um breve histórico do origami	87
3.2 Lendo as imagens: a simbologia do origami	94
3.3 Algumas reflexões sobre a arte de encantar com papel	103
Considerações finais	108
Borboletinha: A Cozinheira Apaixonada	108
Referências	147

O LIVRO ILUSTRADO: ENTRE A PALAVRA E A IMAGEM

RESUMO

Literatura é arte, e literatura infantil é a expressão artística cuja essência se fundamenta no diálogo verbal e visual. O livro ilustrado infantil pode ser caracterizado pelo detalhe, pelo conjunto de imagens e pelas leituras da ilustração que, além de suas interrelações com o texto, possui qualidades configuracionais e estruturais perfeitamente explicáveis e analisáveis. A ilustração do livro infantil, ao longo de sua evolução histórica, conheceu grandes inovações, culminando com o formato atual, em que, gradativamente, foi conquistando um espaço determinante, construindo sua própria história. Nos aspectos constitutivos pode nortear os caminhos da criança para a leitura visual, para a sensibilização do olhar. Considerando que as imagens do livro ilustrado infantil produzem no pequeno leitor a memória visual, elas devem sempre dialogar com a palavra. Afinal, o que se espera de uma imagem no livro ilustrado é que ela acorde o olhar, desperte as lembranças de outras imagens, que estimule no leitor criança um novo olhar de descoberta. Para evidenciar esses aspectos, a presente pesquisa tomou como principal objeto a relação entre ilustração e texto literário na literatura infantil. A sequência deste trabalho teve como prioridade a análise das principais influências que constituíram a linguagem da arte de ilustrar livros para crianças. O principal resultado dos dados levantados servirá como base para a materialização de um livro interativo infantil ilustrado com origami, que cumprirá uma tripla finalidade, a saber: servir de registro para pesquisas e estudos futuros, estimular o prazer da leitura e da produção criadora no leitor criança, assim como subsidiar os profissionais da área em análise com uma visão mais ampla e lúdica sobre a ilustração na literatura infantil.

PALAVRAS – CHAVE: livro ilustrado; literatura infantil; origami.

ABSTRACT

The illustrated book: amid the word and image

Literature is art, and children's literature is the artistic expression whose essence is based on verbal and visual dialogue. The children's illustrated book can be characterized by detail, the set of images and the readings of illustration, which, beyond their interrelations with the text, has configurational and structural qualities perfectly explainable and analyzable. Throughout its historical evolution, experienced great innovations, culminating in the current format, on which, gradually, has been conquering a determinant space, building its own history. In the constitutive aspects can guide the child paths for visual reading, and awareness of the look. Whereas the images of child's illustrated book produce in little reader the visual memory, they always have to dialogue harmonically with the

word. After all, what is expected from a picture in illustrated book is that it wakes up the look, awake the memories of other images and stimulates in the child reader a new discovery look. To highlight these aspects, this research took as the main subject the relationship between illustration and literary text in children's literature. The sequence of this work had as a priority the analysis of the main influences that composed the language of illustrating children's book art. The main result of the collected data will serve as a support to the realization of a children's interactive book illustrated with origami, that will fulfill three purposes, which are: to serve as a record for future research and studies, to stimulate the pleasure of reading and creative production in child reader as well as to provide the professionals of the analyzed field with a broader and playful vision of illustration in children's literature.

Key-words: illustrated book, childish literature, origami

INTRODUÇÃO

No universo da literatura infantil, a ilustração se coloca como elemento de inegável importância, talvez por facilitar a captação de sentidos que o texto verbal, de forma explícita ou implícita, veicula. Não é utilizada, todavia, apenas para ornar ou elucidar o texto, mas também para representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar, chamar a atenção para o seu suporte ou para a linguagem visual. Raramente a imagem desempenha uma única função, mas, da mesma forma como ocorre com a linguagem verbal, as funções organizam-se hierarquicamente em relação a uma função dominante.

Rui de Oliveira (2008), no estudo sobre as reflexões acerca da arte de ilustrar, afirma que a memória visual do leitor, seja este adulto ou criança, é criada com base na leitura participativa da palavra e da ilustração, e também por lembranças significativas da subjetividade de cada leitor, que amplia o significado e o alcance lúdico e simbólico de um livro. Ainda sobre essa questão, o autor destaca que a “leitura narrativa é sempre uma compreensão dos significados anteriores e antecedentes da imagem. Com relação ao texto, é sempre um prisma, jamais um espelho” (Oliveira, 2008, p. 32). Além disso, a ilustração pode ser observada por diversos ângulos, de diversas formas. No entanto, ela, por si só, não contemplará uma leitura absoluta do texto, pois o leitor, enquanto agente ativo no ato da leitura, sempre traz a sua percepção, o seu entendimento individualizado, carregado de subjetividade.

Nesse contexto, é o leitor quem constrói imagens mentais tendencialmente figurativas, de acordo com a sua experiência de vida e a sua forma de apreender o real. A ilustração institui-se como um precioso auxiliar na percepção de sentidos, implícita ou explicitamente veiculados pelo texto escrito, iluminando-o, enriquecendo-o, fazendo-o respirar e estabelecendo com ele uma relação dialógica que facilite a instauração de uma atmosfera lúdica, prazerosa e significativa.

A literatura infantil toma emprestada características de todos os gêneros. Pode parecer uma demarcação de território, mas no que diz respeito à necessidade do objeto livro, precisa de alguma delimitação para ser manejável. Em relação à instabilidade infantil, o livro para crianças pode ser definido tendo por base o leitor implícito (HUNT, 2010, p. 233), ou seja, é aquilo que a cultura ou o que o escritor pensa sobre o que é ser criança. Vale lembrar que,

antes do livro chegar nas mãos do leitor infantil, ele passa por diversas mãos: do autor, do ilustrador, do editor, da escola, da família.

A partir de práticas em sala de aula, na docência da disciplina de língua portuguesa, ou mesmo na função de formadora da Divisão de Desenvolvimento Profissional do Magistério/DDPM-SEMED(2007-2014), além de experiências envolvendo a contação de histórias com a arte do origami e leituras de livros infantis, foi possível entender o quanto a discussão ainda retorna ao âmbito do ensino da leitura, justamente pela exigência de que a literatura apresentada às crianças na educação infantil e básica não se limite a uma visão pragmática, didático-pedagógica, mas que permita que os leitores iniciantes possam de fato ler literatura, ou seja, “arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e a sua possível/impossível realização” (COELHO, 2000, p. 27).

Para tanto, muitas pesquisas, análises literárias e metodologias têm sido desenvolvidas no Brasil, as quais investigam fatos, valores, paradigmas, intencionalidades pedagógicas, funcionalidades sociais, autores e obras da literatura infantil. No entanto, voltando-se para a relação entre ilustração e texto na literatura infantil é difícil encontrar qualquer tipo de estudo direcionado, em especial da região onde realizamos a nossa pesquisa e atuamos profissionalmente.

O desejo de recolher, conhecer e estudar essa temática, levou-nos a planejar uma pesquisa que apresentasse como resultado um livro infantil interativo ilustrado com origami, intitulado *Borboletinha: A Cozinheira Apaixonada*. Uma narrativa infantil composta de poesia folclórica (cantigas de roda da cultura tradicional), diagramas de origamis. Nesta proposta, considerando que a literatura infantil não é puramente informação, mas uma diversidade de sentidos, o leitor criança poderá exercer a leitura e fruição dialógica da imagem e da palavra, e criar suas próprias ilustrações por meio da arte do origami.

Analisar a relação entre ilustração e texto literário infantil é importante. Em primeiro lugar, para preservar essa forma de expressão artística que se apresenta à sociedade com uma grande riqueza de recursos e expressões. Em segundo lugar, para pesquisar autores, ilustradores e obras. E, finalmente, porque analisar os determinantes sócio-histórico-culturais das obras voltadas a crianças pode servir para valorizar a produção local e também promover a circulação de informações sobre o tema e, inclusive, subsidiar futuros artistas no que diz

respeito à produção de literatura infantil mais aberta e criativa, a partir do perfil histórico que a pesquisa se propõe a fazer. Pela escassez de informações organizadas e científicas a respeito do tema em questão no Amazonas, as informações reunidas na pesquisa podem servir, também, de instrumento de pesquisa para a ampliação de estudos, investigações a respeito do tema. Finalmente, é importante ressaltar que, apesar de não ser a preocupação principal desta pesquisa uma interpelação pedagógica da literatura infantil, é inegável que seu produto final pode trazer grande contribuição nesse campo.

Todo e qualquer esforço para ensinar um ensino eficaz da leitura, mais ainda, um efetivo letramento literário no leitor iniciante, implica um profundo respeito e conhecimento da expressão artística que é a literatura infantil, por parte dos professores, principais elos entre os leitores em formação e futuros consumidores de literatura e as práticas de leitura.

Dessa forma, este estudo, embora não voltado exclusivamente a professores, pode servir de referência para estes em sua formação docente, por meio da preparação dos profissionais para o trabalho com a ilustração na literatura infantil. Superando-se a visão pragmática que se tem do assunto, pode-se levar o ambiente escolar a entender e questionar aspectos históricos, culturais e sociais que marcam a produção artística literária, despertando para a reflexão, a fruição estética e a criação inovadora por meio da arte do origami.

Em suma, o produto que será elaborado ao final desta pesquisa tem como propósito: a) servir de registro para pesquisas e estudos futuros; b) fomentar o prazer da leitura; c) possibilitar a produção criadora no leitor criança; d) subsidiar pesquisadores dessa área com uma visão lúdica sobre a ilustração na literatura infantil; e) promover o trabalho de ensino da leitura e da leitura literária.

Devido à variedade de produções escritas que poderá ser encontrada, a pesquisa será delimitada ao seguinte: inicialmente, serão analisados textos escritos e ilustrados por adultos para serem lidos por crianças, que constituam um corpus/gênero, que pode oscilar entre o literário e o didático, e que seus autores/ilustradores/leitores denominem de literatura infantil. Essa escolha se deve ao fato de que, historicamente, é assim que a literatura infantil tem se configurado.

A primeira análise tratará de delimitar características da ilustração do livro infantil, tentando encontrar respostas sobre qual o papel da imagem na literatura destinada às crianças? O que significa ilustrar um texto? Existe alguma subordinação entre a palavra e a imagem?

Os estudos de Camargo (2005) foram um marco teórico para estas reflexões. Oliveira (2008), Odilon (2012), num diálogo mais atual, apresentam estudos sobre a história da ilustração, as técnicas, as tendências, a formação.

Sobre a relação texto e imagem no Amazonas o estudo *Literatura infantojuvenil: compondo um panorama amazonense*, de Lucila Simões (2013), trouxe contribuições importantes no que diz respeito ao resgate histórico da produção local. Com isso, esperamos poder constatar que função social é atribuída à ilustração e literatura infantil: função predominantemente didática ou predominantemente estética? As ilustrações presentes no livro infantil: adornam? complementam? dialogam? E ainda, que imagens de infância essas produções apresentam?

O estudo consistiu em delinear um breve percurso histórico da ilustração do livro infantil, apresentar a importância do livro ilustrado para a formação do leitor, identificar e descrever a produção literária infantil, destacando autores e ilustradores brasileiros.

Para agrupar esse *corpus* inicial, foi feito um levantamento de possíveis obras que tratassem do assunto. Participações em congressos locais, nacionais e internacionais com comunicações, bem como publicações de resumos, artigos em anais e periódicos contribuíram efetivamente para a composição do material.

Todo diálogo ocorrido nesse processo possibilitou a construção de um “*Livro interativo ilustrado com origami – Borboletinha: A Borboleta Apaixonada*”. Que tem como proposta principal despertar a fruição leitora infantil e comportamentos criativos com palavras, imagens, cantigas e brincadeiras com papel.

Esta pesquisa é embasada nas reflexões sobre a relação entre ilustração e texto, tendo como delimitação de investigação a literatura infantil, entendida a partir da perspectiva apresentada por Rui de Oliveira:

[...] não existe ilustração se esta não estimula a verbalização. Principalmente a destinada aos pequenos leitores, alfabetizados ou não. O que mais nos encanta e seduz ao olharmos uma ilustração não é ver o que estamos vendo. Na verdade, o que nos atrai não é necessariamente aquilo que o ilustrador fez. Por mais estranho que

possa parecer, o que desperta o interesse do olhar é aquilo que supomos que estamos vendo (OLIVEIRA, 2008, p. 27).

Nessa perspectiva, o estudo está organizado em três capítulos. No primeiro capítulo apresenta uma discussão acerca de alguns acontecimentos que contribuíram significativamente para a trajetória do texto e da imagem: origens, concepções, avanços tecnológicos. Nesse sentido foi realizado um estudo acerca da história do livro, da leitura e da ilustração, com algumas reflexões de Lyons (2011), Chartier (1998), Manguel (1997) e Fischer (2006), entre outros teóricos.

O segundo capítulo evidencia alguns conceitos sobre a imagem e a palavra na literatura infantil. A sequência de estudos adotada para estas reflexões teve como prioridade as funções da ilustração com o intuito de mostrar que tais características exigem a percepção visual leitora e compreensão textual para a produção de sentidos pelo leitor iniciante. Também nesse capítulo elucidamos a função das cores que são elementos distintivos da ilustração, que exercem fascínio e elucidam as histórias infantis. Um breve estudo sobre as imagens nos contos de fadas encerram esse capítulo no entendimento de que poder e o fascínio dessas histórias remontam não apenas das palavras, como também das imagens que as acompanham.

Traçamos, no terceiro capítulo, um estudo sobre A arte do origami: um pouco da história, dos conceitos e implicações práticas no processo criativo; da simbologia, da leitura, e tipologia. A proposta tem o intuito de elucidar a arte do origami como imagem de significação e sentido no estímulo criativo e inovador na composição do livro interativo infantil ilustrado com origami.

Por fim, trazemos a apresentação do livro interativo infantil ilustrado com origami, composto pela história “Borboletinha: A Cozinheira Apaixonada”, com ilustrações do artista Marcelo Ramos. Essa obra, poderá ser nas mãos de um leitor criança, uma surpresa de papel, que só será descoberta pelo olhar e pelo toque sensível de quem se aventurar em suas páginas.

CAPÍTULO 1

O livro ilustrado infantil

1 Origens: leitura, livro e ilustração

Historicamente, a importância do ato de aprender por meio das imagens é inquestionável, à medida que a leitura da imagem proporciona ao leitor melhor compreensão sobre a realidade observada, criando sentido e significado próprios, de acordo com as próprias vivências.

Nesse contexto, a imagem pode ser concebida como uma forma de aproximação do leitor para com a obra literária ou artística, tornando-a muito mais representativa e facilitando a compreensão do mundo. A imagem de um personagem de uma história acaba, por vezes, também se transformando num símbolo, em que o significado pode ser similar, porém pode ser retratado de diferentes maneiras, a depender da vontade do ilustrador/escultor/artista.

Dessa forma, cumpre à ilustração a tarefa de mostrar o invisível, o imaginário, de nos encantar, de trazer à tona nossas lembranças repletas de outras imagens. No entanto, tal facilidade só foi possível após muitas experiências realizadas por importantes autores e ilustradores, que buscaram em cada experimento criar novas possibilidades para a produção de obras capazes de atrair a atenção do leitor, por meio da utilização da palavra e da imagem.

A ilustração possui características próprias, em que as imagens se originam de outras imagens. Nesse sentido, e quase de maneira inexorável, a ilustração de livros infantis tem seguido essa mesma lógica. Luís Camargo (1995) afirma que a ilustração do livro infantil é relevante desde as primeiras décadas do século XX no Brasil. A obra *Páginas infantis*, da poetisa Presciliana Duarte de Almeida (1908), é citada na referida obra para confirmar o fato, que é assim expresso:

Para mim, livro bonito/ É aquele que tem figuras, /Pra você não é, Carlitos?/ - Para mim é o que tem doçuras, /E nossas almas retrata/E da terra as formosuras!/Mas a mim também é grata/ Uma gravura risonha/Com vermelho, azul e prata.../Perto d'água uma cegonha,/E, nos verdes da mata,/Um passarinho que sonha... (CAMARGO, 1995, p. 11).

Para o escritor, ilustração é toda imagem que acompanha um texto, podendo ser representada por desenho, pintura, fotografia ou gráfico. “Coisas iguais podem ter nomes diferentes e coisas diferentes podem ter o mesmo nome através do tempo. É o caso da palavra ilustração” (CAMARGO, 1995, p. 28).

Na obra organizada por Oliveira (2008), intitulada "O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador", o ilustrador e escritor André Neves afirma que é muito difícil falar sobre ilustração, principalmente quando se pensa em imagens para livros infantis. O conjunto de ilustrações que uma obra reúne possui uma história, uma orientação, que implica a compreensão de que entre pinceis e textos interpõe-se uma nova criação.

Nessa mesma linha de definição, Rui de Oliveira chama a atenção para o fato de que só haverá interesse na ilustração se ela possibilitar a criação de um novo texto visual, que não apenas configure uma versão do texto, mas que favoreça a criação de outra literatura, uma espécie de livro e imagem pessoais dentro do livro que se lê. A imaginação verbal e a imaginação visual devem ser o equilíbrio e a harmonia na arte de ilustrar (OLIVEIRA, 2008, p. 33).

A história da ilustração possui sua própria essência, por conta disso, associar o seu desenvolvimento ao das artes plásticas seria totalmente inadequado, tendo em vista que a arte de ilustrar possui linguagem e sintaxe específicas.

O que significa de fato despertar a atenção por uma determinada imagem? A ilustração – sempre vale lembrar –, diferentemente de uma pintura exposta numa galeria ou impressa num álbum, está inserida em um livro e relacionada a um texto específico, e acontece na passagem sequencial das páginas. Ou seja, ela não dispõe de um ritual de fruição e percepção comparado a quando estamos, por exemplo, diante de um quadro em um museu ou galeria. (OLIVEIRA, 2008, p. 127).

O que se espera das ilustrações de um livro para crianças? Para Margaret Meek (1988), a página em “um livro-ilustrado é um ícone para ser contemplado, narrado, explicado pelo expectador”/pequeno leitor. Ela guarda a história até que a narração seja despertada. As palavras que surgem são poucas, o enredo da história está na ilustração que forma um texto polissêmico. (*Apud* HUNT, 2010, p. 234).

No prefácio da obra *Traço e Prosa*, Odilon Moraes (2012) faz a seguinte reflexão:

A primeira vista pode parecer apenas falta de convenção linguística, mas de fato ainda é necessário determinar o que constitui a diferença entre um *livro ilustrado* e um *livro com algumas ilustrações*. Seus extremos são difíceis de apontar, pois uma obra cuja ilustração apareça apenas na capa não deve ser chamada de livro ilustrado, e um livro com narrativa construída só com imagens é claramente um livro ilustrado. (MORAES, 2012, p. 9).

A ilustradora Széliga (2008) considera que a ilustração deve tocar a essência que em todos reside, vinda de uma mesma origem. Lugar em que a imagem se comunica em linguagem universal. Que toca a porção viva de cada leitor. Ilustrar? Ilustrar é despertar o aventureiro que existe em cada leitor (SZÉLIGA, 2008, p. 193).

1.1 O processo evolutivo da ilustração

Para muitos pesquisadores a história do livro ilustrado ainda está por ser escrita. Para alguns estudiosos, tanto a escrita quanto a ilustração surgem antes mesmo do surgimento do códice, formato do livro que antecede o volumen. Afinal, ao se refletir sobre ilustração não há como não imaginar nossos antepassados com suas pinturas rupestres nas cavernas. E como seria o *Livro dos mortos*, apenas com os hieróglifos? E o diálogo com o Buda no mais antigo livro impresso, *O sutra do diamante* (868, dC), sem as xilografias?

No decorrer da história, é perceptível que a ilustração não foi privilégio apenas dos livros infantis. Há registros na decoração das paredes de antigos mosteiros (século IV), em cenas do Velho e Novo Testamento que ficaram conhecidas como os livros para os iletrados. Segundo Manguel (1997), estes livros ensinavam aos analfabetos a história bíblica e incutiam neles a “crônica da misericórdia de Deus”. Essas imagens podiam ser lidas como se fossem palavras de um livro, e as escrituras eram compreendidas por meio da leitura dessas imagens. Sobre a organização da produção artística nos trabalhos dos mosteiros, Hauser destaca que:

Após o reinado de Carlos Magno, a corte deixou de ser o centro cultural e intelectual do Império. O saber, a arte e a literatura estão agora concentrados nos mosteiros; o mais importante trabalho intelectual é realizado em suas bibliotecas, gabinetes de copistas e oficinas. A arte do ocidente cristão deve sua primeira idade de ouro à riqueza e atividade dos mosteiros. Como número crescente de centros culturais, suscitado pelo desenvolvimento das ordens monásticas, ocorre uma diferenciação

mais acentuada da atividade artística. Não se deve, porém pensar que esses mosteiros estavam completamente isolados uns dos outros; em consequência de sua dependência comum de Roma, da influência universal dos monges irlandeses e anglos saxões e, mais tarde, através das congregações reformistas todos estavam interligados, embora não muito estreitamente. (HAUSER, 1998, p. 170).

Nessa regulamentação, as ocupações manuais se destacavam sobre as demais. Copiar e ilustrar manuscritos foram um dos mais antigos motivos de fama para essa ordem. Nesses mosteiros o trabalho de elaboração dos códices era organizado de forma bem sistemática. Havia monges que preparavam, curtiavam e poliam a pele, outros que a cortavam em folhas e dobravam os que a marcavam com linha de base, os que copiavam o texto dentro das marcações, os que desenhavam as ilustrações (na época chamadas de iluminuras ou miniaturas) e finalmente os que costuravam e montavam os cadernos. Uma atividade que exigia, além de esforços, integração, união e talento (MORAES, 2008, p. 50, 2012).

No século XIII, em pleno florescimento da arte gótica, as pinturas nas paredes das igrejas foram abandonadas. A iconografia bíblica transferiu-se do estuque para vitrais, madeira e pedra. No início do século XIV, iluminadores e gravadores começaram a representar as imagens em pergaminho e papel. Observando esses aspectos, Fischer chama a atenção para o fato de que:

Um dos exemplos mais antigos da iconografia cristã vinculando cenas do Antigo e do Novo Testamentos a serem “lidas” simultaneamente aparece em dois painéis de portas da igreja de Santa Sabina, em Roma, esculpido em cerca de 430. Qualquer pessoa que conhecesse a Bíblia iria imediatamente reconhecer ali os milagres de Cristo em oposição aos de Moisés. Os que não a conhecessem teriam que inventar uma história ou pedir que alguém explicasse o que aquilo poderia significar. Ao longo dos séculos, a curiosidade atraiu inúmeros conversos. Por esse motivo, quando solicitado a opinar sobre a decoração de uma igreja, São Nilo de Ancira (c. 430 d.C.) sugeriu cenas bíblicas em ambos os lados da Cruz Sagrada, as quais “serviriam de livros para os iletrados, ensinar-lhes-ia a história das Escrituras e os marcaria com o selo da compaixão de Deus”. (FISCHER, 2006, p. 87, grifos do autor).

Assim, não há como dissociar a história da ilustração, com a história do livro e da leitura. Lyons (2011, p. 8) destaca que antes mesmo da invenção da imprensa por Gutenberg, nos anos 1440, houve mudanças na história do livro e nos modos de ler. De acordo com o autor:

Uma das primeiras revoluções do livro foi a invenção do códice, originário do mundo cristão dos séculos II e III, quando o livro deixou de ser um rolo, ou *volumen*, e tornou-se uma coleção de folhas individuais frouxamente unidas entre si. O códice era um livro com páginas a serem viradas em vez de uma longa tira de material a ser desenrolada. Diferentemente da invenção da imprensa, o códice revolucionou o conceito de livro e nos deu uma nova forma material que perdurou por séculos. Esse costume se mantém até hoje. (LYONS, 2011, p. 8, grifo do autor).

Em sua pesquisa, o autor destaca que até o século XIX textos e imagens para o mesmo livro impresso eram produzidos por distintos processos e em locais diferentes. Destacavam-se nesse contexto três técnicas de reprodução de imagens: a xilografia, a gravura em aço e a litografia. A primeira permitia compor em uma mesma página caracteres e figuras. Foi com essa técnica que se realizaram os primeiros livros para crianças que continham imagens (LINDEN, 2011, p. 11). No caso da gravura em aço, esta proporcionava uma definição mais nítida e detalhada. Por último, a litografia, que foi inventada em 1819, pelo dramaturgo austro-alemão Johann Alois Senefelder passou a propiciar maior variedade textual e precisão, uma vez que o artista podia desenhar diretamente na placa de impressão.

Os jornais da época davam preferência à litografia, enquanto que nas ilustrações dos livros impressos empregavam-se os três métodos de reprodução, às vezes em um único volume.

Sobre as possibilidades técnicas da ilustração, Oliveira afirma:

Inicialmente, a reprodução das ilustrações em livros era feita por meio de xilogravuras, a partir do original em papel fornecido pelo artista. As artes eram transferidas para a madeira ou, então, desenhadas sobre elas, para depois serem trabalhadas pelo gravador. Nesse último caso, havia o inconveniente da perda, no ato de gravar, do original do artista. Porém, o maior problema era a excessiva padronização, tão visível nas ilustrações de livros daquela época, sem contar que essa “tradução” visual do desenho original do ilustrador frequentemente era realizada por mais de um gravador (OLIVEIRA, 2008, grifo do autor p. 17).

As subdivisões existentes nos processos de gravação se davam pelo fato de os gravadores possuírem aptidões diversas, ou seja, havia os especialistas em figuras humanas,

outras em figuras animais, bem como aqueles que se detinham em paisagens. Não havia uma unidade estilística que respeitasse o modo e o estilo do trabalho do ilustrador.

Por conta das limitações dessas tecnologias, o ilustrador era forçado a restringir sua arte criativa para que a imagem pudesse ser apropriadamente reproduzida. Por mais de 400 anos a xilografia, e, posteriormente, a impressão, a partir de chapas de cobre, eram elaboradas com técnicas que restringiam o processo criativo da ilustração. O ilustrador tinha que limitar e simplificar seus traços para atender a uma tecnologia onde só se podiam reproduzir desenhos lineares em preto e branco (ALARCÃO, 2008, p. 66).

Mesmo com alguns entraves, não se pode dissociar a história da gravura (metal, madeira ou pedra litográfica), no século XIX, da história da ilustração de livros. Naquele período, a gravura destina-se a fins utilitários da reprodução, e nunca da autoexpressão, como há muito era praticada na Europa.

No Brasil, a gravura era exercida basicamente por artífices, artesãos habilidosos na reprodução de imagens, ou aspectos gerais do conhecimento e da sociedade. Para suprir a demanda desta mão-de-obra especializada, foi criado, em 1856, o Liceu de Artes e Ofícios, destinado, além de outros cursos, a formar profissionais unicamente gravadores de imagens. (OLIVEIRA, 2008, p. 17).

Sobre a ilustração, Lyons descreve:

Durante os séculos XIX e XX, foi desenvolvida uma série de novas técnicas que revolucionaram a ilustração de livros e colocaram novos recursos à disposição de artistas e designers. No início do século XIX, o processo de fotogravura permitiu que pela primeira vez fossem reproduzidas fotografias em livros; gelatina fotossensível foi usada para transferir a imagem para a chapa de metal, que podia então ser gravada. A cromolitografia, desenvolvida na França em meados do século XIX, permitiu a impressão colorida, embora o processo exigisse trabalho intensivo e dispendioso, já que o artista tinha de preparar uma chapa separada para cada cor. (LYONS, 2001, p. 190).

Assim, o processo evolutivo da ilustração apresenta muitos traços que separam a atual tecnologia daquela que causava tantas frustrações aos ilustradores de antigamente. No século XXI, a reprodução das ilustrações é bastante fiel, por conta das possibilidades de aplicação de recursos como relevos, plastificações, vernizes e cores especiais, como a prata ou a dourada.

A arte digital, nesse contexto, é uma ferramenta revolucionária e um novo suporte para as artes finais da ilustração, pois na visão de Oliveira:

Embora ainda no início, e diante de um futuro absolutamente imprevisível, mesmo assim já podemos anunciar alguns impasses sobre essa nova realidade, a começar pela própria essência do aprendizado do ofício do ilustrador, onde a ausência da tradicional habilidade manual para desenhar e pintar não representa mais tanto empecilhos para um bom criador digital. Frequentemente vemos a utilização por parte dos ilustradores – e isto é um fenômeno internacional – de processos artesanais acoplados a processos digitais em seu trabalho. Portanto, a arte digital não é a negação do passado; ela é a sua revitalização em novos estágios da criação. A ilustração digital não deve ser interpretada como uma ruptura com a tradição, o que seria, em si, uma leitura reacionária e conservadora. A colocação que se faz também é eterna: a questão não está localizada na linguagem, digital ou gráfico-pictórico-artesanal, e sim, no talento, na criatividade, no discernimento e cultura do artista que se dispõe a ilustrar para o mais precioso, crítico, e fiel público que existe: a criança e o jovem. (OLIVEIRA, 2013, pp. 25-26).

É claro que a máquina não irá substituir o talento e a experiência humana. Na falta de imaginação ou até mesmo de habilidade técnica, os recursos digitais podem ser usados para compor e enfeitar imagens sem conteúdos. Para Alarcão, a arte digital tornou-se um verdadeiro facilitador de processos criativos:

Com o computador podemos corrigir cores dos nossos desenhos, acrescentar ou retirar elementos, enfim, aplicar recursos impensáveis nas técnicas tradicionais. *Softwares* gráficos permitem que combinemos nossas ilustrações com o texto e deixemos a obra pronta para impressão. Hoje podemos usar tintas sem sujar nossas mãos, porque os pigmentos são imateriais, meros pontos de luz colorida num monitor. O *mouse* (e as lesões de esforço repetitivo que o acompanhavam) é coisa do passado. Temos agora as *tablets* e canetas digitais (e em pouco tempo coisas melhores virão substituí-las), e com essas ferramentas trabalhamos em programas que simulam digitalmente e com perfeição absoluta técnicas tradicionais, como aquarela, pastel, óleo, etc. (ALARCÃO, 2008, p. 69).

Ainda na concepção do ilustrador (ibid. p. 73), a capacidade de se reinventar, de se adaptar ao novo e contar histórias com ilustrações são características marcantes da arte de ilustrar e que a diferencia das demais. Mesmo com a mudança de materiais, suportes, veículos e a utilização de recursos como lápis, tintas, pinceis, computação gráfica, a verdadeira matéria-prima do artista é a palavra. Os ilustradores são modernos contadores de histórias por imagens.

A trajetória que percorremos sobre o processo evolutivo da ilustração nos aponta que as diferentes técnicas de captura e reprodução das imagens de nada valeriam sem o talento, a criatividade e o olhar sensível dos artistas que traçaram essa história.

1.2 Breve histórico da ilustração do livro infantil

Mesmo com alguns entraves, é inegável o grande desenvolvimento ocorrido nos processos de captura e reprodução de imagens. Tais avanços tecnológicos permitiram que os ilustradores pudessem inovar em suas criações. Linden (2011, p. 15) chama a atenção para o fato de que o surgimento do livro ilustrado moderno ocorre em 1919 com a publicação da obra *Macao et cosmage*, do ilustrador e pintor francês Edward Louis Warschawsky Leon, conhecido como Edy-Legrand¹.

Nesse sentido, a autora destaca que a obra inaugura a inversão da relação vigente, a predominância do texto sobre a imagem no livro com ilustração, em que o olhar do jovem leitor é orientado para as imagens, o formato quadrado implica uma diagramação que as coloca em evidência. O texto é curto, manuscrito, não raro envolto pelas cores das imagens. Com relação às capas dos livros infantis, Powers (2008), descreve:

Antes de 1820, os livros eram normalmente publicados com capas provisórias, na expectativa de que os compradores as substituíssem por uma encadernação permanente de couro, o material mais maleável e disponível na época. A capa podia então receber informações sobre o autor e o título, e talvez uma decoração adicional, folheada a ouro. Do século XVI em diante, um gênero secundário de edição, o *chapbook*, foi produzido para ser comercializado por vendedores ambulantes (os *chapmen*) por poucos pence. O *chapbook* era constituído de uma única folha impressa dobrada em doze ou dezesseis páginas. A folha de rosto normalmente era duplicada como capa, ou então reimpressa em material mais robusto. Seguindo as convenções das edições mais notáveis, a capa era organizada formalmente em linhas centralizadas que detalhavam o título do livro e o impresso-editor. Em muitos casos, havia uma pequena ilustração em xilogravura colocada em posição intermediária, emoldurada por uma borda decorativa. (POWERS, 2008, p. 10).

¹ Nasceu em Bordeaux, sendo a mãe francesa e pai judeu russo. Em 1919, publica *Macao e Cosmage* ou *experiência felicidade*, considerado pela crítica da literatura infantil como um marco na história do livro infantil ilustrado.

Esse formato, com algumas variações, permaneceu até o século XIX. Ressaltamos que a capa do livro ilustrada foi criada em alusão às crianças, mantendo-se inalterada nas publicações de outros livros destinados à infância, sendo mais tarde reproduzida pela indústria de livros.

A respeito do marco significativo da edição de livros para crianças, o autor destaca o ano de 1744, em que o editor britânico John Newbery compôs pela ínfima quantia de seis pence², a obra *A little Pretty Pocket-Book*, referido pelo próprio autor como “encadernado e banhado a ouro com capricho”. Mesmo a loja do editor sendo referência de impressão e edição, e a primeira a se especializar em livros infantis, os créditos para a novidade se devia ao sócio Benjamin Collins, que se autodenominava como o inventor do “abecedário”, um cartão duro que mostrava textos simples e o alfabeto. A ideia de utilizar papel “Dutch” (decorativo, estampado e colorido, muito utilizado no final do século XVIII) para encapar livros infantis, provavelmente tenha sido de Collins. (POWERS, 2008, p. 10).

No capítulo “Conhecimento para todos”, Lyons afirma que os livros destinados às crianças eram de cunho educacional (Abecedários simples, livros de conduta) e as ilustrações retratavam com frequência animais, plantas e letras antropomórficas. Segundo o autor, até o século XIX, as crianças oriundas de países com predominância da língua inglesa, muitas vezes aprendiam a ler a partir de um “livro de chifre”, um pedaço de madeira pequeno e achatado, com uma folha de papel protegida por uma folha fina e transparente de chifre, que geralmente continha o alfabeto (uma lista de sílabas elementares composta de duas letras cada), e uma prece como o Pai Nosso (LYONS, 2011, p. 186).

O livro *Orbis Sensualium Pictus*, de 1658, de Johann Amos Comenius³ (Fig. 1), obra criada com o intuito de ensinar latim através de gravuras, é considerado o primeiro livro didático ilustrado para crianças. Nele é encontrado um ABC com imagens de animais. O texto traz os ruídos característicos dos bichos, para ensinar o som de cada letra (LINDEN, 2011, p. 11).

² Centavos (da libra) Unidade monetária em vigor na Inglaterra.

³ Nasceu em 28 de março de 1592, Nivnice, Moravia, de domínio dos Habsburgos, atual República Checa, faleceu em novembro de 1670, Amsterdam, Neth. Reformador educacional Checo e líder religioso, lembrado principalmente por suas inovações em métodos de ensino, especialmente línguas. É considerado o pai da educação moderna, foi o primeiro a introduzir livros pictóricos, escrito na língua nativa em vez do latim.

Segundo Hunt (2010, p. 96), essa obra, assim como os *Escritos Sumérios* de 2112 a.C e *Tratado sobre o astrolábio*, c.1391, de Geoffrey Chaucer, deveriam ser excluídas de um estudo prático dos livros para crianças, já que foi destinada a uma criança específica. Além disso, o entendimento de infância daquele período difere sobremaneira da concepção posterior e atual. Hoje, esses livros, conforme o autor, seriam interessantes apenas para as prateleiras dos sebos ou lojas de livros raros e antigos.

As primeiras publicações especificamente destinadas às crianças continham poucas ilustrações. Segundo Cunha (2003, p. 22), a literatura infantil começa a se firmar por volta do século XVIII, após a consolidação da burguesia que, através de novos valores familiares e um olhar sensível à infância, estabeleceu novas formas culturais e educacionais. Houve, nesse momento, uma reorganização do ensino e a fundação do sistema de educação burguês. Antes disso, a infância não era considerada da maneira como a conhecemos, o mundo da criança não era visto como um espaço separado. Elas eram vistas como adultos em miniatura e participavam das mesmas atividades socioculturais, inclusive lendo os mesmos livros. Com a estabilização do sistema burguês, a criança começa a ser vista como um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias.



Figura1 – Johan Amos Comenius, p.1 e 3 do livro *Orbis Sensualium Pictus*, 1658, gravura.

De acordo com Regina Zilberman (*apud* Cunha, 2003, p. 23), com o novo olhar para a infância, houve maior união familiar, o que gerou os meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e a manipulação de suas emoções. Evidencia-se uma forte ligação entre a literatura infantil e a pedagogia, com a preocupação de se desenvolver uma literatura para crianças e jovens com intenções formativas e informativas.

Dessa forma, não havendo livros, nem histórias dirigidas especificamente a elas, não existiria nada que pudesse ser chamado de literatura infantil. Assim, as origens da literatura infantil estariam nos livros publicados a partir dessa época, preparados especialmente para crianças com intuito pedagógico, utilizados como instrumento de apoio ao ensino.

Oliveira (2008) afirma que a publicação de livros, especificamente para crianças, abrange o período compreendido entre o século XIX e a década de 1930, onde historicamente observa-se que a ilustração de livros se caracteriza como arte, como linguagem de massa, e como realidade industrial e profissional. O autor destaca três motivos para adotar essa delimitação. O primeiro é o inegável aspecto industrial, pois o livro para crianças com o formato que conhecemos hoje se consolidou sob o aspecto gráfico e conceitual no período *vitoriano*.

O segundo motivo é que a partir do século XIX a ilustração do livro infantil começa a estabelecer códigos que permeiam essa arte atualmente. Destaca-se que nesse século outros países também publicavam livros infantis, mas o livro como objeto de arte, entretenimento e propagação de valores morais e educacionais foi consequência direta da Revolução Industrial, pelas grandes transformações econômicas e sociais oriundas do desenvolvimento do comércio e dos transportes de mercadorias, o que contribuiu para a comercialização e difusão.

A esses fatores se agregam também um terceiro motivo, a saber: os processos educacionais da época que, apesar do conservadorismo, começaram a visualizar, compreender e aceitar a criança com ser único, possuidor de características e necessidades próprias e não um adulto em miniatura.

Tais posturas exerceram profundas influências na literatura e ilustração de livros infantis. Além desses aspectos, o surgimento de uma nova classe de trabalhadores

assalariados e a consolidação de uma classe média tornou-se elemento determinante para a expansão dos livros ilustrados para pequenos leitores. Destaca-se que mesmo com todo tradicionalismo desse momento, a literatura e ilustração infantil como entendemos hoje, originou-se nesse período (OLIVEIRA, 2008, p. 14).

No capítulo “Educação e lazer em meados do período vitoriano” Powers (2008), afirma que a partir de 1830, cresce o interesse por informações precisas sobre a produção de livros para crianças desse período. Segundo ele, o desenvolvimento da encadernação mecânica barateou os livros de capa dura para crianças que eram decorados com desenhos atraentes, estampados em molduras ornamentadas. Um exemplo é a ilustração da capa da obra “The Mother’s Primer” (A origem da cartilha, fig.2), que, apesar de usar técnicas inovadoras da impressão em cores, ainda estava alicerçado no estilo histórico decorativo abstrato, mais direcionado para adultos, do que para crianças (POWERS, 2008, p. 16).

Para Power, mesmo com todo o moralismo da era Vitoriana, a geração seguinte foi consagrada por atraentes obras denominadas de “livros de brinquedo”. De acordo com Tatar (2013), essa coleção de livros tinha o formato grande, composta apenas por oito páginas, impressa em cores, esboçada de tal modo que todo espaço era utilizado, desde a capa, integralmente desenhada, até a quarta capa, preenchida por anúncios (TATAR, 2013, p. 416).

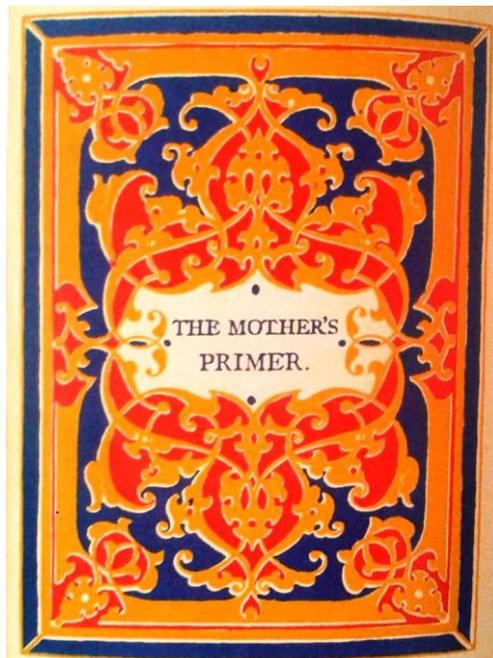


Figura 2 – The Mother’s Primer - A origem da cartilha – ilustração de Henry Cole. (POWERS, 2008, p.16).

Alguns nomes foram marcantes nesse período, como a do gravador e impressor inglês Edmund Evans, que buscava produzir livros para crianças com qualidade e baixo custo. Em seu ofício, utilizava uma prensa móvel e dúzias de blocos coloridos para uma única imagem. Sócio proprietário da melhor firma de impressão da Inglaterra descobriu talentosos ilustradores. Entre seus colaboradores, destacam-se Randolph Caldecott⁴ (1846-1886), Walter Crane⁵ (1845-1915) e Kate Greenaway⁶ (1846-1901).

Com a experiência xilogravurista, Crane desenvolveu diversas capas padronizadas para a série “Walter Crane’s Toy Books, onde cada título era impresso com um colorido diferente. Nesse projeto, foi revelado o entusiasmo pelo adorno japonês, uma característica que começava a surgir na Europa. Uma das capas (Fig.3) dessa coleção – *Little Red Riding Hood (Chapeuzinho Vermelho)* –, de autoria e ilustração do próprio Crane, exibe uma presença marcante japonesa, não apenas pela profundidade do desenho e design assimétrico, mas também pela ilustração da garça (em inglês *crane*), que fazia uma analogia por meio de imagens ao próprio nome do autor/ ilustrador. A imagem da ave aparece em outra capa do ilustrador, no ~~a de~~ livro *Slate and Pencilvania* (Fig.4), uma história que narra as aventuras do jovem Dick em uma terra excêntrica governada pelas leis da aritmética.

Sobre as ilustrações de Crane, Tatar (2013) nos afiança que elas tinham forte qualidade arquitetônica, preenchidas até a extremidade com ladrilhos, tapetes decorados, trajes suntuosos, vasos decorativos e paredes forradas com tapeçaria. O próprio artista tinha a convicção de que em todo desenho de caráter decorativo, há mais liberdade de expressão se não houver menção direta à natureza. Se compararmos as ilustrações infantis atuais com o cenário integralmente preenchido do artista, com contornos negros e composição unificada, deparamo-nos com uma arte um tanto formal e artificial. Mas se as ilustrações de Crane são

⁴ Ilustrador britânico, Randolph Caldecott nasceu em Chester em 22 de março 1846, faleceu em 1886. As ilustrações de Caldecott foram um marco na ilustração infantil. Com uma criativa justaposição de imagem e palavra, determinam o surgimento do livro ilustrado moderno.

⁵ Walter Crane nasceu em Liverpool, produziu diversos livros para crianças e adultos. É reconhecido como “pai do livro ilustrado para crianças”, um verdadeiro símbolo na qualidade estética de livros infantis.

⁶ Kate Greenaway, inglesa, autora e ilustradora do século XIX que juntamente com Randolph Caldecott e Walter Crane, foi influente, popular e respeitada artista da época. Mais de um século depois de sua morte, sua obra permanece como marco na literatura para crianças. A Medalha Kate Greenaway, é um prêmio anual (desde 1955), aos conferido aos melhores ilustradores de livros infantis ingleses.

um tanto austeras para os arquétipos contemporâneos, elas também cumprem uma fascinação especial pela nitidez das linhas e cores. O próprio ilustrador declarou que:

as crianças, como os egípcios antigos, parecem ver a maioria das coisas de perfil, e gostam de declarações definitivas no desenho. Preferem formas bem definidas e cor vívida. Não querem se incomodar com três dimensões. Podem aceitar representações simbólicas. Elas próprias usam o desenho... como uma espécie de escrita com imagens, e acompanham avidamente uma história ilustrada. (CRANE *apud* TATAR, 2013, p. 416).

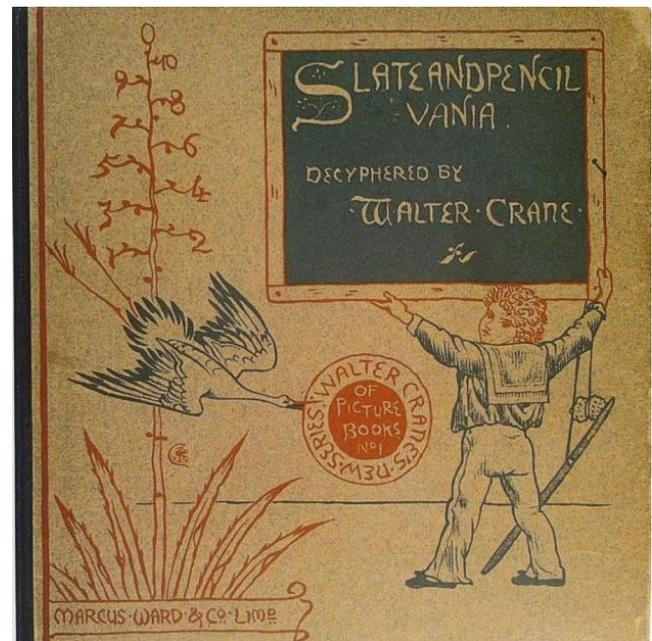
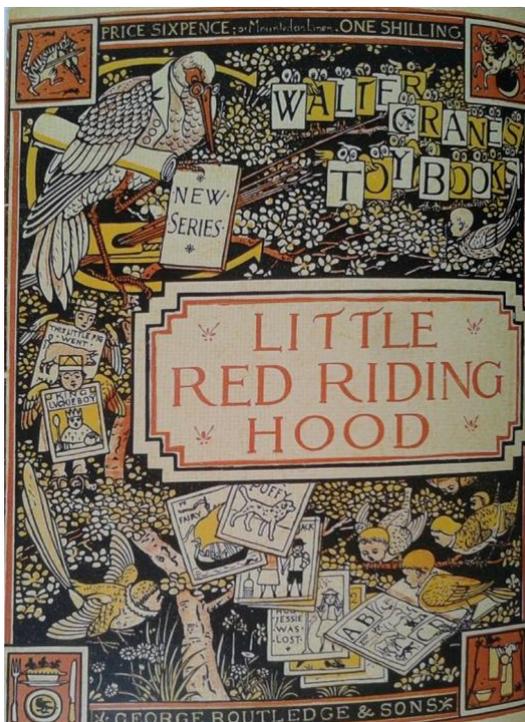


Figura 3 – *Little Red Riding Hood*. Figura – 4 – *Slate and Pencil Vania* Ilustrações de Walter Crane. (POWERS, 2008, p.18).

Após Crane abandonar o editor londrino George Routledge em 1877, foi substituído por Randolph Caldecott. As ilustrações de Caldecott expressavam senso de humor e efeitos de ação. Nesse momento, a nostalgia era uma tendência, pois os vitorianos começaram a avaliar suas próprias realizações e viam períodos passados com muita satisfação (POWERS, 2008, p. 19).

Para Maurice Sendak⁷, Caldecott é o inventor do livro ilustrado moderno, entrelaça textos e imagens cujos sentidos se revelem complementares. Essa relação nunca havia ocorrido na ilustração. As palavras abstraem-se e a ilustração se revela. Abstraem-se imagens e a palavra é revelada (LINDEN, 2011, p.14).

No decorrer do século XIX, os títulos infantis tornaram-se famosos textos de leitura em sala de aula. A esse respeito Lyons destaca que as primeiras ilustrações passaram a se popularizar, inspirando fantasias e contos de fadas para crianças, com seus animais falantes e objetos mágicos (LYONS, 2011, p. 186).

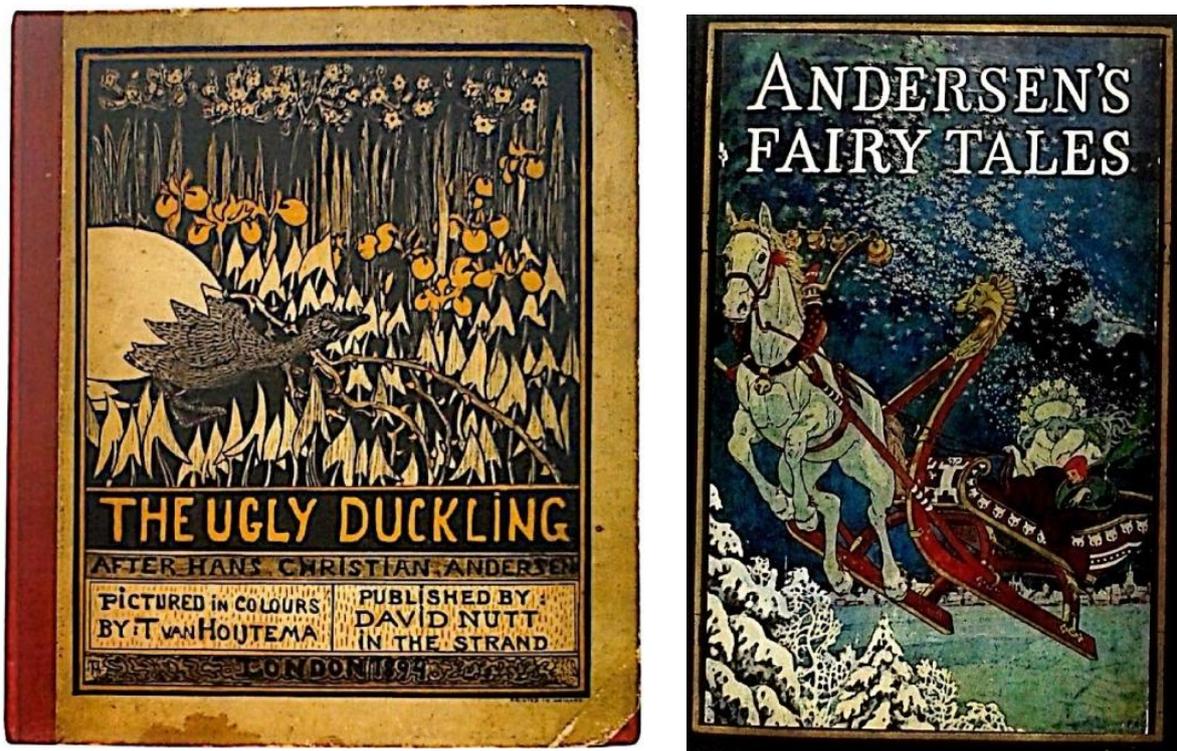
Dentre as principais obras podemos destacar os contos de fadas de Hans Christian Andersen, uma série de histórias originais, que incluía modernos clássicos dos contos de fadas, como a “Pequena Sereia” e “A princesa e o grão de ervilha”, publicado em 1835-1845, que gradualmente se tornaram um sucesso internacional.

Os contos de Hans Christian Andersen foram inicialmente editados em 1835 no formato de *Chapbook*, numa combinação de fantasia e folclore. A obra *O patinho feio*, de 1894 (Fig.5), foi ilustrada por Theo Van Hoijsma, cuja arte era bastante influenciada pela cultura japonesa e indonésia. O ilustrador imprimiu suas imagens litográficas para muitos contos do autor. O projeto do livro-presente *Contos de fada de Andersen*, de 1926 (Fig. 6), foi realizado pelo artista Frederick Richardson que apostou numa ilustração excêntrica do conto “A rainha da neve”. Distinto dos livros-brinquedos, os livros-presentes, itens de luxo, possuíam ilustrações sobrepostas ao cartão cinza, separadas do texto e unificadas no final do volume, que normalmente possuíam sobrecapa, com uma prancha do miolo colada. Entretanto, o trabalho para a encadernação da capa era muito simples. Arthur Rackham foi referência na criação desse formado na Inglaterra.

Hans Christian é considerado o primeiro escritor moderno de contos de fadas, porque, além de recolher histórias da tradição de contos populares narrativas embasadas nos contos nórdicos, também criou histórias inéditas, frutos de sua própria experiência. O autor tornou-se um marco, pois, mesmo depois de certa fama, momento em que começou a conviver com a nobreza, seus contos retratavam pessoas humildes até mesmo marginalizadas, com quem,

⁷ Nascido em 1928 e criado no Brooklyn, em Nova York, foi autor e ilustrador conhecido pelo livro "Onde vivem os monstros". Sendak recebeu o internacional Hans Christian Andersen para ilustração em 1970. Em 1983, ele ganhou o Prêmio Laura Ingalls Wilder da American Library Association. Faleceu em 8 de maio 2012.

talvez, se identificava. A ternura, o sofrimento, a desilusão, a pobreza, o descaso social, são marcantes nas suas histórias, que demonstram um efetivo apreço humano, com personagens de aparência frágil, diferentes da maioria, como o próprio escritor, uma espécie de autobiografia, um espelho narrativo do autor (CANTON, 2014, p. 14 e16).



Ilustrações das capas das obras *O patinho feio*, de 1894 – ilustrada por Theo Van Hoijsma (Fig.5); *Contos de fada de Andersen*, de 1926 – ilustrada por Frederick Richardson (Fig.6) (POWERS, 2008, p.31).

Em 1865, o tímido acadêmico de Oxford, Charles de Lutwidge Dodgson, sob o pseudônimo de Lewis Carroll, publica *As aventuras de Alice no país das maravilhas*, uma obra considerada um marco da literatura infantil, que, com liberdade criativa, atinge estruturas profundas da linguagem e da lógica. A ilustração feita por John Tenniel⁸ da primeira tiragem foi quase integralmente rejeitada pelo escritor, que reclamou da qualidade da impressão. A linha clássica das ilustrações de Tenniel não impediu que outros artistas revisitassem os textos de Carroll, após eles caírem em domínio público em 1910. Em 1907, o artista Arthur

⁸ Nasceu em Londres, 28 de fevereiro de 1820. Nasceu cego de um olho e com uma memória fotográfica admirável, ilustrava sem modelos. Colaborou com a revista satírica, para qual produziu mais de 2.000 ilustrações e caricaturas. Ilustrou também vários livros, incluindo uma edição de 1848 das fábulas de Esopo, porém suas ilustrações mais reconhecidas foram sobre Alice no País das Maravilhas. Faleceu em Londres no dia 25 de fevereiro de 1914.

Rackham⁹ ilustrou uma edição da obra em estilo livro-presente com capa suntuosa, sobrecapa sem texto, com repetição da matriz colorida do frontispício, raridade nos dias atuais (Fig.7) (POWERS, 2008, p. 33). O ilustrador britânico acreditava no poder estimulante e educativo das ilustrações e escritas criativas para os pequenos. Envolveu adultos e crianças com seu mundo enigmático e maravilhoso repleto de seres místicos e fantásticos como: gnomos, elfos, gigantes e ninfas.

Embora, em meados do século XVIII, começasse a existir um campo gráfico propício à ilustração, somente no século XIX passou-se a presenciar a realização de um maior número de livros ilustrados feitos especialmente para crianças. Esses livros traziam imagens atraentes e interessantes, elaboradas não apenas com a intenção de educar, mas também de promover o prazer estético.



Figura – 7 – Ilustração de Arthur Racham para capa de *As aventuras de Alice no País das Maravilhas*, de 1907 (POWERS, 2008, p.33).

⁹ Nasceu em Londres, em 1867. . Suas primeiras ilustrações foram publicadas em 1883. Em 1906, ganhou a medalha de ouro na Exibição Internacional de Milão e outra na Exposição Internacional de Barcelona, em 1911. Seus trabalhos foram incluídos em numerosas exibições, incluindo a do Louvre em Paris, em 1914. Para ele as ilustrações tinham o poder de elucidar os prazeres do texto, a emoção e o encantamento despertados pela literatura que as acompanha. Morreu de câncer em 1939.

Sobre a ilustração de livros no Brasil, no artigo “O Brasil pela imagem – a ilustração de livros e o passado colonial”, Oliveira (2013, p.16) elucida que, para traçar a trilha das imagens narrativas nos livros infantojuvenis, é necessário eliminar os traumas do passado colonial, sem, contudo, ignorá-los. Segundo o autor, enquanto na Inglaterra, em 1789, se publicava o livro *Canções da inocência*, de William Black, obra de referência com relação à palavra e à imagem, o Brasil ficava à margem, devido à proibição do uso da impressão tipográfica. Tal entrave cultural se prolongou por três séculos, período colonial que antecedeu a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808. Ainda nesse ano é inaugurada a Imprensa Régia e Livraria Pública.

Sobre essa questão o autor destaca:

Na Inglaterra, na segunda metade do século XIX, o livro para crianças é uma consequência da evolução industrial, com surgimento de uma nova realidade cultural onde trabalhadores livres e assalariados exigiam para seus filhos um novo tipo de educação. Um novo olhar para a criança que deixaria de ser representada como adulto. Enquanto que no Brasil, a economia era essencialmente agrária e pastoril, alicerçada pela mão de obra escrava, um país agrário e escravagista era impossível o surgimento de uma classe média. Assim a ausência da ilustração brasileira e de livros pra crianças até um terço do século XX é explicada por fatores sociais, políticos e econômicos. Até mesmo no século XX, com toda a industrialização decorrente da Revolução de 30 de Getúlio Vargas, os bens culturais continuavam distantes da grande maioria da população. (OLIVEIRA, 2013 p. 18).

No Brasil, entre 1841 e 1864, no II Império, ocorre uma disseminação da imagem impressa do jovem Imperador D. Pedro II o que consolidou a unidade territorial do país. Enquanto os países vizinhos se fragmentavam, a unidade nacional brasileira era mantida pela imagem física e gráfica do jovem imperador, o que fez com que sua autoridade fosse mantida em um vasto território.

Assim, a disseminação da imagem do jovem imperador era realizada principalmente pelos vastos recursos da técnica litográfica. Portanto, todo o imaginário monárquico do Brasil é resultado principalmente dessas imagens, que realmente constroem o imaginário individual ao longo da vida, e, no momento seguinte, o próprio imaginário de um país. Assim, a nacionalidade se alicerçava também em imagens.

Havia também nesse período uma relação conflituosa entre pintura, gravura e ilustração, fato que permeou até a metade do século XX. A atuação do ilustrador era uma atividade circunstancial, ainda resquício do século XIX. As ilustrações de livros, principalmente as destinadas ao público infantil, eram praticadas por profissionais atuantes em outras áreas, como a caricatura, a charge, os desenhos de humor.

Sobre a ilustração de livros para crianças no Brasil, Sandroni descreve:

No Brasil Colônia – até a chegada do príncipe Dom João acompanhado de sua mãe a Rainha D. Maria I – não havia sequer uma tipografia. Todo material impresso, livros, jornais, ou revistas, era importado da Europa. Mesmo depois quando, nas caravelas que trouxeram a Família Real, chegaram linotipos ou literatura destinada a crianças e jovens, não era sequer considerada e os livros continuaram sendo importados em traduções portuguesas ou diretamente da Inglaterra e da França, na maior parte ilustrados a preto. (SANDRONI, 2013, p. 13).

A autora também destaca que apenas nos finais do século XIX e início do século XX, artistas, como Calixto Cordeiro, Henrique Cavalleiro e Julião Machado, começaram a ilustrar os livros dos fundadores de uma literatura infantil brasileira.

No artigo intitulado “Literatura infantil: a palavra e a imagem se entrelaçando na história”, Spengle (2011, p.40) descreve que no Rio de Janeiro, em 1869, Pedro da Silva Quaresma comprou a Livraria do Povo, que mais tarde passaria a se chamar Livraria Quaresma. Esse editor privilegiou histórias que fomentaram uma leitura mais acessível, que agradou tanto adultos quanto crianças. Com o anseio de abraçar o comércio dos livros o editor-livreiro investiu no comércio de livros populares. Assim, para iniciar a produção de livros, convidou Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel. O editor almejava que o livro para crianças fosse de fabricação nacional, pois as maiorias dessas obras eram impressas na Europa.

Nessa mesma lógica de pensamento, Simões (2103) afirma que somente com a publicação de *Contos da Carochinha*, de Alberto Figueiredo Pimentel¹⁰, em 1894, é que se

¹⁰ Nasceu Rio de Janeiro em 1869, falecido em 1914, foi poeta, romancista, cronista, jornalista, autor de literatura infantil e tradutor. Com pseudônimo de Figueiredo Pimentel publicou histórias infantis oriundas especialmente de Portugal. Além de um vasto material das tradições luso-brasileiras, com cantigas de berços e de rodas, sua obra também contemplou as traduções dos contos de Charles Perrault, dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen.

pode falar de produção autenticamente nacional de livros para crianças. Dotados de poucas ilustrações, em forma de xilogravuras, sua obra era composta de adaptações e traduções dos contos europeus, em formato de coletâneas em pequenos livros de capa dura. Timidamente, as ilustrações ganharam nova perspectiva, quando o desenho do ilustrador passou a ser reproduzido mecanicamente, sem a necessidade da mão de um copiadador.

Em 1905, a revista Tico-Tico (figura 8) publicava contos, poesias e, principalmente, histórias em quadrinhos. Pioneiros na arte de ilustrar, Luiz Sá, Alfredo Storni, Monteiro Filho e Max Yantok (figura 9) divertiam os leitores da época com imagens em cores inspiradas nos valores nossa sociedade, até o fechamento da revista em 1958. A revista – com ilustrações, inicialmente, copiadas de modelos norte-americanos – foi uma referência histórica, principalmente sobre as histórias em quadrinhos. Tico-Tico e Chiquinho, personagens da revista, foram desenhados por criadores nacionais: Alfredo Storni (Zé Macaco, Faustina, Cão Serrote e Baratinha, alguns de seus maiores sucessos), Antônio Rocha, Paulo Afonso, Cícero Valadares, Osvaldo Storni, Miguel Hoffman e Luís Sá (criador dos personagens Reco-Reco, Bolão e Azeitona). Nas páginas da revista eram publicados alguns clássicos da literatura infantil (Perrault, Grimm, Andersen), além dos quadrinhos, as crianças se divertiam com quebra-cabeças, cartas enigmáticas, jogos de armar. O sucesso imediato e duradouro foi marcado pela identificação das personagens e situações vividas com os tipos e cotidiano da sociedade da época. (COELHO, 2010, p. 236-237).

Sobre os ilustradores, suas criações da revista Tico-Tico, Arroyo (2011) descreve:

[...] A boa acolhida dispensada ao Tico-Tico levou à criação de outras figuras para educar e divertir os meninos brasileiros. O grande desenhista Alfredo Storni (que em 1902 já fazia desenhos em São Paulo para o jornal O Pimpolho, dirigido pelos filhos do historiador Rodolfo Garcia), destacou-se com a criação desses tipos impagáveis que foram Zé Macaco, Faustina, Baratinha e o Cão Serrote, bem como o de pouca vida chamado Chocolate, também um negrinho peralta e terno. [...] O caricaturista Max Yantock criou, igualmente outros heróis de grande projeção: Kaximborn, Pipoca, Pandareco, Para-choque, Vira-lata e o Barão de Rapapé, exatamente em 1908, três anos depois do aparecimento do primeiro número da revista. Aliás, Max Yantock não se destacou apenas na criação desses tipos. Publicou também 45 livros para crianças, hoje completamente ignorados, mas que na época fizeram grande sucesso pela leveza do texto, o interesse das estórias e a técnica das ilustrações. (ARROYO, 1990, p. 218).

A inspiração para o nome da revista veio da imagem de um pássaro, conforme declaração de Carmen de Souza (filha de Luís Bartolomeu de Souza): “Pensando meu pai num título apropriado para a revista infantil que iria fundar, notou um tico-tico pousando num viveiro de pássaros existente no jardim de nossa casa onde nos achávamos reunidos – subitamente exclamou: Está decidido, a revista vai se chamar Tico-Tico”. Assim, nas asas da leveza e liberdade, a Revista alçou grandes voos, distribuiu imagens de alegria e felicidade a crianças e adultos.

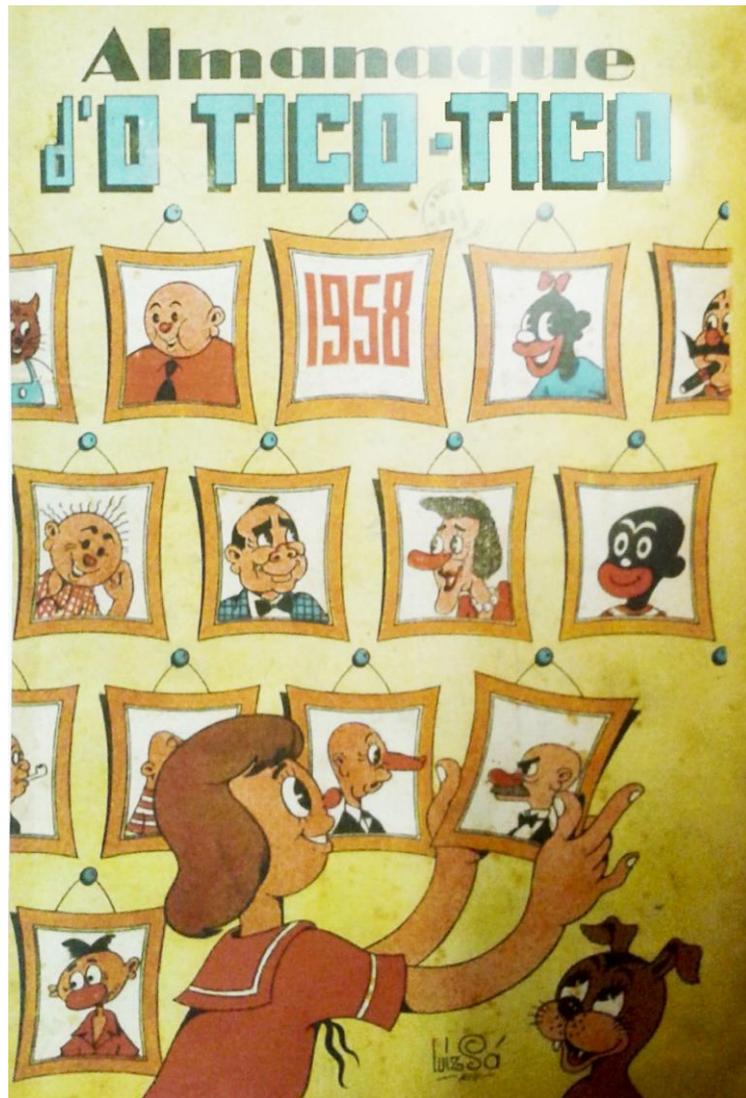


Fig. 8 – Almanaque d' O Tico-Tico, 1958. Ilustração de Luís Sá. (SERRA, 2013, p.42).

Sobre os valores ideológicos das obras pioneiras no Brasil, sejam elas adaptadas, traduzidas ou originais, Nelly Novaes Coelho afirma que elas advêm do sistema herdado

desde os meados do século XIX, alicerçada por uma combinação de feudalismo, aristocracia, escravatura, liberalismo, positivismo. A autora destaca alguns pilares desse sistema educativo:

1. Nacionalismo: caracterizado pela preocupação na língua falada, com patriotismo exacerbado, bucolismo;
2. Intelectualismo: marcado pela valorização do estudo e do livro como meios de ascensão econômica através do saber;
3. Tradicionalismo cultural: prestígio dos grandes autores e obras literárias do passado como exemplos de cultura a ser assimilada e imitada.
4. Moralismo e religiosidade: requisições incondicionais de integridade de caráter, honestidade, solidariedade, fraternidade, pureza, alicerçadas nos códigos cristãos.

Tais valores foram a base das obras dos precursores e que de alguma forma permaneceram implícitos na criação literária posterior (COELHO, 2010, p. 223-4).



Figura - 9 – Personagens criadas por Max Yantok. (ARROYO, 1990, p.157).

Em 1915, a Weiszflog Irmãos Editora (atualmente Editora Melhoramentos de São Paulo) publica a primeira obra em cores no Brasil, *O Patinho Feio*, de Andersen¹¹. Com suas belas aquarelas, Francisco Richter foi o ilustrador dessa obra, um dos pioneiros da ilustração de livros no país, ilustrou praticamente toda a série Encanto e Verdade dessa editora.

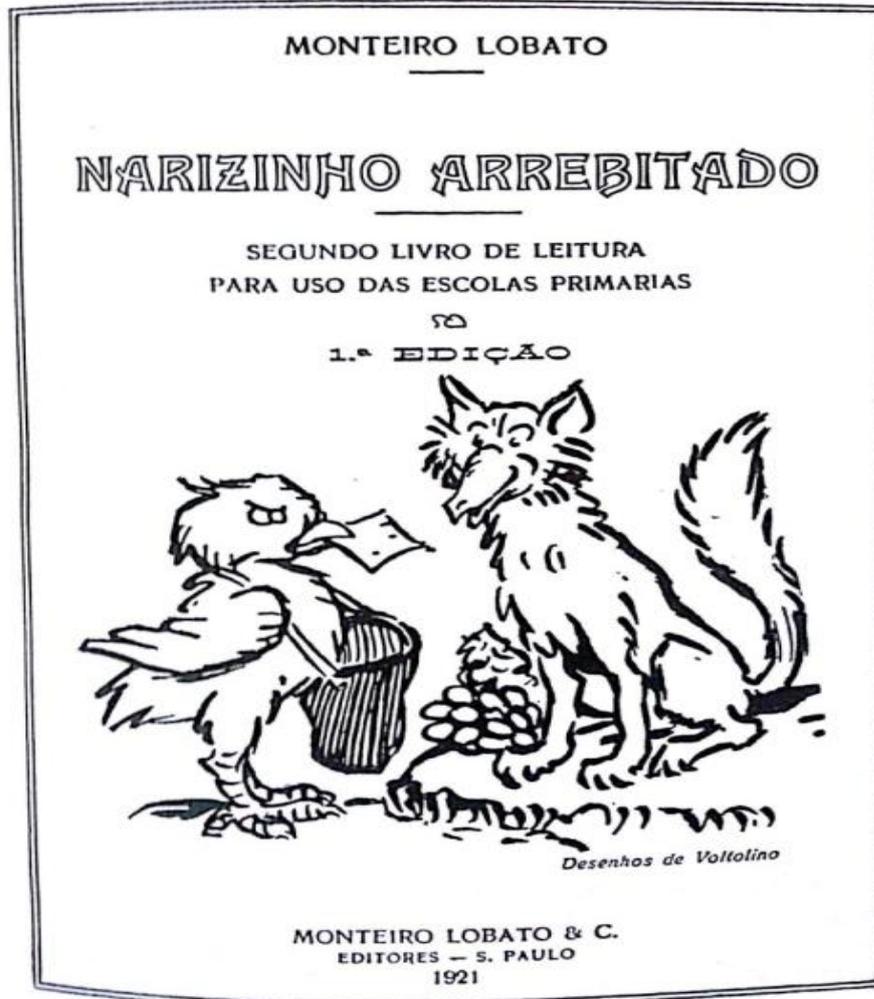


Figura 10 – Edição Escolar – Ilustrações de Voltolino. (ARROYO, 1990, p.199).

¹¹ Hans Christian Andersen (Odense, 2 de abril de 1805 — Copenhague 4 de agosto de 1875). Era filho de um sapateiro e sua família morava num único quarto. Apesar das dificuldades, era autodidata, aprendeu a ler muito cedo. O Dia Internacional do Livro Infante-Juvenil é alusivo a data de seu nascimento. Além disso, o mais importante prêmio internacional do gênero leva seu nome, anualmente, a International Board on Books for Young People (IBBY) oferece a Medalha Hans Christian Andersen para os destaques da literatura infanto-juvenil. A primeira representante brasileira a ganhá-la foi Lygia Bojunga, em 1982.

A publicação da obra *A Menina do Narizinho Arrebitado*, em 1921, inaugura, de acordo com Sandroni (2011), a fase literária da produção brasileira destinada a crianças e jovens. Traços antecipatórios do Modernismo foram marcantes na obra de Monteiro Lobato, com linguagem original, criativa, onde prevalecia o coloquialismo brasileiro.

O escritor abordou temas complexos, tais como guerras, ciência, política etc., temáticas que, até aquele momento, não eram considerados adequados à infância, mas que valorizaram a inteligência e a riqueza imaginária infantil. Com isso, o leitor criança, sem as correntes da moral e da tradição, começou a desvendar com liberdade a realidade do mundo com base nessas leituras (SANDRONI, 2011, p. 48). Nelly Novaes Coelho (2010) aponta a obra de Lobato como um divisor de águas da literatura infantil e juvenil no Brasil. Sobre o livro *A Menina do Narizinho Arrebitado*, a autora descreve:

Em 1920, saíam na revista do Brasil (SP) uns fragmentos da estória de “Lúcia ou a Menina do Narizinho Arrebitado”. No mesmo ano, sai pela editora Monteiro Lobato & Cia. (fundada pelo próprio escritor) um belo volume de 43 p., cartonado, em formato de 30x20cm, e com inúmeras ilustrações de Voltolino: *A Menina do Narizinho Arrebitado*. Vinha classificado como “Livro de Figuras”. Por essa classificação, o livro já se incluía na nova diretriz pedagógica (a Escola Nova), que enfatizava a função da imagem nos livros infantis. (COELHO, 2010, p. 249).

Em 1921, com cinquenta mil e quinhentos exemplares, a obra é lançada com ilustrações (de Voltolino¹²) reduzidas, em preto e branco, em formato 18 x 13 cm, em brochura, *Narizinho Arrebitado – 2º Livro de leitura*. O governo paulista adquiriu cinquenta mil exemplares para distribuição nas escolas públicas (figura 10).

Camargo (1995), assim descreve a página de rosto do livro *A menina do narizinho arrebitado*:

[...] há dez vinhetas de cor cinza clara unidas por um traço vermelho. As vinhetas, extraídas de outras páginas do livro, representam personagens do Reino das Águas

¹² João Paulo Lemmo Lemmi (São Paulo, 13 de julho de 1884 — São Paulo, 22 de agosto de 1926). Caricaturista, desenhista, ilustrador, mais conhecido por sua personagem Voltolino. Colaborou em diversos periódicos, foi ele, o ilustrador escolhido por Monteiro Lobato para criar os personagens da primeira edição de *A menina do narizinho arrebitado*, seu livro de estreia na Literatura para crianças.

Claras: libelinhas bailarinas muito leves e nervosas a bailar treme-tremendo as lindas asas transparentes; um marisco de casca aberta como um livro, um caramujo, uma rã, um camundongo de colete branco e sapato de fivela; uma barata amarela de inveja, dentre outros. (CAMARGO, 1995, p.57).

Sobre a ilustração (figura 11), o autor destaca que o livro era de formato grande (29cm X 21,7cm), capa dura, com quarenta e três páginas, todas ilustradas em preto, preto e verde; preto e ocre; preto, verde e laranja; preto, ocre e rosa; preto, cinza e vermelho.

Evidenciando a importância do estilo, há ainda o nome do ilustrador e a expressão “LIVRO DE FIGURAS”, escrito dessa forma, na página de rosto. Uma inovação, principalmente se compararmos com o livro *Patinho Feio*, de 1915, impresso pela Editora Weiszflog Irmãos (atual Melhoramentos) onde não é feita menção nenhuma ao ilustrador Franta Richter¹³, na capa aparece apenas o monograma do artista, as letras “FR”.



Figura 11 – Capa - A menina do Narizinho Edição Escolar (1920) – Ilustrações de Voltolino. (LOBATO, 1920).

¹³ Conhecido como Franz ou Francisco Richter (1872 – 1964), nasceu na Tchecoslováquia, imigrou pra o Brasil em 1914. Artista gráfico, pintor e desenhista, ilustrou o primeiro livro produzido em cores no Brasil para Weiszflog Irmãos Editores (hoje Melhoramentos) e os demais pequenos volumes da série Biblioteca Infantil. Foi um dos pioneiros da ilustração de livros infantis no país.

Em 1936, o Ministério da Educação, por iniciativa do Ministro Gustavo Capanema, lançou um concurso para livros de literatura infantil abrangendo até o que se chamava então “álbum de estampas” para as crianças menores. O concurso foi organizado pela Comissão de Literatura Infantil, do Ministério da Educação, tendo premiado dois grandes ilustradores, Santa Rosa¹⁴, com a obra *O Circo* (figura 12), impresso na Bélgica, e Paulo Werneck com a *Lenda da Carnaubeira*. A comissão teve seu funcionamento até 1938.

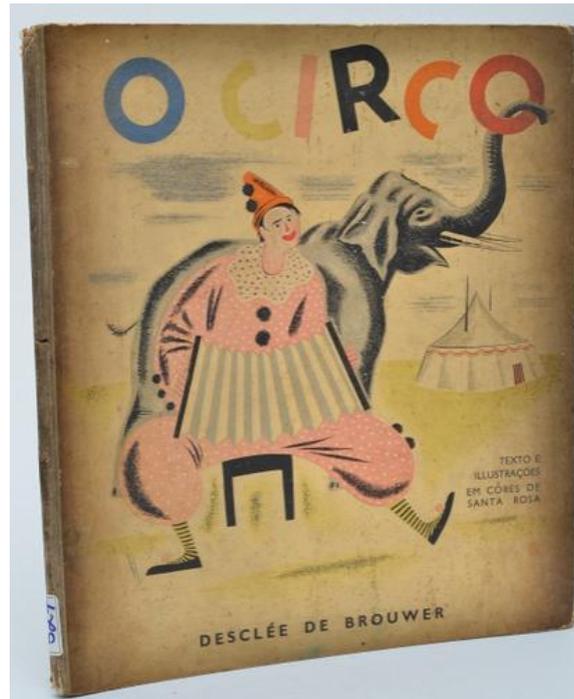


Figura 12 – *O circo* – Capa – Ilustração Tomás Santa Rosa. Disponível:

<http://www.godofredofrancalioes.com.br/peca.asp?ID=408577&ctd=1&tot=35&tipo=26>

O livro *O circo* foi publicado com seis textos curtos e seis ilustrações de página inteira (32 X 39 cm). O autor e ilustrador Tomás Santa Rosa, auxiliar de Candido Portinari em alguns murais, foi autodidata e ilustrou obras dos principais escritores de sua época. Luís Camargo, assim descreve a ilustração da capa:

¹⁴ Nasceu no Rio de Janeiro em 1932. Autodidata ilustrou livros dos principais autores da época. Com muitos talentos foi pintor, gravador, cenógrafo, crítico de arte, professor, ilustrador. Seu único livro para crianças recebeu prêmio do Ministério da Educação, em 1936, para Álbuns de Estampas para Crianças Menores de 7 anos. Faleceu em 1956 na Índia.

As letras que compõe o título O CIRCO estão inclinadas alternadamente para a esquerda e para a direita, cada uma de uma cor. Um elefante cinza segura com tromba a letra O de CIRCO, transformando-a em uma argola de malabarista. Na frente do elefante, um palhaço, com roupa rosa e bolinhas brancas, toca sanfona. Ao fundo, o circo. Santa Rosa simplifica as formas, geometrizando-as. Os olhos, sobrancelhas e nariz do palhaço lembram acentos ou sinais de pontuação (ponto, vírgula e til). O sombreado define o volume como se fossem figuras geométricas. Mesmo as linhas que marcam as dobras da roupa servem mais para criar ritmo e movimento do que para descrever as dobras.

Com relação à obra *A lenda da Carnaubeira*, de Paulo Werneck¹⁵, Luís Camargo destaca que as ilustrações eram coloridas e em preto e branco, num total de 10 ilustrações que se alternavam uma página colorida e duas em preto e branco.

A história da ilustração dos livros infantis vai ganhando novos contornos, novas cores, novos olhares. Assim, até a década de 1920, no Brasil, a ilustração não tinha um papel expressivo. A própria literatura infantil era composta basicamente por traduções e adaptações de contos europeus.

Observa-se que a ilustração, na maioria das obras destinadas a crianças, exercia a função de ornar, descrever, informar. A publicação da obra *A menina do narizinho arrebitado*, marca uma nova fase da literatura infantojuvenil brasileira, com imagens coloridas e ideais emancipatórios da infância. Escritores e ilustradores desse período buscaram desenhar uma nova história do livro infantil.

Na década de 1960, o Brasil iniciou um novo ciclo industrial que exigiu uma demanda visual mais efetiva, com o intuito de se criar uma imagem empresarial de qualidade no formato de cartazes, folhetos, logotipos, livros. Ocorre, assim, um vínculo entre a produção cultural/industrial do país e os criadores visuais. Esse fato contribuiu para o surgimento no país de escolas/cursos de design gráfico, tais como o curso Artes Decorativas e Industriais, embrião do futuro Curso de Artes Gráficas e atual curso de Comunicação Visual e Design; a Escola Superior de Desenho Industrial, da atual Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Uma geração de ilustradores e designers surge resultante desse processo (OLIVEIRA, 2013, p. 22).

¹⁵ Paulo Werneck (Rio de Janeiro, 29 de julho de 1907 — 22 de dezembro de 1987). Foi escritor, ilustrador, desenhista e pintor. Responsável pela introdução da técnica do mosaico no Brasil, deu sua colaboração na construção de murais e painéis para projetos de diversos arquitetos.

Em 1969, Ziraldo¹⁶ publica *Flicts*, a história de uma cor, onde em vários momentos ocorre um verdadeiro diálogo entre imagem e palavra, a obra oscila entre o “livro de imagem”, em que as ilustrações narram a história, e “o livro ilustrado”, momento em que as imagens ilustram o que a palavra narra.

A literatura infantojuvenil na década de 1970 foi marcada por um grande salto de qualidade e criatividade, com inovações no gênero infantil, assumindo finalmente uma postura crítica, denominada por muitos estudiosos como “o boom da Literatura Infantil”.

Sobre esse fenômeno literário infantil, Coelho (2010) afirma que:

O chamado “boom da Literatura infantil” repercute além-fronteiras. Foram inúmeras as distinções concedidas no Exterior a nossa produção (seja através de prêmios ou de traduções). Em 1983, o Prêmio Internacional Hans Christian Andersen (espécie de Nobel da Literatura Infantil) foi concedido ao Brasil, pelo conjunto da obra Lygia Bojunga Nunes e, em 2009, à obra de Ana Maria Machado. A par de inúmeros “continuadores” que seguem nas trilhas batidas, surgiram dezenas de escritores e escritoras de “arte-maior”, sintonizados com a nova palavra de ordem: *experimentalismo* com a linguagem, com a estruturação narrativa e com o visualismo do texto [...] (COELHO, 2010, 283).

Laura Sandroni destaca que a maioria dos autores da década 1970 foi rapidamente esquecida, enquanto que alguns mantiveram a originalidade e escreveram livros que permanecem ainda nos catálogos das editoras atuais tais como: Menotti Del Picchia, Malba Tahan, José Lins do Rego, Viriato Correia, Erico Veríssimo, Vicente Guimarães, Ofélia e Narbal Fontes, Francisco Marins, Orígenes Lessa, Lúcia Machado de Almeida e Maria José Dupré. Com relação à produção literária destinada a crianças nos anos 1970, a autora esclarece que:

[...] notam-se algumas modificações nesse quadro, que vai se alternando no sentido de grande diversificação da produção, com o aparecimento de novos autores para atender ao crescimento do público leitor criado pela lei da reforma de ensino que obriga a adoção de livros de autor brasileiro nas escolas de 1º grau, atual ensino fundamental. Mais uma vez a literatura infantil se vê ligada ao sistema de ensino. Esse fato põe em risco a leitura como fonte de prazer e fruição quando a escolha do professor recai sobre textos que não conseguem prender a atenção da criança, por

¹⁶ Ziraldo Alves Pinto nasceu em Caratinga - MG, 24 de outubro de 1932. Ilustrador, cartunista, chargista, pintor, dramaturgo, caricaturista, escritor, cronista, desenhista, humorista, colunista e jornalista brasileiro. Publica em 1969 o livro “Flicts”, clássico da história do livro infantil no Brasil; Em 1980, lança o livro “O Menino Maluquinho”, que já foi adaptado para o teatro, a televisão, o cinema e para a primeira ópera infantil brasileira. Em 2010, recebeu o prêmio Quevedos, da Universidade de Alcalá, Espanha.

outro lado tem propiciado um clima favorável ao aparecimento de autores que, voltando às raízes lobatianas, vêm produzindo obras sem perder de vista o lúdico, o imaginário, o humor, a linguagem inovadora e poética, tematizando os atuais problemas brasileiros e levando o pequeno leitor à reflexão crítica. (SANDRONI, 2011, p. 63).

Nessa concepção lobatiana surgiram obras significativas que buscavam valorizar a fantasia, o lúdico, o irreverente, o humor. *A fada que tinha ideias* (1971), de Fernanda Lopes de Almeida, considerada como a primeira releitura brasileira dos contos de fadas, é protagonizada por Clara Luz, que assim como a boneca Emília, não aceitava as regras e rotinas. Sem se preocupar com as punições, criava suas próprias mágicas e encantamentos. A própria Clara Luz, ao ser questionada pela Fada-Mãe sobre não querer aprender no Livro das Fadas, responde que “não é preguiça não mamãe. Não gosto de mundo parado. [...] Quando alguém inventa alguma coisa o mundo anda. Quando ninguém inventa nada o mundo fica parado. Nunca reparou?” (ALMEIDA, 2007, p.7). Publicado pela editora Bonde e ilustrado pela artista plástica Elvira Vigna, o livro foi lançado sob o regime militar. Mesmo com a censura exercida não apenas à imprensa, mas também aos livros, a singela história da fada Clara Luz aborda com determinação e coragem a temática da liberdade. Em 1975, com a ilustração de Edu, a editora Ática publica a história com distribuição nacional.

Ao visualizar a ilustração da capa da primeira edição da obra (figura 13) notamos que a ilustradora optou por destacar o ambiente escolar: as crianças, com exceção da fada Clara Luz, estão com livro nas mãos sob a supervisão da Rainha das fadas, uma representação crítica da leitura escolarizada. Já que na 3ª edição, em 1975, o ilustrador Edu ilustra a capa (figura 14) com imagem de uma das invencionices da fada criança, onde há chuva colorida, como destaque de Clara Luz voando com sua varinha e sua mãe fada com as mãos elevadas e fisionomia preocupada.

Ainda nessa concepção de releitura dos contos de fadas, Ruth Rocha retoma a temática sobre a inversão do poder com *O reizinho mandão* (1978), *O rei que não sabia de nada* (1980) e *O que os olhos não vêem* (1981). Em 1978, a escritora Ana Maria Machado¹⁷, com *História meio ao contrário*, desmitifica a linguagem típica da tradição com a discussão do

¹⁷ Nasceu em Santa Tereza, Rio de Janeiro, a 24 de dezembro de 1941. Em 1977 ganhou o prêmio João de Barro pelo livro *História Meio ao Contrário*. Dois anos depois inaugurou, junto com Maria Eugênia Silveira, a primeira livraria infantil do Brasil *Malasartes*. Em 1978, foi ganhadora do Prêmio Jabuti de Literatura. Em 2000, recebeu o Prêmio Hans Christian Andersen, o mais importante prêmio de literatura infantil; no mesmo ano foi agraciada com a Ordem do Mérito Cultural.

conceito e *foram felizes para sempre*. Outros autores, assim como Lobato, povoaram a memória dos leitores com histórias, personagens reinventados, enriquecidos com encanto e criatividade: *O rei de quase tudo* (1974), de Eliardo França, *Onde tem bruxa tem fada* (1979), de Bartolomeu Campos de Queirós, *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça do labirinto do vento* (1982), de Marina Colassanti (SANDRONI, 2011, p. 64).

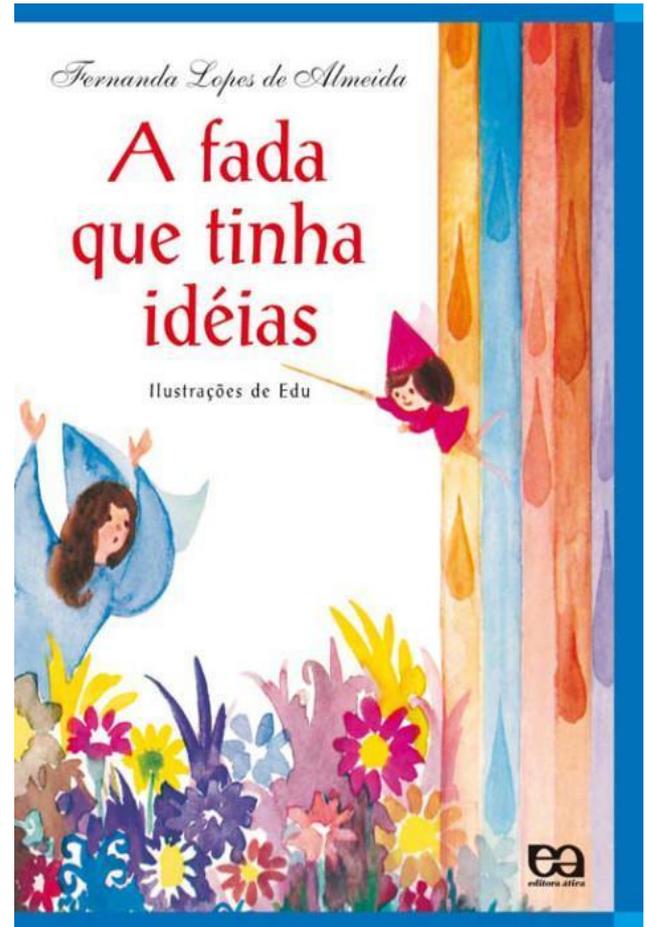


Figura 13 – Capa do livro *A fada que tinha ideias* (1971) Figura 14 – capa do livro *A fada que tinha ideias* (2007)

O universo editorial desse período também foi marcado por belas ilustrações. O escritor Walmir Ayala, na ocasião assessor cultural do Instituto Nacional do Livro, em depoimento escrito, revelou que foi nessa época que todas as reedições feitas pelo INL, no campo da literatura infantojuvenil, só seriam favorecidos escritores e ilustradores nacionais, na tentativa de acabar com a longa temporada de importação de livros. A Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, seção brasileira do International Board on Book for Young People

(IBBY) instituída em 23 de maio de 1968, com o intuito de promover o livro para crianças e jovens em todo o mundo, desenvolveu a pesquisa e produção de livros infantojuvenis, além de valorizar o papel do ilustrador (OLIVEIRA, 2013 p. 21).

Nessa década, a pesquisadora Laura Sandroni ressalta que a linguagem pictórica é primordial no processo de elaboração do livro infantil, os aspectos gráficos foram aperfeiçoados, para que o livro, como objeto de consumo, pudesse competir no mercado. As obras de Lobato, com ilustrações coloridas, rabiscaram um novo trilhar para os livros destinados a crianças. A autora traça alguns momentos que marcaram a história dessas ilustrações:

A qualidade do desenho nos livros infantis brasileiros voltou a crescer em consequência da ampliação do mercado que se situa na década de 1970. Data de 1972 a ilustração de Gian Calvi para *Os colegas*, de Lygia Bojunga Nunes, e de 1973 *A toca da coruja*, de Walmir Ayala ambos premiados no concurso promovido pelo Instituto Nacional do Livro. Eliardo França, já com alguns livros publicados, recebeu em 1975 menção honrosa da Bienal de Ilustrações de Bratislava – a mais importante mostra internacional do setor – com *O rei de quase de tudo*. A mesma distinção é dada, em 1979, a Jeanete Musatti por seu trabalho *Sonhos de Pondji*, e já em 1985 a Apon pelas ilustrações de *Macacos me mordam*, de Fernando Sabino. (SANDRONI, 2011, p.70).

Na década de 1980, outros ilustradores receberam premiações: Rui de Oliveira foi premiado com Noma do centro cultural da UNESCO, em Tóquio com as ilustrações do livro *A menina que sabia ouvir*, de Michel Ende (1980). Em 1982, Gian Calvi recebe a mesma premiação com *Um avião e uma viola*, de Ana Maria Machado. Em 1986 as ilustrações de *Chiquita Bacana e outras pequetitas*, Ângela Lago são merecedoras da premiação. Outros ilustradores tiveram destaque nesse período: Gê Ortrof, Patrícia Gwinner, Ana Raquel, Gerson Conforto, Flavia Savari, Walter Ono, Humberto Guimarães, Ivan Zigg, Marcelo Cipis, Ricardo Azevedo, Eva Funari. Vale destacar que em 2014, o Roger Mello foi o primeiro ilustrador brasileiro a conquistar prêmio Hans Christian Andersen, considerado o Nobel da literatura infantojuvenil.

Nas palavras de Nelly Novaes Coelho, nos meados da década de 1980, há uma explosão no mercado editorial da produção literária infantojuvenil, o que quase impossibilita o registro global dos títulos publicados, bem como o quantitativo de novos escritores e ilustradores. A autora destaca que tal explosão foi ocasionada pelas “sementes” lançadas no decorrer da história, que frutificaram e atraíram artistas talentosos que cultivaram o universo

literário infantojuvenil, com novos formatos de linguagem verbal/imagística, ampliação de temas e reinvenção dos clássicos. Assim, a visão de mundo do leitor criança vai aos poucos se consolidando com valores humanos/sociais devido à inserção dessa “Nova Literatura” no universo escolar (COELHO, 2010, p. 287).

De acordo com Gregorin (2009), no Brasil, a procura pela expressão artística adequada ao universo infantil é definida, em linhas gerais, por dois momentos distintos. O primeiro momento é o anterior a Monteiro Lobato, momento em que a criança era tratada como um adulto em miniatura, e a literatura destinada a esse público era um instrumento pedagógico com o intuito de veicular valores como o individualismo, obediência incondicional aos pais e autoridades, hierarquia tradicional de classes, entre outros. Já no segundo, denominado pós-lobatiano, a literatura infantojuvenil contempla individualidade/obediência conscientes, mundo com antigas hierarquias em desagregação, moral flexível, luta contra os preconceitos, linguagem literária que busca a invenção e o aspecto lúdico da linguagem, ou seja, uma literatura voltada para o mundo em construção para a criança que passa a ser vista como um ser em formação. Além destes dois momentos axiais, o autor destaca quatro momentos importantes: (GREGORIN, 2009, p. 31-32)

1. Precusores (Brasil-Colônia até a década de 1920);
2. Lobatiano (década de 1920 a meados de 1980);
3. Pós-Lobato (meados dos anos 80 até início da década 1990);
4. Contemporâneo (meados dos anos 90 até hoje).

Assim, a trajetória da literatura infanto-juvenil, de instrumento pedagógico de percepção moral, alicerçada na exemplaridade e doutrinação, passa a retratar a sociedade com suas relações, anseios, questionamentos e padrões estéticos. De acordo com a Câmara Brasileira do Livro – CBL, em 1990, o Brasil movimentou R\$ 901.503.687,00 na comercialização de 22.479 títulos. Em 2000, a movimentação do setor ultrapassou 2 bilhões, com 45.111 livros disponíveis no mercado editorial (MAIA, 2009, p.43). O cenário atual mostra que a literatura destinada ao pequeno leitor vem traçando novos caminhos, com pinceladas de liberdade.

Na dissertação “Literatura infantojuvenil: compondo um panorama da produção amazonense”, Lucila Bonina Teixeira Simões (2103) afirma, com base na periodização proposta por Gregorin Filho para a história da literatura infantojuvenil brasileira, que a literatura destinada a crianças e jovens produzida no Amazonas situa-se, cronologicamente,

no momento “Contemporâneo”, configurando-se, porém, como uma produção emergente que ainda busca consolidar-se no cenário da cultura local e nacional. Em sua pesquisa, afirma que os livros infantojuvenis mais antigos datam da década de 1980, período no qual a literatura infantil no Brasil já contava com um século de existência e já se apresentava como o mercado editorial mais propício no panorama cultural brasileiro. Todavia, esta produção nacional concentra-se em livros produzidos por editoras especializadas em literatura infantil dos estados do sudeste e do sul do Brasil, com circulação no território assegurada, inclusive, através dos programas governamentais de incentivo à leitura, como o Programa Nacional de Biblioteca Escolar (SIMÕES, 2013, p. 35).

Sobre esse “atraso”, a pesquisadora afirma:

Talvez se possa atribuir esse “atraso” à falta de prestígio histórico sofrida pelo gênero e que se reproduziu na realidade local. Além disso, somente quando o Estado do Amazonas começa a desenvolver um contexto editorial sólido, preocupado, entre outras coisas, em diminuir a “ausência” da literatura amazonense no cenário nacional é que se estabelecem as condições necessárias para a abertura em busca de novos públicos para os livros produzidos no Amazonas, entre estes, o promissor público consumidor infantil. É apenas a partir da década de 2000 que a edição de títulos voltados para crianças se torna regular, encontrando na Editora Valer a principal promotora dessa produção como detentora da quase totalidade das edições. (SIMÕES, 2013, p. 35-36).

A autora também destaca que a literatura infantojuvenil no Amazonas apresenta afinidades e divergências com relação ao panorama brasileiro no momento contemporâneo. Há afinidades com a literatura infantil brasileira, apesar da resistente convergência pedagógica, possui espírito lúdico como categoria e característica básica dos livros para crianças, com a busca incessante de identidade cultural, que no caso da literatura amazonense é marcada pela resistência e pelo fortalecimento da identidade cultural regional perante os leitores infantis e seu posicionamento diante da diversidade cultural brasileira.

Em sua análise, a pesquisadora destaca que, enquanto no panorama nacional convivem diferentes formas e tendências relacionadas à produção de livros infantis, onde a inclinação pedagógica da literatura infantil não predomina mais, nos livros amazonenses verifica-se uma incontestável disposição em associar os livros dedicados a crianças a objetivos educacionais e pedagógicos, com predomínio da palavra-informação sobre a palavra-arte (SIMÕES, 2013, p. 35).

Sobre as ilustrações dos livros infantis amazonenses, a autora faz a seguinte análise:

Percebe-se que nas ilustrações dos livros infantis amazonenses, de modo geral, a ilustração ainda ocupa um espaço subsidiário em relação à linguagem verbal. Na maioria dos casos, a imagem aparece apenas como suporte – descritivo e narrativo – para a melhor compreensão do texto verbal. Ela não possibilita a construção de outros significados que se articulariam aos significados verbais enriquecendo a experiência estética das narrativas. Aliás, os primeiros livros infantis publicados no Amazonas, os de Cacilda Barboza, não apresentavam um cuidado gráfico e editorial apurado. A quantidade de ilustrações não acompanhava o volume de palavras e funcionavam como um complemento dispensável do texto. O mesmo acontece com os livros publicados pelas editoras do governo municipal e estadual. Apenas a linguagem verbal é considerada para a avaliação dos livros a serem editados para a infância. (SIMÕES, 2013, p. 86).

Na ilustração da primeira edição da obra *Zé Pirulito* (figura 15), de Astrid Cabral, classificado pela pesquisadora como o livro mais antigo da literatura infantojuvenil local registrado, publicado em Brasília e no Rio de Janeiro, em 1982, notamos que quase todas as imagens que aparecem no livro estão na capa: Zé Pirulito, o cavalo, o papagaio, a onça, o macaco e o elefante.

A imagem da personagem principal aparece ilustrada logo no início da história. O menino segura inerte a corda de um cavalinho com rodas, tão franzino que parece uma miniatura no ambiente que o cerca.

A descrição no texto é rica em detalhes:

Ele espia a gente é com esses olhos mesmo, tristes, mas castanhos e doces como duas gotas de mel. E por cima deles os cabelos costumam cair alvoroçados e inimigos de pente (na véspera do retrato ele andou cortando o cabelo, e é por isso que está tão arrumado, com essa cara chique de aniversário. A boca miúda, pouco gulosa cresce quando ele pega a chorar. Atravessa o rostinho chupado escancarando seus dentes e janelinhas. É magro assinzinho. Se estivesse com a camisa desbotada vocês poderiam contar-lhe as costelas. Pelos joelhos ossudos, já podem fazer uma ideia. As roupas que a mãe compra na loja para sua idade ficam dançando em seu corpo, estreito e fino como o ensaio para o menino de papelão. (CABRAL, 1986, p. 7).

Na ilustração o ambiente é bem mais valorizado do que o próprio menino, talvez com a intenção de mostrar a fragilidade da personagem, os objetos presentes na sala, com exceção

Nesse sentido, as edições destinadas à infância que circulavam no Amazonas, entre os anos 80/90 continham poucas ilustrações, as imagens com a função decorativa e ainda o desprestígio com relação às palavras, como se a leitura se limitasse à linguagem verbal, como se fosse apenas um acessório/um mero reflexo das palavras.

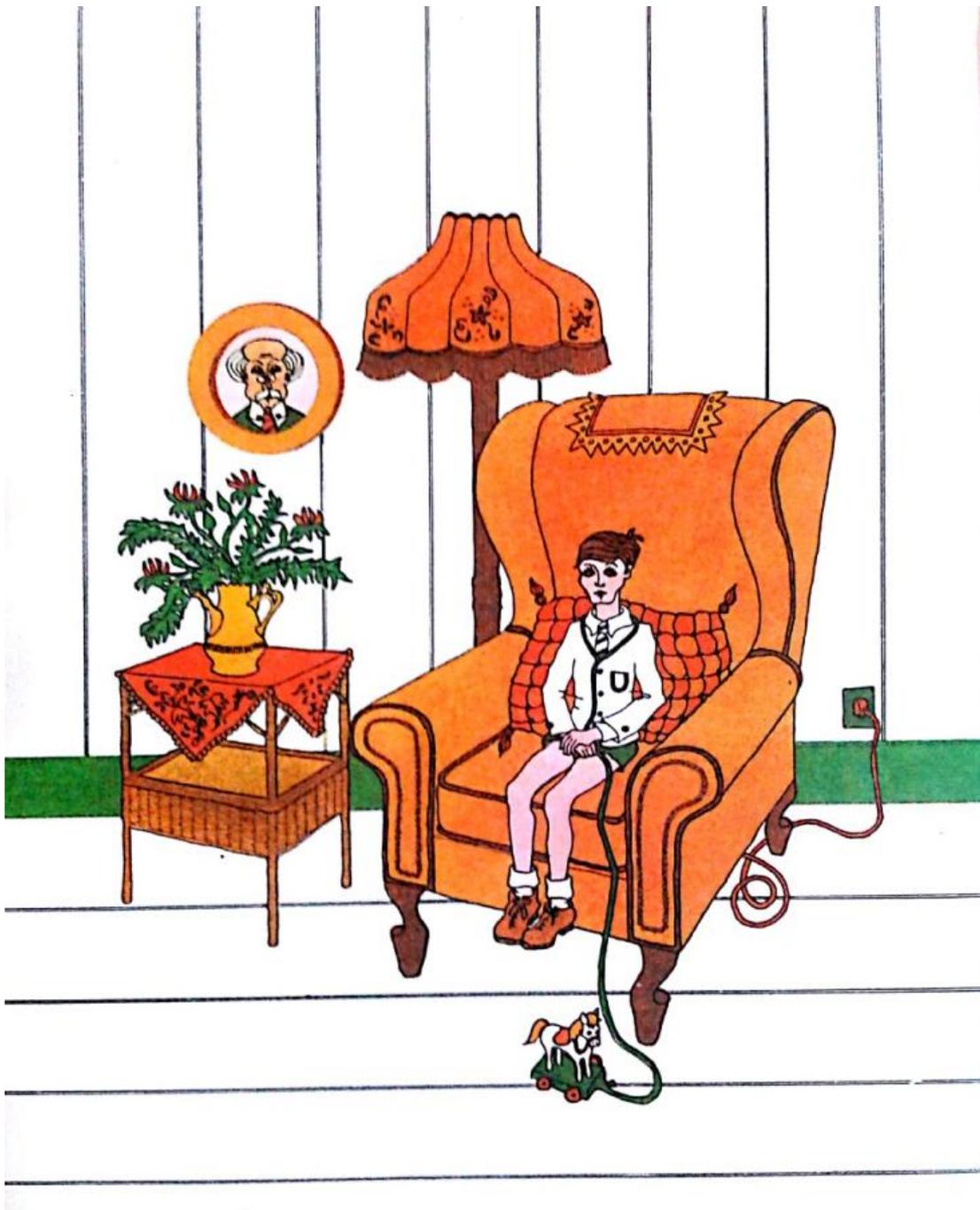


Figura 16 – Ilustração do menino Zé Pirulito– Ilustração: Maria Eduarda. (CABRAL, 1986, p. 06).

Com relação às características da ilustração de livros infantis produzidos no Amazonas, nesse período, Simões (2013) destaca:

Esse aspecto está em descompasso com o desenvolvimento das publicações infantis em âmbito nacional em que o aspecto gráfico tem merecido cada vez mais atenção e cuidados dos criadores. As publicações da Editora Valer, no entanto, ao longo das duas últimas décadas, têm apresentado uma evolução no tratamento da linguagem visual do livro infantil. A princípio, por exemplo, a ilustração era apenas figurativa, funcionando como um tradutor das palavras em imagem para facilitar o entendimento da criança. Atualmente ganham espaços ilustrações que possuem uma função simbólica, ou seja, chamam a atenção para o caráter metafórico de passagens do texto, enriquecendo os sentidos do livro. (SIMÕES, 2013, p. 86).

Apenas na década de 2000 a publicação de livros direcionados para infância se torna regular no Amazonas, sendo a Editora Valer a principal agente da publicação dessas edições. Com suas escolhas, dedicação e riscos assumidos, a empresa busca cada vez mais avançar na qualidade, nos investimentos e apoio à pesquisa nessa área.

Esse histórico nos permitiu contemplar o desenvolvimento do livro ilustrado infantil, que desde as primeiras publicações, exaustivamente, busca consolidar o espaço e status da imagem. Os livros infantis tornaram-se, assim, um componente essencial no mercado do livro. Editoras passaram a se preocupar com textos para crianças, bibliotecas públicas inauguraram salas específicas para o universo literário infantil. A primazia da ilustração enquanto arte provém das novas técnicas de impressão que surgiram no início do século XX. Antes disso, a conservação dos originais das ilustrações era impossibilitada devido aos processos arcaicos, diríamos, possíveis, de impressão empregados. Esses originais começaram a ser valorizados e a circular pelas galerias de arte. Não podemos deixar de mencionar que o aperfeiçoamento das técnicas de impressão contribuiu para um universo de possibilidades que comprovam a crescente valorização do status da imagem reproduzida. Contudo, mesmo contribuindo para o processo criativo, a técnica revela muito pouco daquilo que é a imagem. Não pode, portanto, ser discernida com sua natureza ou até mesmo com a função que ocupa dentro do livro infantil.

Assim, esse percurso nos revela que os livros infantis tornaram-se um símbolo de bom gosto, onde as ilustrações dos livros infantis são *desenhadas* por duas linguagens: o texto e a imagem. Proposta que será analisada no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

Concepções de imagem e palavra na literatura infantil

Abordar a relação entre textos e imagens contidas em livros é sempre um desafio. É inegável a importância da ilustração para o universo da literatura infantil, talvez por facilitar a captação de sentidos que o texto verbal, de forma explícita ou implícita, veicula. Muito mais do que apenas ornar ou elucidar o texto, a ilustração pode, assim, representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar, além de enfatizar sua própria configuração, chamando atenção para o seu suporte ou para a linguagem visual.

Para Manguel (2001), “toda imagem nada mais é do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na retina, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação, do mesmo modo que nada mais somos do que uma multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas – assim nos dizem – estão contidos cada um de nossos traços e tremores (MANGUEL, 2001, p. 316).

No subcapítulo intitulado “Olhando mais de perto”, as escritoras Ramos e Panozzo (2011) fazem o seguinte questionamento: O que é afinal ilustração? Alguns definem como a imagem que acompanha o texto. O que para as autoras revela duas dificuldades. A primeira quando a ilustração não é considerada um texto, isto é, não significa por si; e a segunda quando ela é vista apenas como acessório da palavra, sem força explícita.

Entendemos o texto como uma unidade mínima de sentido – um assobio pode significar, assim como o piscar de olhos, um cumprimento. E discordamos de que a ilustração seja apenas um complemento. Ela é constituinte de uma linguagem própria, cuja função é produzir sentido tanto pela interação que provoca com o leitor por si mesma, como também por sua articulação com a palavra. Dá brilho, sim, e constitui significados, seja isolada, seja aliada à palavra. Ela pertence ao sistema visual, é linguagem e, como tal, implica comunicação. (RAMOS; PANOZZO, 2011, pp. 40-1).

Para Joly (1996), é injusto achar que a imagem exclui a linguagem verbal, em primeiro lugar, porque a segunda quase sempre acompanha a primeira, na forma de comentários, escritos ou orais, títulos, legendas, artigos de imprensa, bulas, didascálias (pequenas indicações de encenação que permeiam o texto de teatro), *slogans*, conversas quase ao infinito. A complementaridade das imagens e das palavras também reside no fato de que se alimentam umas das outras. Não há qualquer necessidade de uma co-presença da imagem e do texto para que o fenômeno exista. As imagens engendram as palavras que engendram as imagens em um movimento sem fim (JOLY, 1996, pp. 116 e 121).

Somos alimentados por imagens desde que nascemos, conforme afirma Manguel (2001), ao descrever as análises do ensaísta Francis Bacon, que detectou que para os antigos, todas as imagens dispostas no mundo já se encontram guardadas em nossa memória desde o berço. Para Platão, “todo conhecimento não passava de reminiscências, enquanto que Salomão em suas conclusões afirmava “de que toda novidade não passa de esquecimentos”. Para Manguel, se aceitarmos tais definições, seremos reflexos das diversas e distintas imagens que nos cercam, posto que elas já sejam parte daquilo que somos: imagens que compomos manualmente; imagens recorrentes da nossa imaginação; imagens de faces, água, fogo, prédios, nuvens, paisagens. Somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras, a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, pp. 20-21).

As primeiras sensações em relação à imagem para a ilustradora Helena Alexandrino vêm da infância. Quando menina se ficasse triste, alegre, com medo, desandava a correr. O mundo era outro, quando se corria. Para ela o ritmo dos afazeres da mãe, das tias que lavavam, passavam, bordavam, costuravam era algo de conto de fadas. Gostava de admirar as formas, as cores do jardim que ela própria construiu. Segundo a ilustradora, o livro ilustrado é um espaço que se percorre, e dependendo de como ele é construído, sugere ritmo, como um rio, que corre e flui como água. Como uma corrida de menina (ALEXANDRINO, 2012, pp. 109-123).

Eva Funari afirma que todo seu trabalho é marcado pelo simbólico, que faz de maneira intuitiva. Ela acredita que possui afinidade com o universo da fantasia, lugar onde brotam as histórias, independentemente das escolhas deliberadas e conscientes (FUNARI, 2012, p. 58).

Segundo Martine Joly (1996), a relação do valor simbólico e imagem podem ser entendidas com base na semiótica, pois a finalidade da semiótica não é desvendar o mundo,

nem tão pouco recensear as diversas significações que damos aos objetos, às situações, aos fenômenos naturais. O compromisso da semiótica depende da tentativa de visualizar se existem categorias de signos diferentes, e se esses diferentes tipos de signos possuem singularidades e leis próprias de organização, processos de significação particulares. Ela define que um signo só é “signo” “se exprimir idéias” e se provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma conduta interpretativa. Nesse aspecto, é possível dizer que tudo pode ser signo, aprendemos a elucidar o mundo que nos cerca, seja ele cultural ou "natural", como seres socializados que somos. Assim, é possível afirmar que abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações (JOLY, 1996, p. 29).

Para Ribeiro (2008):

O signo pertence à comunicação humana e é sobretudo, construído em comunidade. Tendo em vista a pluralidade de relações nas diversas sociedades, podemos concluir que o signo não significa interpretação universal. Desse modo, a ilustração como signo deve ser entendida também como um documento histórico que envolve diversas configurações visuais (como cor, traço, composição etc.), técnicas utilizadas em cada época e o emprego de elementos icônicos. Esses conjuntos combinados possibilitam um modo de olhar particular, em que o livro se transforma tanto a partir da integração entre leitores e objeto quanto por meio da transformação da experiência do sujeito com relação à sociedade. (RIBEIRO, 2008, p. 126).

Palavra e imagem ressoam entre si em uma vibração própria para cada leitor. Esse momento é, portanto, particular, único, mas é induzido, em partes, tanto pelo escritor quanto pelo ilustrador, e nesse contexto a ilustração fala, grita, agita. Apesar de ambas serem signos e se direcionarem a algum significado, a imagem possui essência distinta da palavra. Ocorre, assim, a interdependência de texto e imagem, na medida em que o código verbal não consegue evoluir sem imagens (ou figuras) e, que por outro lado, o desenvolvimento de uma teoria da imagem é dependente do discurso verbal, conforme Santaella e Nöth (2001, pp.13-4).

Nikolajeva afiança que tanto imagens quanto palavras nos livros ilustrados são signos abstrusos; contudo, a correspondência básica entre os dois níveis é mesma: descrever ou representar é função da imagem, um símbolo icônico; narrar é função primordial da palavra, signo convencional. Em geral os signos convencionais são lineares, enquanto que o signo

icônico oferece inúmeras possibilidades de leituras, sendo, portanto, não linear. Essa relação entre as duas funções acarreta possibilidades ilimitadas de interação entre palavra e imagem no livro ilustrado (NIKOLAJEVA, 2011, p. 14).

A importância dos livros ilustrados é combinar dois níveis de comunicação: o visual e o verbal. Nesse sentido, Nikolajeva propõe uma reflexão que auxilia para uma melhor compreensão sobre as relações entre esses dois elementos tão distintos entre si, mas que atuam na leitura de forma complementar, facilitando a compreensão e contextualização, pelo leitor, da ideia proposta em determinada obra literária. De forma mais detalhada, tem-se que,

Empregando a terminologia semiótica, podemos dizer que os livros ilustrados comunicam por meio de dois conjuntos distintos de signos, o icônico e o convencional. Signos icônicos, ou de representação, são aqueles em que o significante e o significado estão relacionados por atributos comuns, ou seja, quando o signo é uma representação direta de seu significado. A imagem de uma impressora em um comando do menu do computador é um ícone, uma representação direta da impressora. [...] os signos convencionais não têm nenhuma relação direta com o objeto significado. A palavra “imprimir” em um menu apenas transmite um significado se possuímos o código. Ou seja, temos de saber o que as letras representam, juntá-las para produzir palavras e compreender o que as palavras representam. [...] na melhor das hipóteses, o significado é ambivalente. (NIKOLAJEVA, 2011, p. 13).

Com base nessa compreensão, entende-se que tanto os signos convencionais quanto os icônicos coexistem na cultura humana, e deram origem a dois tipos paralelos de comunicação, o visual e o verbal. As imagens nos livros ilustrados são signos icônicos complexos, da mesma forma que as palavras são signos convencionais complexos, mas a relação entre os dois é a mesma. A imagem tem a função de descrever, representar a função da palavra, enquanto o signo convencional tem por função essencial narrar. Vale destacar que os signos convencionais são lineares, diferentes dos icônicos que não são lineares, e nem há instrução direta sobre a leitura deles. A articulação entre as duas funções gera possibilidades ilimitadas entre palavra e imagem em um livro ilustrado.

Assim, de imediato, o livro ilustrado evoca duas linguagens: o texto e a imagem. Nesse contexto, raramente a imagem desempenha uma única função, mas, da mesma forma como ocorre com a linguagem verbal, as funções organizam-se hierarquicamente em relação a uma função dominante.

Os dois extremos da dinâmica palavra-imagem são um texto sem imagens e um livro-imagem. Nikolajeva (2011, p. 23) afirma que essas categorias bem definidas podem ser ainda classificadas como narrativas e não narrativas, que podem ser classificadas como uma história ou um texto não narrativo, como dicionários, poemas ou mesmo textos não ficcionais. No aspecto visual, o que se percebe é que são narrativas sem textos, apenas com imagens, como no caso dos livros demonstrativos (dicionário ilustrado). Assim, a narrativa verbal pode ser ilustrada por uma ou várias imagens – *história ilustrada*, onde as imagens são subordinadas às palavras.

Sobre essa questão, Susy Lee (2012) afirma que no processo de criação algumas narrativas surgem primeiro como imagens, e à medida que uma imagem se aproxima da outra, como num passe de mágica, a história aparece. Assim, o importante não são as imagens soltas e independentes, mas a história que é despertada na relação, no conjunto das imagens (LEE, 2012, 143).

Corroborando com essa ideia Castanha, ao declarar que ao se fazer um livro sem texto, utiliza-se uma forma de expressão muito particular, onde a visibilidade e voz das imagens são essências da imaginação e pensamento. Uma característica marcante na arte é a transgressão, e a própria concepção de criar um livro de imagens é transgressora, pois se idealiza uma imagem sem fronteiras, onde várias leituras literárias podem ser descobertas, por distintos leitores, adultos ou crianças (CASTANHA, 2008, pp. 142 e 148).

De acordo com Linden (2011, p. 23), os conceitos sobre livro ilustrado são pouco conhecidos e em muitos países não há um termo definido. Na França, recebe o nome de “Album” ou “livre d’images”, em Portugal “álbum ilustrado”, em espanhol “álbum” e em língua inglesa “picturebook”, “picture book” e “picture-boook”. Nikolajeva (2011, p. 23), em sua obra, adota o termo “livro ilustrado” [picturebook], para distinguir dos livros com ilustração [picture-boook] ou com imagens [books withpictures]. No Brasil, “livro ilustrado”, “livro de imagem”, “livro infantil contemporâneo” ou mesmo “picturebook” são designações que se mesclam e muitas vezes se confundem de modo geral com o “livro com ilustração” ou o “livro para crianças”.

No capítulo intitulado “Olhando a história”, Abramovich (1989, p. 26) afirma que até no início da década de 1980, no Brasil, algumas editoras enveredaram para edições, em que toda a narrativa era feita através da ilustração – livros de imagem. Houve uma pausa, e

recentemente começaram a editar livros dessa natureza. A autora cita o envolvimento de alguns escritores nacionais tais como Eva Furnari, Ângela Lago, Juarez Machado, Eliardo França, entre outros, que realizaram um excelente trabalho na arte de ilustrar sem palavras. Tais artistas buscaram construir toda uma narrativa, uma narrativa sequenciada, completa, sem precisar de palavras de maneira harmônicas, bonitas e inteligentes.

Na maioria das vezes os leitores ficam desconfortáveis com um livro de imagem, porque literalmente não há nada “para ler”. Sem nenhuma orientação amigável, esse tipo de livro exige que os leitores sejam participantes ativos. Ao se deparar com essas histórias sem palavras, as crianças iniciam a narração com desenvoltura, propriedade, enquanto que a maioria dos leitores adultos hesita (LEE, 2012, p. 150).

Narrar histórias por meio de quadros é uma das características do livro de imagem. Isso ocorre nas tirinhas e livros sem textos de Eva Funari. As histórias da simpática bruxinha sempre apresentam o mesmo cenário, mas com pequenos detalhes que produzem movimento e geram vida a história (CASTANHA, 2008, pp. 155).

A ilustração pode aparecer de diversas maneiras dentro do livro infantil. De acordo com Faria, em livros ilustrados com qualidade estética, texto e imagem se articulam de modo que ambos colaboram na compreensão da narrativa. Na leitura da escrita, a trajetória do olhar é linear, enquanto que na imagem o olhar percorre várias direções da ilustração, conduzido pelas características da ilustração. Novas informações são trazidas sucessivamente pelo texto e pelas imagens. “A articulação equilibrada entre texto e imagem provém do uso ideal das funções de cada linguagem: a escrita e a visual” (FARIA, 2004, pp. 39-40).

O processo de leitura de um livro ilustrado pode ser representado pelo círculo hermenêutico (parte do todo, depois examina os detalhes, retorna ao todo com uma percepção melhor, e assim gradativamente), ao iniciarmos a leitura ou pelo signo verbal ou pelo signo visual, um suscita expectativas sobre o outro; o que possibilita novas experiências e possibilidades. O leitor ora se detém na palavra, ora na imagem ou, vice-versa criando assim, uma corrente de entendimento em constante expansão. Assim, para cada releitura, seja de imagens ou de palavras, o leitor consegue aprimorar a interpretação efetiva do todo (NIKOLAJEVA, 2011, p. 14).

Sobre os equívocos da ilustração, Cunha destaca:

O livro de verdadeira literatura infantil, se ilustrado, é o encontro de pelo menos dois artistas, que oferecem à criança uma dupla fruição da arte – experiência nada desprezível. Não é isso, contudo, que ocorre na prática de editoração da literatura infantil. O que mais se vê é a ilustração estereotipada, sem qualquer inovação, fácil (por isso mesmo digerida rapidamente e sem problemas), apoiada no colorido como chamarismo. Nesse quadro, o “preto e branco”, de incríveis possibilidades estéticas, aparece não como opção, mas como medida de economia [...] Há ilustrações que nada dizem do texto, há outras que o traduzem exatamente, contêm o trecho. Os dois tipos são falhos: o primeiro, porque é um elemento à parte da obra escrita; o segundo, porque não deixa a cargo da fantasia da própria criança (CUNHA, 1998, p. 75).

Compartilha desse pensamento, a autora coreana Suzy Lee (2012, p. 151), ao afirmar que os livros ilustrados são ferramentas para brincar. O momento mais criativo do processo é entender a história com base somente nas ilustrações, como um enigma. Ainda que o livro não tenha palavras para ler, pode conter muitos significados e oferecer ao leitor várias possibilidades como um labirinto: com várias saídas, que leva a experiências leitoras criativas e divertidas.

A autora também destaca que os livros-imagem correm o risco de se tornar demasiadamente lógicos ou explanatórios, quando muito detalhados, descritivos, ansiosos em fazer o leitor entender sem o fio da palavra. Conduzir com delicadeza o leitor por experiências imagéticas criativas é o grande desafio para a criação de um livro-imagem bem-sucedido.

Nikolajeva acredita que o leitor criança por intuição sabe que as releituras de imagens e palavras são fundamentais para o entendimento do todo. Quando o pequeno leitor solicita diversas vezes a leitura de um mesmo livro, ele está penetrando cada vez mais fundo na compreensão da imagem e do texto. O leitor adulto na maioria das vezes tende a ignorar o todo e percebe a ilustração como uma simples decoração, talvez pela posição dominante na nossa sociedade da comunicação verbal, primordialmente a da escrita (NIKOLAJEVA, 2011, p. 14).

O livro bem ilustrado é aquele cujas imagens dialogam com o texto, que resultam em algo maior, dinâmico, criativo, que ultrapassam a simples soma de texto e imagem. Vale destacar que há diferentes graus de relação entre texto e imagem. Azevedo pontua que

Quando falamos em livros, em resumo, falamos nos seguintes grupos: 1) livros-texto: livros sem imagens, com exceção da capa; 2) livros texto-imagem: livros em que a imagem ocupa plano secundário em relação ao texto, não haveria perda

significativa se fossem publicados sem a ilustração; 3) livros mistos: texto e imagem atuam sinérgica e dialogicamente, não é possível publicá-lo sem uma de suas partes fundamentais; 4) livros imagem-texto: o conjunto das imagens é o protagonista, os textos seriam atores coadjuvantes; 5) livros-imagem: o conjunto de imagens é próprio texto, também chamado de texto visual. (AZEVEDO, 2008, p. 193).

Para o ilustrador tal esquema facilita a compreensão do livro ilustrado, mas há exceções, pois os limites entre os grupos são amplos. Ao relacionar imagem e palavra, nem tudo pode ser ilustrado: há trechos do texto literário em que a palavra atinge um alto grau de abstração e nos quais a imagem não deve interferir. É o leitor quem constrói a visualização pessoal nesse momento. A ilustração deve ser sempre uma paráfrase visual do texto, sempre uma pergunta, e nunca uma resposta, deve estar calcada pelo não-dito, no espaço deixado pelas palavras (OLIVEIRA, 2008, p. 49).

A ilustradora Fittipaldi afirma que “A imagem visual presente nos livros ilustrados não impede e nem restringe a fabricação de ideias mentais, não tolhe o imaginário do leitor, como muitos hoje argumentam”. A autora aduz justamente o contrário a esse pensamento, enfatizando que essas imagens abrem espaços nos imaginários, possibilitando a criação de experiências sensíveis, afetivas e intelectuais (FITTIPALDI, 2008, p. 107).

Ribeiro (2008), ao conceituar ilustração como imagem, faz uma analogia a Barthes, que orientava que devíamos contemplar um “quadro” como se fosse um teatro à italiana: “Abre-se a cortina, esperamos, recebemos, compreendemos, e, terminada a cena, desaparecido quadro, recordamos e já não somos os mesmos que antes como no teatro antigo, fomos iniciados (*Apud* RIBEIRO, 1990, p. 124). O ilustrador faz uma relação a esse apontamento de Barthes, pois para ele, ao nos depararmos com o livro ilustrado, observamos, compreendemos, concordamos ou não com sua forma, tocamos, somos tocados ou desviamos nosso olhar. Entretanto, ao se fechar o livro, quando a imagem impregnada na retina se dissipa, “já não somos os mesmos que antes”, pois “fomos iniciados”. Nessa perspectiva, a imagem fascina o leitor de imediato, um impacto que posteriormente, pode ser compreendido e lentamente observado, tendo em conta a diversidade de seus elementos. Não obstante, a imagem enquanto comunicação pode significar tanto um gesto, uma frase, uma vez que também é uma fala e, portanto, uma mensagem (RIBEIRO, 2008, p. 124-125).

Na literatura infantil a imagem pode antecipar os sentidos manifestados pela palavra, como também pode desvendar de forma simultânea, abordando aspectos não definidos pela escrita. A ilustração pode comprovar outras vezes insinuar a leitura. Afinal, a evolução da

linguagem escrita inicia com imagens: unidades fonéticas, pictogramas, símbolos. A palavra nada mais é do que uma imagem, um aglomerado de sinais gráficos que exprimem um significado, que encerram inúmeras ideias.

Assim, há inúmeras possibilidades de a imagem visual atuar com as imagens mentais fomentando na arte poética e literária, não apenas impondo seus elementos, mas também criando outros sentidos imbuídos de possibilidades poéticas e estéticas, sem contudo deixar de ser convincente e sem divergir do texto narrativo. Assim a imagem narrativa, ao se relacionar com o um texto literário, não terá a pretensão de superar a palavra, mas se unirá a ela com o desejo de contribuir no entendimento e na expansão de suas vozes.

Linden (2011), dentre outros pesquisadores da relação entre palavra e imagem, acredita que embora os modelos teóricos apontem seis ou mais tipos de relação entre texto e imagem, isso ocorre apenas de três maneiras:

I - Relação de redundância: é uma espécie de grau zero da relação texto e imagem, que não produz nenhum sentido adicional. Ambos reportam para a mesma narração, estão embasados em personagens, ações e acontecimentos sistematicamente idênticos. Ocorre uma sobreposição total do conteúdo. Vale ressaltar que sendo texto e imagem linguagens distintas, conteúdos idênticos são incertos, o que se quer comprovar é que nada no texto ou na imagem vai além do outro (LINDEN, 2011, p. 120).

Um exemplo dessa relação é o trecho ilustrado da obra “As frutas do meu Quintal”, da escritora amazonense Ana Peixoto (figura 17). O texto narrativo “... ouvir histórias que vovó conta, sentada no balanço feito de pneu e corda” é alicerçado em grande parte pela palavra, sem a obrigatoriedade da imagem para o entendimento da narração. A natureza do discurso não é construída com a interação da imagem e da palavra.

II – Relação de colaboração: a noção de “colaboração” expressa a ideia de que textos e imagens atuam em cumplicidade. Definir uma relação de colaboração constitui considerar de que forma se mesclam qualidades e limitações de cada código. No vínculo de colaboração, a essência não está no texto nem na imagem, mas aflora da intimidade entre os dois.

III – Relação de disjunção: em se tratando de livro ilustrado, essa abordagem é rara, pode gerar um efeito atraente na frugalidade da narração. A separação dos conteúdos pode se apresentar em formato de narrativas concomitantes. Apesar de texto e imagem não se

mostrarem em estrita incompatibilidade, eles também não apresentam afinidades. (LINDEN, 2011, p. 120-121).



Figura 17 – Ilustração de Romahs “As frutas do meu Quintal do meu quintal” (PEIXOTO, 2010, p.8).

Na análise de Oliveira (2008), existem três gêneros fundamentais da ilustração: a informativa – que possui finalidades distintas, com o foco específico na clareza de informações e conhecimentos, que não aceita ambivalência nas interpretações. Ilustrações sobre botânica, medicina, manuais de jogos, aparelhos eletrônicos, são exemplos dessa função. A persuasiva, que é voltada para os fenômenos de *marketing* e publicidade de alguma mercadoria ou evento, um exemplo representativo é a ilustração publicitária. A narrativa em que o texto se configura como base da ilustração. A principal característica desse gênero é

narrar e descrever histórias através de imagens, o que não implica traduzir visualmente o texto. A ilustração se inicia no instante que o entendimento literário cessa, reciprocamente (OLIVEIRA, 2008, p.44).

Corroborando com essa proposta Fittipaldi, ao afirmar que, em termos de estruturação da narrativa verbal “povoada” de imagens, o texto literário é o estímulo essencial na elaboração criativa das ilustrações. De acordo com a ilustradora, há inúmeras nuances na forma como as imagens se envolvem na estruturação narrativa do livro. As imagens podem indicar as distintas narrativas no miolo do livro, que são exatas, com a função de representar o texto como um todo, e nesse contexto devem se apoiar numa seleção muito exata do instante que será evidenciado. Existem ilustrações que destacam momentos essenciais do texto, sem se preocupar com reorganização do enredo da história, mas se envolve na elaboração. Há narrativas que dividem o mesmo espaço na obra. A conciliação espacial é incomparável, quando a narrativa fica mergulhada nas ilustrações; linguagens complementares, dialógicas não apenas entre si, mas também concomitantemente com o leitor. E, finalmente, há livros em que o fio condutor da narrativa é a imagem. O ilustrador também é o autor. Nessa estrutura há várias perspectivas de leitura e compreensão, pois equivalente a um guia, narrativa visual que se ampara também na linguagem verbal, sistematizando ideias imagéticas com base em noções consensuais ou de percepção. (FITTIPALDI, 2008, pp.116-117).

O livro de imagem não é apenas livrinho para crianças que não sabem ler. De acordo com o saber de cada um e das leituras que cada leitor faz das imagens, ele pode se converter em o prisma de muitas leituras, que podem exprimir uma extensão da área de percepção: do estreitamento da nossa cultura e com outras, no tempo e no espaço (CAMARGO, 1995, p. 79).

Os livros compostos apenas por ilustrações nos remetem a algumas imagens de nossa infância, quando não dominávamos o mundo letrado e ao tomar nas mãos um livro ilustrado criávamos lindas histórias, com a mesma habilidade de quem já sabia decodificar os caracteres de um texto.

Calvino (1990), ao lembrar sua infância, dizia que ficava muito bem sem palavras, pois as imagens das revistas que a mãe colecionava eram para ele o bastante; ficava muito tempo contemplando os quadrinhos, criando mentalmente histórias que a cada novo olhar se transformavam em novos episódios, com personagens que ora eram protagonistas, ora eram

secundários. Mesmo quando aprendeu a ler, optava em ignorar as linhas escritas e prosseguir no seu ofício predileto, fantasiar com as imagens. Para o escritor, essa experiência foi um aprendizado de fabulação, estilização e percepção da imagem (CALVINO, 1990, p.108-109).

Para Oliveira (2008), a ilustração de uma obra no psiquismo de uma criança pode se prolongar por toda a vida adulta, imprescindível resquício em nossas memórias. Nesse contexto, ilustradores e projetistas gráficos possuem a primordial responsabilidade de instituir não apenas a memória e o passado visual, mas acima de tudo instruir e doutrinar o olhar (OLIVEIRA, 2008, p. 45).

2.1 Funções da ilustração

As funções da ilustração podem ser tratadas por diferentes posições teóricas e apoiar-se em referenciais que a explicam. Luís Camargo (1995) faz uma análise das funções da ilustração na estrutura do texto que, além de categorizar, refletir sobre a interação imagem e palavra, podem contribuir na leitura do livro infantil como um todo. Segundo o ilustrador (1995, p. 33- 38), seja no livro ilustrado, em que as imagens conversam com o texto, seja no livro de imagem, em que a ilustração é a única linguagem, várias são as atribuições que ela assume no texto, ao descrever, narrar, simbolizar, brincar, persuadir, normatizar e pontuar pela linguagem plástica.

A ilustração desempenha o papel de pontuação ao destacar um aspecto narrativo ou demarcar o início ou a sua finalização. Tal função pode ser encontrada, em diversos livros, marcando o início ou final de um capítulo. A função descritiva é exercida quando a ilustração descreve objetos, animais, cenários, animais. Essa finalidade é proeminente nos livros instrutivos e pedagógicos. Quando a ilustração anuncia um evento, uma passagem, narra uma história possui a função narrativa, conforme o livro “Amanhecer na roça”, de Ronaldo Simões Coelho. Com uma sucessão de vinte cumprimentos com predominância da linguagem fática, onde não há uma história, as imagens se aliam ao ambiente divertido da escrita.

A ilustração exerce função simbólica quando representa uma ideia. Há o predomínio do caráter metafórico, que sugere significados sobrepostos ao seu referente, mesmo que arbitrariamente. As bandeiras nacionais são exemplos dessa função.

A função expressiva ressalta os sentimentos por intermédio do comportamento, trejeitos, fisionomia das personagens e de determinados elementos plásticos como cor,

espaço, luz etc. A ilustração da obra “Cotovia”, da escritora Lúcia Linhares, revela os sentimentos de perda que são elucidadas pela ilustradora Helena Alexandrino, por meio de personagens solitários e distantes um dos outros, em imensos intervalos vazios.

A configuração visual é ressaltada na função estética que prioriza a forma da mensagem visual, a maneira que foi realizada. O encanto não é descrição, mas a nitidez, a luz, o brilho, a coloração, como bem exemplifica o livro “Olha o bicho”, de José Paulo Paes, ilustrado por Rubens Matuck¹⁸.

Quando ilustração é conduzida para o jogo, a função lúdica está determinada. Caracteriza-se como gênero híbrido, quando ocorre com a toda a obra. São exemplos dessa função o livro- jogo, livro brinquedo, ou ainda livros de madeira, de pano, sonoros, táteis, móveis.

A função metalinguística ressalta a próprio código visual quando orientada para o código, no caso, código visual, em que ocorram situações de produção e recepção de mensagens visuais que remetem ao universo visual artístico.

Luís Camargo (1995), ressalta que as funções ilustrativas não possuem existência autônoma. Elas atuam com prestígio, influência na eficácia, qualidade, expressividade, condutoras da ilustração. Sobre a categorização dessas funções o ilustrador salienta que:

A formulação dessas categorias resultou da análise de ilustrações e de leituras, dentre elas, a de Jakobson. A pontuação, por exemplo, foi criada em sua função conotativa. No conjunto, porém, não houve uma adaptação direta. A necessidade um nome, para função descritiva surgiu da leitura da transcrição de uma entrevista – não publicada- de Gerson Conforti a Margaret Schaeffer. Posteriormente reconheci que as funções descritiva e narrativa são um desdobramento da função referencial jakobsoniana. Assim, entre essas funções da ilustração e as funções da linguagem de Jakobson há vários pontos de contato, mas não uma correspondência perfeita. (CAMARGO, 1995, p. 38)

¹⁸ Rubens Matuck (São Paulo SP 1952). Ilustrador, gravador, pintor, escultor, desenhista, designer gráfico, professor. Formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP, em 1977.

Nessa perspectiva, Camargo explicita funções para a ilustração alicerçadas no papel desempenhado por elas no livro infantil. Essa especificação é efetivada com base do papel na essência do texto e não da sua recepção. Desse modo, a partir da finalidade que ela exerce no instante da recepção do livro infantil, consideramos que ela pode conduzir a efetivação do livro, proceder tanto como um mistério a ser desvendado, como também disseminar o diálogo entre as linguagens. Essas são características que exigem a percepção visual leitora e compreensão textual para a produção de sentidos pelo pequeno leitor.

Olhar um livro ilustrado infantil pode passar pelo gosto individual. Considerá-lo atraente, belo, feio, expressivo, apreciar ou não, é uma análise perceptiva, inerente a qualquer indivíduo. A ilustração, assim, é vista em confluência com a linguagem verbal e através dessa interação amplia as possibilidades semânticas. Assim, possuímos diferenciadas percepções, advindas de nossas vivências pessoais e culturais, o que acaba influenciando o desenvolvimento da compreensão de diferentes linguagens disponíveis em nosso meio.

2.2 As cores na ilustração

A cor é um dos elementos distintivos da ilustração que possui um poder evocativo, elucidativo mais efetivo.

Oliveira (2008) orienta que, ao nos depararmos com uma ilustração, a cor não deve ser analisada isoladamente, a partir de seu próprio conceito isolado. Ela só alcança totalidade significativa quando associada à luz, a sombra, com a atmosfera do ambiente. Assim, reflexões só podem ser feitas se associar a cor com outros elementos (OLIVEIRA, 2008, p. 51).

O autor explicita, por exemplo, que a qualidade da luz é importante no recurso narrativo, pois indica se as ilustrações são diurnas, noturnas, artificiais; o que é muito relevante na arte visual de contação de histórias; a representação do tempo esboçada pela cor é relevante para o ilustrador. Entretanto, apesar da intencionalidade, não há receita para seu uso na ilustração (OLIVEIRA, 2008, p. 51).

Biazetto (2008) traz reflexões sobre a contribuição da cor e seus elementos visuais na criação de uma ilustração. Antes de iniciar a explanação desses elementos, a autora traz para a discussão alguns fundamentos sobre a percepção do olhar. Segundo ela, o ato de ver vai além das funcionalidades do nosso aparelho visual, compreende um procedimento dinâmico e

peculiar à consciência humana. O olhar compreende as vivências daquele que olha, assim a compreensão de uma imagem abrange a relação do leitor com ela. Nunca nos detemos para uma imagem apenas, estamos sempre buscando as relações do mundo conosco. Perceber uma imagem é fazer escolhas de estímulos através de um olhar atento (BIAZETTO, 2008, p. 58).

A ilustradora traz uma relação dos elementos constitutivos da imagem, a saber: linha, superfície, volume, luz e cor. Traçaremos agora ideias gerais a respeito de cada um deles:

LINHA - Prende nossa atenção, forçando-nos a percorrer toda a sua extensão, podendo expressar ritmo e movimento à imagem, a despeito de sua frugalidade. Indica a direção do nosso olhar, isolada pode ser um simples contorno, mas, pode formar superfícies, representar sombra e dar idéia de volume, quando agrupada.

SUPERFÍCIE - Aqui já temos um espaço bidimensional, com altura e largura. Nosso olhar vai sempre fazer a relação de uma dimensão com a outra, percorrendo toda a forma.

VOLUME - A noção de volume pode ser realizada por meio do uso da concepção, das cores e da luz e sombra.

LUZ - Este elemento visual é constituído pela oposição do claro-escuro. As discrepâncias entre áreas claras e escuras favorecem ritmo à imagem, visto que zonas claras parecem avançar e escuras, recuar.

COR - A cor é o elemento visual com o maior grau de sensibilidade do processo visual. Nenhum processo aproxima com tanta intensidade quanto a cor. É possível construir um número elevado de relações entre a cor e os outros elementos, atingindo sentidos bastante diversos. As combinações entre as cores podem atingir uma ampla variedade de significados. (BIAZENETTO, 2008, p. 77).

A autora reforça que:

Por isso é importante que a ilustração de livros seja cheia de poesia, metáforas e fantasia, para que consiga, assim, emergir de um meio repleto de apelos visuais e se fazer observar, atraindo o olhar por meio da fantasia e da poesia visual. E que, desse modo, possibilite à criança e ao jovem uma experiência prazerosa e enriquecedora. Uma ilustração rica, associada a um texto também rico, estimula e alimenta a imaginação e a criatividade do leitor. Nesses tempos atuais, precisamos todos (não

só as crianças) de encantamento e de estímulo a criatividade. Muita fantasia e muita cor, existe algo mais encantador? (BIAZENETTO, 2008, p. 88-89).

Outros fundamentos utilizados pelos ilustradores também são importantes na linguagem visual, tais como a tonalidade, a luminosidade e a saturação das cores. Vale salientar que usar a cor com expressividade não é apenas colorir a ilustração. Pintar ou colorir? A expressão e uso da cor é definida pelo gosto e personalidade do artista, o que não descarta um dos princípios da cor nas ilustrações, a saber: a função narrativa e descritiva. O verdadeiro prazer visual torna-se insignificante quando rejeita o ato de contar histórias. A oralidade, o acordar das palavras, princípio maior da arte de ilustrar, torna-se vazio quando a palavra é aplicada essencialmente para explicar o colorismo do ilustrador (OLIVEIRA, 2008, p. 52).

2.3 A imagem nos contos de fadas

Ao longo da história, os livros da infância nos transportaram de descoberta em descoberta a lugares secretos, inéditos, ora apaziguantes e consoladores, ora amedrontadores e perturbadores, momentos em que os desejos infantis criavam asas e nos davam conforto e poder de sobreviver ao mundo dominado por adultos. Nessa leitura infantil, os contos clássicos revelam o que toda criança, mesmo que inconscientemente, já sabe, que a natureza humana não é inatamente boa, que o conflito é real, que a vida é árdua antes de ser feliz.

O poder e o fascínio dessas histórias remontam não apenas as palavras, como também as imagens que as acompanham. Nesse contexto, a imagem pode ser concebida como uma forma de aproximação do leitor para com a obra literária, tornando-a muito mais representativa e facilitando a compreensão do mundo. Não podemos nos esquecer que a imagem de um personagem de uma história acaba, por vezes, também se transformando num símbolo, todos conhecem seu significado, mas podem retratá-lo de diferentes maneiras. A ilustração cumpre a tarefa de mostrar o invisível, o imaginário; de encantar, de trazer à tona nossas lembranças repletas de outras imagens.

No que diz respeito à terminologia e à própria história do conto, Battella (2003, p. 12-13) afirma que contar (do latim *computar*) uma história, em princípio, oralmente, evolui para registros das histórias, por escrito. A história do conto, em linhas gerais, pode ser definida pela invenção. Antes a criação do conto e sua transmissão oral, depois o registro escrito. Para

a autora, o contar não é simplesmente relatar acontecimentos e ações, não se refere somente ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. No conto, não há limites precisos entre a realidade e ficção. No relato copia-se, no conto inventa-se.

Entretanto, sobre os contos, origem e evolução, Góes chama atenção para o fato de que:

Contar é o cômputo dos fatos ou conto de fatos. O processo se fez simplesmente assim: da palavra viva e animada surgiu o mito, e deste nasceu o conto. Problemas de riqueza, trabalho, poder estão na base de todos os contos. Isso demonstra que essas histórias não são apenas criação da imaginação, mas nasceram de acontecimentos reais que o povo recolheu e guardou e que mais tarde formaram a base, a moral das sociedades. Nos contos se percebe a necessidade que o homem sente de subjugar seus semelhantes. A criação popular não é uma atividade estética gratuita, mas sim uma atividade útil, necessária à conservação e andamento de organização social. (GÓES, 2006, p. 66)

A autora também descreve que os primeiros contos não foram os míticos e os maravilhosos, mas os “acontecidos”, as anedotas e outros. Seria o resumo da história religiosa e cultural da poesia épica da antiguidade que foi transmitido oralmente e recolhido pelos poetas.

Coelho (2010), sobre os contos de Grimm¹⁹, afirma que eles estão relacionados às narrativas do fantástico maravilhoso, devido a seus elementos, porque todas elas, a despeito de serem diferentes espécies literárias, pertencem ao mundo do imaginário ou da fantasia. Nas duzentas narrativas, não há propriamente contos de fadas.

Nota-se que a grande maioria são contos de encantamento (histórias que apresentam metamorfoses ou transformações por encantamento) ou contos maravilhosos (histórias que apresentam elemento mágico, sobrenatural, integrado naturalmente no enredo apresentado). Há também fábulas (histórias vividas por animais), lendas (histórias ligadas ao princípio dos tempos ou da comunidade, e nas quais o mágico ou o fantástico aparecem como “milagre”

¹⁹ Jacob Grimm (1785-1863); Wilhelm (1786-1859) os irmãos nasceram nas proximidades de Frankfurt; em 1806, iniciaram a pesquisa e a compilação das histórias folclóricas, num período efervescente do nacionalismo Alemão; tais registros passaram a constituir um arquivo cultural do folclore alemão.

ligado alguma divindade); contos de enigma ou de mistério (onde ocorre um mistério a ser desvendado); e os contos jocosos (ou faceciosos, humorísticos, divertidos).

Os contos de fadas são a representação do destino do homem como a própria etimologia da palavra “Fada”, *fatum*, *fado*. Nunca época em que o homem é quem lutava com/contra o mundo sobrenatural, o destino era primordial em sua vida, fonte de recursos e de possibilidades.

A fada num contexto mítico e histórico era a imagem da mulher que com seu poder sobrenatural se impunha perante aos homens. Para os celtas, que adoravam a natureza, a água era cultuada como fonte da vida, eles acreditavam que a fada teria surgido nesse lugar sagrado. Embora não se comprove o momento preciso, ou até mesmo uma localização espacial concreta, de onde ela tenha surgido, as primeiras menções referentes às fadas, ocorrem na literatura cortesã cavaleiresca de origens celtas, na Idade Média (COELHO, 2012, pp.77-78).

Sobre o teor problemático da narrativa, a autora esclarece que os *contos maravilhosos* e os *contos de fadas* conquanto integrem ao mundo das narrativas orais, divergem entre si. O conto maravilhoso possui berço oriental, temáticas alicerçadas na riqueza, conquista do poder, satisfação física, atrelada a efetivação socioeconômica do sujeito em seu meio. *Simbad, o Marujo, O Gato de Botas, Aladim e lâmpada, são exemplos*.

A satisfação interior humana através do amor é a essência dos *contos de fadas*, pela própria origem celta, os problemas de teor espiritual, ético e existencial fundamentam essa narrativa, como vemos em *Rapunzel, O Pássaro Azul, A Bela Adormecida, A Bela e a Fera* (COELHO, 2012, pp.85).

Mesmo com teor complexo e divergente, os contos expressam estruturas narrativas idênticas. Coelho, com base na Morfologia do conto, de Wladimir Propp, delimitou cinco variantes marcantes nos contos: 1. Desígnio – vontade, desejo, pretensão que conduz o herói a uma ação; 2. Viagem, obstáculos ou desafios – onde o herói deve sair do ambiente familiar, para empreitar uma viagem rumo a um ambiente desconhecido; 3. Desafio ou obstáculo – provavelmente inexpugnável que se opõe a ação do herói ou da heroína; 4. Mediação Natural – aparece um mediador, um auxiliar mágico, natural ou sobrenatural que desvia ou aniquila as

ameaças e ajuda o herói ou heroína a triunfar. 5. Conquista do objetivo – o herói finalmente alcança o tão almejado objetivo.

É importante frisar que mesmo com essas *invariantes* primordiais os contos se tornam únicos tanto pela sua essência tradicionalmente oral quanto por suas inúmeras variantes (ibid. pp. 109- 110).

Assim o conto, em sua forma original, registra um momento significativo na vida das personagens. O mundo ali exposto está relacionado a um fragmento de vida que permite ao leitor perceber, intuir e até mesmo antever o todo ao qual aquele fragmento pertence. Assim, o conto tem se revelado, nas palavras de Coelho (2000), como uma forma privilegiada da literatura popular e da infantil.

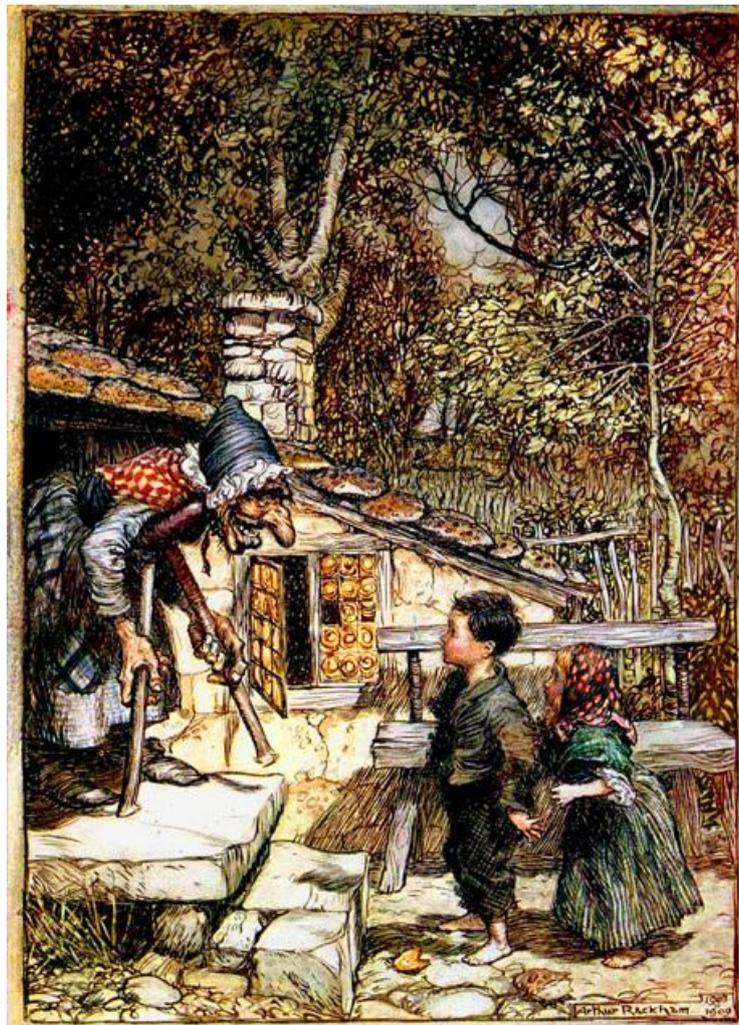
O conto “Cinderela” registra “um momento significativo” na vida de uma jovem: que perde a mãe, que enfrenta a rivalidade das irmãs postiças e os ciúmes da madrasta, que é presenteada pela fada madrinha com vestido, carruagem e sapatos. Esses fragmentos de vida pertencem a um todo, às normas de comportamento de uma sociedade que valorizava a boa aparência, o trabalho árduo e a boa conduta. A estrutura básica do conto é sempre a mesma: revelar momentos significativos da vida da personagem.

Assim, a história de “João e Maria” nos revela as angústias de dois irmãos que temem ser devorados, que temem a fome e principalmente temem o abandono, de quem a princípio, deveria protegê-los, os próprios pais. No conto, a mais significativa vivência é o próprio companheirismo dos dois irmãos, que divergente dos irmãos de outros contos, se auxiliam em todos os conflitos da narrativa, superam as ameaças e retornam ao lar. Na ilustração de Arthur Rackham, as crianças são surpreendidas pela bruxa que mesmo sorrindo não consegue acalmar os irmãos. João, mesmo amedrontado tenta proteger sua irmã (figura 18).

O conto “A Bela e a Fera” é fundamentado nas virtudes. As aparências são abandonadas em favor da bondade e generosidade. Apesar de estar centrada na ideia do amor redentor que supera a aparência física, indica os medos, os anseios de uma mulher perante o matrimônio, num período onde os casamentos eram arranjados com homens mais velhos, o conto poderia aplacar os desejos das jovens e incentivá-las a uma relação alicerçada nas riquezas materiais. A mais antiga versão da história é de origem francesa, de autoria de Gabrielle-Suzanne Barbot, a Dama de Villeneuve, em 1740. Porém, a que se tornou modelo

do conto de fadas ocidental foi a versão de Madame Beaumont²⁰ (Jean-Marie Leprince de Beaumont) (TATAR, 2013, p. 404).

A receita de um casamento feliz para a “Bela”, de Beaumont está centrada nos sentimentos de respeito, amizade e gratidão pela “Fera”, que são satisfatórios para uma relação harmônica, onde a paixão do amor sublime é descartada. Mesmo estando arraigada a uma sociedade onde a norma eram casamentos arranjados, a temática ainda está bastante presente em nossa cultura. Na versão de Beaumont, as irmãs de Bela são condenadas a serem estátuas e a contemplar a felicidade da irmã, até que se arrependam de suas maldades, o que era algo impossível, conforme as palavras da própria Fada: “podemos nos corrigir do orgulho, da cólera, da gula, da preguiça. Mas a conversão de um coração mau e invejoso é uma espécie de milagre” (TATAR, 2013, p. 93).



²⁰ Marie Leprince de Beaumont (1711 - 1780) nasceu em Rouen na França, escreveu a versão mais conhecida de *A Bela e a Fera*. Seus livros exaltavam a bondade, a modéstia e a compaixão.

Figura18 – Arthur Rackham, 1909 (TATAR, p.70).

No musical de animação produzido em 1991, pela Walt Disney, Feature Animation, as irmãs e irmãos da heroína são suprimidos, a punição e o castigo são centrados na figura da própria Fera, que devido a sua arrogância e soberba é punido por não aceitar uma rosa, oferecida por uma fada disfarçada de velha mendiga.

Sobre a temática desse conto, Coelho (2012) descreve que:

Henrique do Topete é apontado como uma variante do conto *A Bela e a Fera* e ambos teriam como ancestral um conto oriental registrado por Straparola em suas *XIII Piacevoli notte*: o episódio do Príncipe Porco e as três irmãs – depois de matar duas na noite do casamento, casa com a terceira, que consegue desencantá-lo, rasga sua pele e de dentro sai um maravilhoso jovem... Com esse mesmo tema, há no *Pantschatantra* a estória de uma princesa casada com um príncipe-serpente que também acaba desencantado. Essa lenda está registrada em Portugal, no *Nobiliário do Conde D. Pedro* (século XIV). É tido ainda como ancestral desse tema o mito latino *Psyché e Cupido de Apuleio*. No folclore mineiro há ainda a versão de *A Bela e a Fera* que, conforme Câmara Cascudo, é das mais completas. (COELHO, 2012, p. 46).

Em nenhuma das versões de Villeneuve ou da Beaumont, a Fera é descrita. Isso possibilitou representação de imagens variadas dessa personagem.

Nas ilustrações de Walter Crane, a criatura é elucidada com a cabeça de javali, trajes e talhe humano. Com cores vívidas, trajes suntuosos, paredes decoradas com tapeçaria, o ilustrador buscou marcar em nossa memória a beleza, o encantamento do amor cortês. Na ilustração (figura 19), a Fera tenta conquistar Bela, que o olha com ternura. O cupido desenhado na tapeçaria mira a flecha para o casal, como um prelúdio do destino dos dois.

Na ilustração de Lancelot Speed, a “Fera” aparenta ser um lobisomem (figura 20), enquanto que na versão de Arthur Rackham (figura 21), ela se assemelha a um morcego sem asas.

As ilustrações desses contos nos revelam emoções que nos identificam essencialmente com as vivências dos personagens, talvez isso seja primordial para o fascínio que esses contos exercem nos indivíduos, principalmente nas crianças.

No século XIX, na Alemanha, inspirados pela ideia do filósofo Johann Gottfried Von Herder, de que “a alma distinta de uma nação pode ser encontrada na cultura camponesa” (*o volk*), os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm (Alemanha) realizaram um levantamento de contos populares alemães, como João e Maria, Branca de Neve, Rapunzel, com o intuito de transformá-los em literatura nacional. Publicada em dois volumes em 1812 e 1815, a coletânea dos Grimm, juntamente com os Contos da Mamãe Gansa (1697) de Perrault, constituiu-se rapidamente como fonte de referência de contos atualmente disseminados por muitas culturas anglo-americanas e europeias.

Os primeiros contos folclóricos dos irmãos Grimm foram publicados como *kinder-und Hausmärchen*, contos de infância e do lar, os irmãos buscaram desenvolver um projeto erudito que pudesse capturar a voz “pura” do povo alemão. Tatar chama a atenção para a publicação da primeira obra que segundo a autora, foi sobrecarregada por uma pesada introdução, amplas notas, que mais parecia um tomo erudito que um livro para um público amplo. Nessa edição havia toda sorte de narrativas tradicionais tais como piadas, lendas, fábulas, não apenas os contos de fadas (TATAR, 2013, p. 404).



Figura19 – Ilustração de Walter Crane, 1875. Fonte: <https://alinde.wordpress.com/2011/09/02/passeios-virtuais/>

Na apresentação do livro “Contos maravilhosos infantis e domésticos”, Marcus Mazzari destaca:

Quando os irmãos Jacob [1785-1863] e Wilhelm [1786-1859] trazem a público, em dezembro de 1812, um volume com 86 narrativas recolhidas na tradição oral, certamente não podiam imaginar que estava nascendo então uma das obras mais significativas não só da literatura, mas também de toda a cultura alemã. Três anos depois vêm a lume 70 novas narrativas e, em 1822, um terceiro volume de caráter filológico, pois enfeixando notas e comentários assim como variantes referentes ao material anteriormente publicado, isto é, os 156 textos [...] (MAZZARI, 2013, p. 11).

A dedicação dos irmãos ao projeto, nos anos seguintes, tem como resultado uma edição definitiva publicada em 1857, com 211 das 240 peças que foram recolhidas de edição a edição. Entretanto, ao se publicar a obra definitiva ela já havia se consagrado plenamente na Alemanha e enveredava por carreira internacional com a publicação de duas antologias traduzidas para o dinamarquês (1816) e para o holandês (1820).

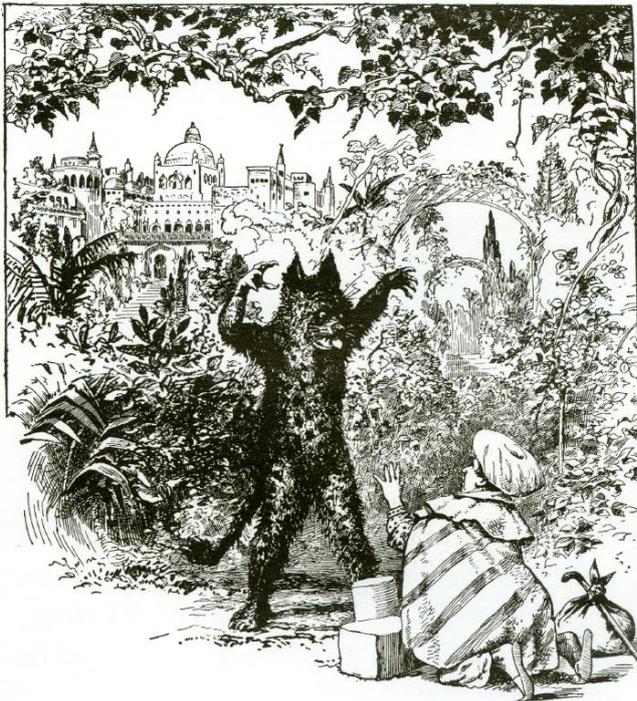


Figura 20 – Ilustração de Lancelot Speed, 1913.

Fonte:

<http://xineann.tumblr.com/post/1723574279/lancelot-speed-beauty-and-the-beast-1913>



Figura 21 – Ilustração de Arthur Rackham, 1915.

Fonte: <http://priscillahernandez.com/blog/my-beloved-monstermy-cover-of-panna-netvor-music-and-revision-of-the-beauty-and-the-beast-fairy>

A despeito do sucesso internacional, a designação do gênero não fazia correspondência exata em nenhum dos idiomas que as acolheram. Mazzari (2013) descreve que o diminutivo neutro *Märchen*, forma diminutiva da palavra *maere* significava notícia, mensagem ou relato associado a um acontecimento notável, que deveria permanecer registrado. Nas traduções a palavra passa a receber designações com formas compostas: *fairy tales* (no inglês); *contes de fées* (francês); *cuento de hadas* (espanhol); *fiaba popolare* (italiano). Há também traduções que não remetem a nenhuma relação com a etimologia do original. Em português registram-se *contos de fadas*, *contos da carochinha*, ou ainda *contos maravilhosos*.

Na visão de Lyons (2011), os contos de Grimm não representaram com exatidão a essência da cultura alemã. Segundo o autor, os irmãos Grimm não transcreveram as histórias narradas pelos camponeses alemães, apenas coletaram seus contos em Hesse²¹. Alguns de seus *contadores* sequer eram de descendência alemã, como no caso da camponesa Dorothea Viehman, descendente de refugiados huguenotes. A grande maioria de seus contos era de procedência francesa, influenciados pelos contos de fadas de Charles Perrault²², publicados pela primeira vez no século XVII, na França.

A esse respeito Coelho (2010) afirma que no material folclórico recolhido pelos irmãos Grimm havia matéria literária de outras procedências e já assimiladas pelo povo alemão.

Mazzari afirma que entre as dezessete edições que os *Contos maravilhosos infantis domésticos* conheceram durante a vida dos Grimm, a primeira edição é que mais se aproxima da concepção de “poesia da natureza”, que foram coletadas em sua grande maioria na região de Hesse, ocupada na época pelas tropas alemãs.

Nesse contexto diferenciavam-se essencialmente ao teor cru e drástico de não poucas narrativas das edições subsequentes organizadas por Wilhelm Grimm e também de coletâneas anteriores como as napolitanas de Giovanni Straparola, (*As noites anteriores agradáveis*,

²¹ O Hesse (em alemão Hessen, em latim HESSIA) é um dos 16 estados (Länder) da Alemanha, na região central do país.

²² Charles Perrault (1628 - 1703), escritor e poeta francês do século XVII, nasceu de uma família nobre, formou-se em Direito. Em 1697, a coletânea de contos intitulada “Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades”, é publicada. Suas histórias revelavam discursos éticos comportamentais contraditórios, mas que ofereciam entretenimento, a seus filhos, com base nos contos que o próprio escritor ouvira em sua infância.

1550-1553), e de Giambattista Basile (*Pentamerone*, 1634-36), a alemã de Johann Augustus Musäus (*Contos maravilhosos populares alemães*, 1782-1786), ou a famosa coleção francesa de Charles Perrault (*Contos da Mamãe Gansa*, 1697), com a qual a obra dos Grimm compartilha algumas das peças mais conhecidas: “Chapeuzinho vermelho”, “A bela adormecida”, “As andanças do Pequeno Polegar”, “O gato de botas” ou ainda “Barba azul”, de Machado de Assis, habilmente se aproveita para caracterizar a terrível crise psicológica vivenciada pelo herói Jacobina (MAZZARI, 2012, pp.19-20).

Ao fazer a adaptação dos contos, os irmãos Grimm atenuaram alguns aspectos relacionados à violência e aos conflitos domésticos. Entretanto, o caráter punitivo das narrativas foi preservado no intuito de assegurar o “castigo dos vilões”. Na versão de “A gata borralheira”, há a descrição da amputação dos pés das filhas da madrasta da personagem; enquanto que no conto “Branca de Neve”, a madrasta é obrigada a calçar *pantufas* de ferro incandescentes e dançar até cair morta.

O mesmo ocorre com as versões de “Chapeuzinho Vermelho”. A de Charles Perrault, de 1697, poucos pais se dispunham a ler, pois termina com o “lobo” jogando-se sobre a menina e devorando-a. Na versão dos Grimm, a menina e a avó são salvas pelo caçador. Na ilustração de Gustave Doré²³ (figura 22), a menina olha com desconfiança para o lobo, sua fisionomia não demonstra terror, assombro, medo. As imagens requintadas de Walter Crane (figura 23), refutam a violência inquietante da narrativa.

Os irmãos Grimm buscaram expurgar todo e qualquer rastro de humor vulgar nos contos que registraram. Cada expressão inadequada para crianças foi suprimida. Assim, toda e qualquer referência a gravidez antes do casamento foi abolida. Na primeira edição dos “Contos da infância e do lar”, os encontros diários de *Rapunzel* com o príncipe na torre ocasionam uma gravidez. O que faz a menina perguntar: “Diga-me madrinha, por que minhas roupas estão tão apertadas e por que não me servem mais?”. Na segunda edição, as indagações da garota foram substituídas por “Diga-me Mãe Gothel, por que é tão mais difícil içar a senhora do que o jovem príncipe?”. Algumas histórias também foram omitidas da segunda edição. Como a Hans Dumm, que tinha o talento de engravidar as mulheres, sem a relação carnal, mas apenas desejando. Outras sofreram alterações como a história “O rei sapo

²³ Paul Gustave Doré (Estrasburgo, 6 de janeiro de 1832 — Paris, 23 de janeiro de 1883) foi pintor, desenhista e o mais prolífico de todos os ilustradores de livros, o mais popular e bem sucedido ilustrador francês do século XIX.

ou Henrique de Ferro” que finalizava com o casal se recolhendo, à noite para o leito da princesa (TATAR, 2013, p. 406).



Figura 22 – Gustave Doré, 1861 (TATAR, p.41)



Figura 23 – Walter Crane, 1875 (TATAR, p.42)

Sob esse aspecto, Coelho (2012) pondera que

Nos contos populares medievais, o mundo feudal está representado em toda a sua crueza: o marido que brutaliza a esposa (Grisélidis); o pai que deseja a própria filha (Pele de Asno); as grandes fomes que levaram os pais a abandonarem seus filhos na floresta (João e Maria); a antropofagia de certos povos, que se transformava no gigante comedor de crianças (João e o Pé de Feijão); entre outros. A violência e crueldade desses contos medievais, ao serem adaptados para crianças, por Perrault e pelos Grimm foram “suavizadas”, isto é, expurgadas da grande carga de violência dos textos ancestrais. (COELHO, 2012, pp. 44-45).

Talvez haja certo estranhamento ao nos deparar com essas versões primordiais, pois estão muito distantes das versões e imagens costumeiramente associadas aos contos dos irmãos Grimm. Sobre isso afirma Mazzari:

[...] violências e atrocidades irão ao seu encontro sob as configurações mais variadas: crianças em extrema aflição – abandonadas, por exemplo, na floresta para morrerem de fome ou serem devoradas por feras; meninas ou jovens mulheres submetidas a toda sorte de injustiças e perseguições (e mesmo ao desejo incestuoso do próprio pai, o rei que vê na filha a única beleza comparável à da falecida rainha, em “Mil peles”); judeus expostos ao aviltamento e suplício públicos (“O judeu entre espinhos” e, em forma atenuada, “A clara luz do sol revelará”), mostrando-se assim as raízes remotas do antissemitismo que na Alemanha nacional-socialista converteria em genocídio. Mas se essa esfera da violência é componente praticamente corriqueira do universo dos Grimm, em não poucas narrativas o leitor a encontrará sob formas extremadas, o que pode ser ilustrado com “A moça sem mãos”, que tem os membros decepados pelo próprio pai e mais tarde é obrigada a vagar pela terra acompanhada pelo filho recém-nascido. Ou ainda “Os doze irmãos”, história que se abre com a determinação do rei assassinar seus doze filhos após o nascimento de uma menina: tempos depois, buscando desencantar os irmãos transformados em corvos, a heroína é obrigada a suportar calada, durante longos anos, todos os sofrimentos infligidos pela maligna oponente, até a calúnia, punível com a morte na fogueira, de ter devorado os dois filhos recém-nascidos. E eis que a crueldade continua mesmo no momento final de se reparar a injustiça: “O que fazer com a madrasta malvada? Ela foi colocada num barril cheio de óleo e repleto de cobras venenosas, tendo de morrer uma morte horrível”. (MAZZARI, 2012, p. 21).

Tatar (2013) compartilha dessa afirmação, pois os contos de fadas podem contemplar tanto os conflitos e as violências quanto o encantamento dos finais felizes. A temática de cada conto está fundamentada em seu contexto histórico que nos remete a características e situações ocorridas no decorrer do tempo, em distintos lugares e culturas.

Com relação à ilustração dos contos, em trabalho para os Contos de Perrault, a autora afirma que nas ilustrações de Gustave Doré as personagens, muitas vezes, são apequenadas pelas árvores nas florestas. Parecem desorientadas numa terra que ameaça tragá-las com sua imensa vastidão, como nos mostram as cenas do príncipe de “A Bela adormecida”, ao caminhar em direção ao bosque; e do Pequeno Polegar, colhendo seixos à margem de um regato (fig. 24 e 25).

Mesmo o conto tendo elementos de crueldade, na literatura infantil encontramos várias releituras. Em “Procura-se Lobo”, Ana Maria Machado enlaça as histórias dos lobos da ficção com os lobos de verdade, na tentativa de salvar os lobos, da extinção e da fama injustificada de maus. Há muitas informações no livro, com ilustrações divertidas do ilustrador francês Laurent Cardon (figuras 26 e 27).

Em *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*, Agnese Baruzzi e Sandro Natalini narram uma história onde o Lobo escreve à Chapeuzinho Vermelho solicitando que o instrua a ser bom, ela fica animada, mas assim que o Lobo torna-se bonzinho e vira uma celebridade, Chapeuzinho Vermelho, enciumada, decide mudar a história. Ilustrado, o livro é interativo, a criança pode sentir as texturas, abrir um bilhete, tocar na cortina, fazer surgir e desaparecer objetos (figura 28).

Na leitura do livro *Diário do Lobo: A verdadeira história dos três porquinhos*, de Jon Scieszka, ilustrada por Lane Smith, o leitor se depara com a versão do Lobo sobre o triste ocorrido, que segundo ele (lobo. Alexandre T. Lobo, Alex), foi ocasionado por um simples espirro e uma xícara de açúcar.



Figura 24 – Gustave Doré, 1861 (TATAR, p.271)



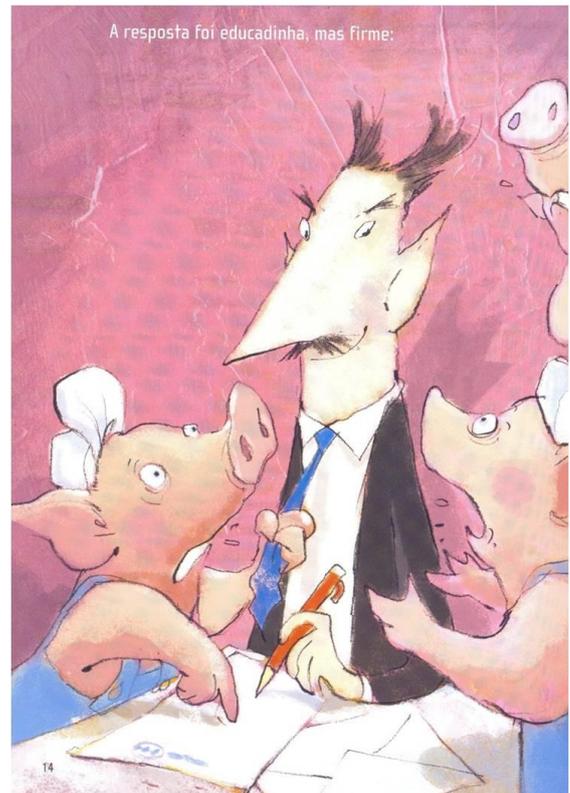
Figura 25 – Gustave Doré, 1861(TATAR, p.115)

Em “Até as princesas soltam pum”, do escritor Ilan Brenman, ilustrado por Ionit Zilberman, o conflito da narrativa são os “Problemas gastrointestinais e flatulências das mais encantadoras princesas do mundo”. Nas ilustrações percebemos o equilíbrio entre os textos e

as imagens: em todas as páginas há ilustrações que priorizam as expressões das personagens. As cores predominantes são os tons pastel, verde e rosa, elucidando o mundo encantador das princesas (figura 29).

Ainda nessas releituras encontramos outras obras como *Chapeuzinhos Coloridos*, de José Alberto Torero e Maucus Aurelius Pimenta (2010), com ilustrações de Marília Pirillo; *Chapeuzinho Amarelo* (2006), de Chico Buarque, com ilustrações de Ziraldo.

Coelho (2000) defende a ideia de que essas releituras estimulam o leitor criança ao questionamento, “basicamente, a intencionalidade que as move: as primeiras questionam o mundo – procurando estimular seus pequenos leitores a transformá-lo”. Mas isso não basta, ao escrever uma obra literária infantil, o autor não deve deixar de lado as questões estilísticas.



Figuras 26-27 – Laurent Cardon (MACHADO, 2005, pp.5 e 14).

Nessa perspectiva a autora define que:

[...]

Tal valor deve resultar de uma visão de mundo indagadora, aberta para o que está em transformação, e de uma linguagem “sintonizada” com essa matéria

contemporânea [...] o que hoje define a contemporaneidade de uma literatura é sua intenção de estimular a consciência crítica do leitor; levá-lo a desenvolver sua própria expressividade verbal ou sua criatividade latente; dinamizar sua capacidade de observação e reflexão em face do mundo que o rodeia; e torná-lo consciente da complexa realidade em transformação que é a sociedade, em que ele deve atuar quando chegar a sua vez de participar ativamente do processo em curso. (COELHO, 2000, p. 150-151).

No capítulo “A influência da pintura na ilustração”, Oliveira (2008) destaca que a pintura inglesa e sua observação do cotidiano influenciou os ilustradores de livros, cuja influência mais significativa foi a das ilustrações de livros infantis, que teve início no final do século XVI e prolongou-se até a década de 1870, no movimento de pintores de contos de fada. Influência que encontramos até hoje nas ideias de um mundo encantado, povoado de fadas, duendes e bruxas, especialmente nas cenas de contadores de histórias. Uma inegável referência aparece na obra de John Anster Fitzgerald, que, em suas obras, elabora mundos fantasiosos com personagens fantásticos.

Também o pintor, ilustrador e gravador inglês Walter Crane é considerado um dos mais importantes ilustradores desse período. Em sua arte destacam-se várias influências como o pré-raphaelismo, o *art nouveau*, o japonêsismo e, principalmente, o desenho neoclássico. O conceito moderno de livros para crianças com pouco texto surge com a obra desse artista. No capítulo “Biografia dos ilustradores”, Maria Tatar (2013) descreve Crane como “o pai do livro ilustrado para crianças”. Suas ilustrações encantaram o público infantil com imagens coloridas, criativas e com valores acessíveis.

Ilustrador de quase cinquenta livros infantis, Crane fez experiência com ilustração de cartilhas, abecês, e contos de fadas que incluíram *Cinderela*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *O gato de Botas* e *A bela Adormecida*. As fortes linhas negras, cores vivas, superfícies decorativas planas inspiradas na pintura grega de vasos, que lhe eram características, resultavam em desenhos que elevavam significativamente os padrões para livros infantis. Sua obra, que legitimou a incursão de artistas sérios em obras para crianças, foi um verdadeiro marco na qualidade estética dos livros infantis. (TATAR, 2013, p. 415).

O próprio Crane, numa declaração sobre seu amor à arte de ilustrar, afirmava possuir alma de criança e que por isso podia soltar as rédeas da imaginação e da fantasia.

Nesse contexto, ao longo dos anos, adultos e crianças escutam e lêem os contos de fadas sob diversas formas e aparências: ilustrados, anotados, parodiados. As histórias são disseminadas por diversas mídias: da ópera e do drama ao cinema e à publicidade.

Os contos clássicos e suas ilustrações revelam um mundo outro, mas que, de certa forma, são reflexo do mundo real, aquele vivenciado pelas crianças e pelos adultos. As imagens recorrentes nos contos de fadas nos remetem a outras memórias, outras lembranças, revelações, temores, dificuldades. Contudo, também nos remetem às fantasias, aos sonhos, ao querer, aos desejos. Sentimentos que afloram em nossa memória e que nos fazem compreender que a fantasia e o imaginário são uma forma de ilustrarmos nossas vidas.

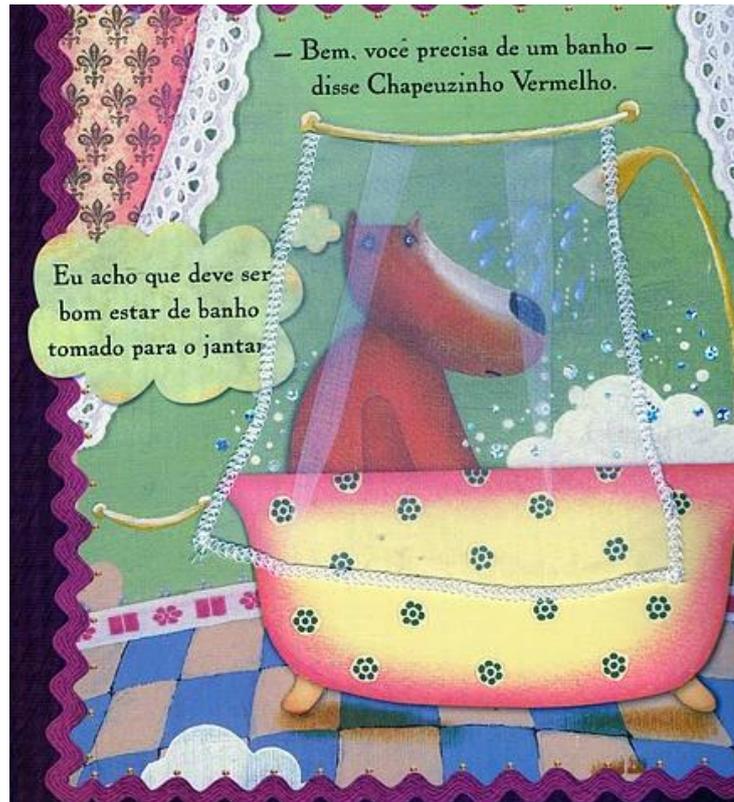


Figura 28 – (BARUZI; NATALINE, 2007, p. 5).



Figura 29 – (BRENMAN, 2008, p. 21).

Algumas considerações

O trajeto que percorremos teve como objetivo nos conduzir a um entendimento maior sobre a Arte de ilustrar. Houve um longo caminho até que a ilustração pudesse ganhar prestígio. Até metade do século XX, as ilustrações das obras literárias infantis foram secundárias. O livro ilustrado, caracterizado pela concisão ou pela ausência de texto, não podia ser visto com seriedade em uma cultura que subestimava o valor da imagem. Hoje, as páginas que se abrem aos leitores são outras.

Nesse sentido, não apenas o uso de códigos visuais, mas a rapidez e a fragmentação das narrativas, a simultaneidade de ações, a metalinguagem, recursos típicos de grande parte dos atuais livros parecem vir ao encontro dos interesses dos leitores, sejam eles crianças ou adultos.

Fischer (2006, p. 315) afirma que atualmente a humanidade está além da própria linguagem articulada, transcendendo ao tempo e ao espaço, em virtude desse extraordinário hipersentido chamado leitura. A exploração dos recursos visuais na literatura infantil conduz ainda a uma nova fronteira: a dos livros eletrônicos ou e-books. Segundo Fischer, o e-book está apenas dando os primeiros passos e ainda é cedo para saber qual o seu formato definitivo. O modo como a sociedade lerá no futuro será bastante diferente do que conhecemos hoje, leitura na tela em si, com toda sua versatilidade, trará conceito definitivo da palavra “ler” (FISCHER, 2006, p. 295).

O desafio atual para editoras, escritores e ilustradores é usar as possibilidades da tecnologia sem transformar o livro ilustrado em um longo game, num objeto que rola, pula, desconecta. O gerenciamento focado da informação por si conduz a leitura à sua finalidade máxima: conhecimento. Informações que não fornecem conhecimento são dispensáveis (FISCHER, 2006, p. 315).

Traçaremos, no próximo capítulo, um pouco da história, dos conceitos e implicações práticas no processo criativo; da simbologia, da leitura, dos tipos, da arte do origami. A proposta tem o intuito de elucidar a arte do origami como ilustração criativa e inovadora na composição do livro interativo ilustrado.

CAPÍTULO 3

Livro interativo ilustrado com origami

*Nas dobras do meu papel
com rimas de pé quebrado
conto histórias a granel
dou assim o meu recado..*
Lena Aschenbach

Assim como toda ilustração tem algo a nos dizer, o origami, em particular, revela-nos outras imagens, tais como o aguçar de nossos sentidos, pois nos desafia a sermos inventivos, determinados, ousados. Com o toque suave dos dedos no papel, podemos construir, analisar, nos aproximar do outro, viver momentos de encantamento. Despertar sentimentos, acordar as emoções com um simples papel é sem dúvida alguma, uma arte.

A arte do Origami pode ser usada para diversos fins, tais como a terapia, o artesanato, o educativo, o lazer. Quem executa as dobras desenvolve diversas habilidades, tais como a autonomia (dobrar sozinho), a concentração (dedicação e atenção na execução das dobras), o raciocínio (lembrar das etapas da sequência dos movimentos), a criatividade (a seleção do papel, a combinação de cores, invenção de um origami), a motricidade fina, sociabilidade (na execução coletiva, na troca de conhecimentos com o outro).

A palavra origami é de origem japonesa, composta por duas palavras: “Ori”, que significa dobrar, e deriva da imagem de uma mão; e “kami”, que significa papel, espírito, deus. Ao se combinarem as duas palavras o “k” foi substituído pelo “g”. Daí resultou o entendimento de Origami como arte japonesa de dobrar papel.

Em outros países, o origami recebe outras denominações: em inglês *paper-folding*; em espanhol *papiroflexia*; em alemão *faltenpapier*; em francês *pliage*.

Sobre a noção de conceito e ideia, Genova (2009, p. 15) afirma que o “conceito é a compreensão que alguém tem de uma palavra: noção, concepção e ideia. Do grego, ideia quer dizer: aspecto exterior, aparência, forma, maneira de ser”. Com base nesses fundamentos, várias ideias podem tomar forma com a prática do origami: noções espaciais, lateralidade, reconhecimento das cores e texturas do papel, letramento visual, contação de histórias.

Atualmente, as possibilidades do uso do origami como estratégia e apoio ao aprendizado são inúmeras e trazem benefícios em diversas áreas do conhecimento. O trabalho manual das dobraduras estimula as habilidades motoras com ênfase no desenvolvimento da organização, na elaboração de sequências de atividades, na memorização de passos e coordenação motora fina do aprendiz. Promover a proposta com grupos favorece a cooperação, bem como a paciência e a socialização. O resultado das dobraduras, além de um incentivo à realização pessoal, possibilita a autoestima, a integridade e o desenvolvimento da autonomia e da criatividade.

3.1 Dobrando a história: um breve histórico do Origami

A arte desenvolvida com papel é muito marcante em quase todas as culturas. O poeta e ilustrador Ricardo Azevedo (2010), ao falar sobre sua obra “Livro de papel”, afirma que “A gente às vezes parece uma ilha cercada de papel por todos os lados”. Cartões, revistas, panfletos, livros, bilhetes, cartazes, jornais, cadernos, guardanapos, fotografias, certificados, tudo é de papel e faz parte de nossas vidas.

Assim, antes de traçarmos a história do origami é importante mencionar a invenção do papel e a sua divulgação. A palavra papel originou-se do termo *papyrus*, um papel feito de uma planta egípcia homônima *Cyperus papyrus*, que cresce no vale do rio Nilo. Considerado o precursor do papel como entendemos hoje, o papiro foi bastante utilizado na Antiguidade, principalmente pelo Egito, Roma e Grécia. Como o Egito exportava papiro para todo o mediterrâneo, protegia cuidadosamente a fórmula de sua fabricação (figura 30).

Sobre a fabricação do papiro, Lyons (2011), descreve:

O caule do junco era cuidadosamente retirado sobre a forma de tiras, que eram estendidas em uma camada. Em seguida, acrescentava-se uma segunda camada, em ângulo reto com a primeira. Então, a folha de papiro era pressionada – o fluido da planta mantinha juntas as camadas. As folhas acabadas eram polidas com pedras-pomes ou conchas. Como a folha de papiro era composta de duas camadas sobrepostas, a direção das fibras era diferente em cada lado; daí os termos recto (quando estavam dispostas na horizontal) e verso (quando na vertical). (LYONS, 2011, p. 21).

Outra tecnologia posterior ao papel foi o pergaminho, que por volta de I d.C, começou a disputar a preferência com o papiro. O Pergaminho deriva do latim, *charta pergamena* (papel de Pérgamo), devido a sua suposta procedência, Pérgamo, hoje Turquia.

Oriundo da pele de animais, a nova ciência tinha algumas vantagens sobre o papiro. Era mais resistente, podia ser dobrado e costurado a outras folhas, além disso, as folhas, pelo processo de raspagem poderiam ser utilizadas novamente, “palimpsesto”. (LYONS, 2011, pp. 20 e 21).

Ainda nessa perspectiva, a invenção do papel, de acordo com Lyons (2011), conforme a tradição chinesa, é atribuída a Cai Lun, oficial chinês da corte imperial que desenvolveu um procedimento de fazer folhas de papel a partir de cascas de árvores, trapos e outros materiais fibrosos, com uma técnica bastante semelhante a que é usada atualmente.

As fibras eram imersas em água, até a separação completa dos filamentos, depois eram erguidas com uma peneira de malha fina, produzindo uma camada de fibras entrançadas, que poderiam ser secadas e clareadas (figura 31).

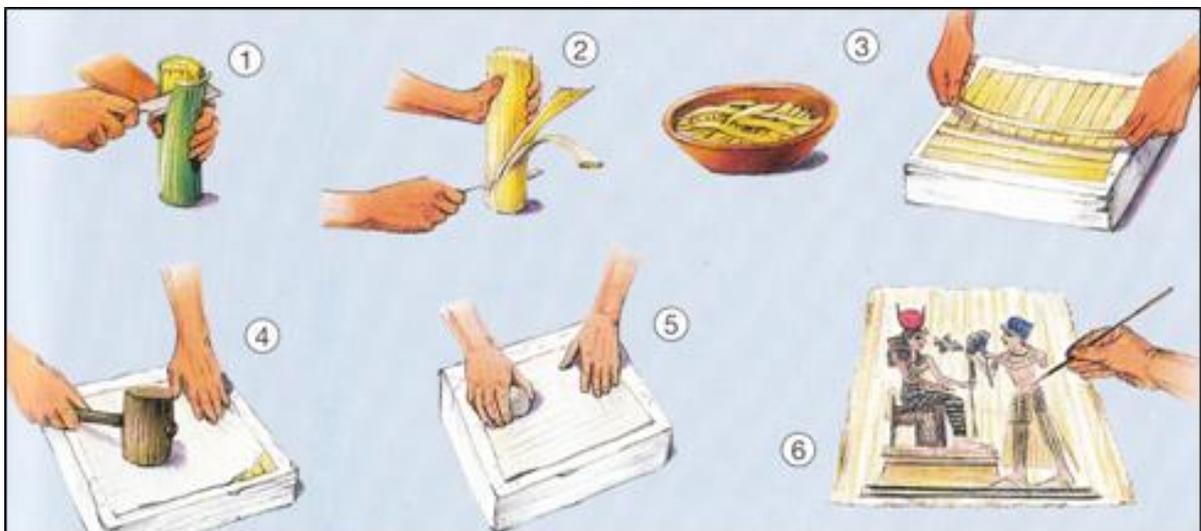


Figura 30 – Ilustração da fabricação do papiro.

Disponível em: <<<http://oslusionautas.blogspot.com.br/2013/12/a-civilizacao-egipcia-o-papiro.html>>>

Acesso em: 12/04/2015.



Figura 31 – Ilustração da fabricação do papel chinês.

Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/historia/Artigos/i_antiga/invencao_papel.html>

Acesso: 15/04/2015

Durante todo o final do século II d.C. o papel foi intensamente empregado. Devido a pouca espessura desse material, apenas um lado era utilizado para escrita. A difusão da técnica de elaboração do papel foi feita pelos árabes, no século VIII, e através da Espanha islâmica, o processo de fabricação foi difundido pela Europa no século XII (LYONS, 2011, pp. 18 e 22).

Sobre a inserção do papel no Japão, Aschenbach (1993) relata que

Quando o papel foi introduzido no Japão entre os séculos VI e X por monges budistas chineses, ele somente era acessível à nobreza, por se tratar de um produto de luxo, utilizado em festas religiosas e na confecção dos moldes dos quimonos. Só então, a partir da fabricação do seu próprio papel, o restante da população começou a aprimorar essa arte secular do origami, que além de ser transmitida de pais para filhos também passou, desde 1876, a fazer parte integrante do currículo escolar desse país. (ASCHENBACH, 1993, p. 13).

Para a grande maioria dos pesquisadores, a arte do origami é tão antiga quanto o surgimento da primeira folha de papel. Ocorreu há 1800 anos na China. Os chineses maceravam as cascas de árvores e restos de tecidos e com esse material criavam formas como animais, objetos. Entre os séculos VI e X, os monges budistas tiveram contato com essa arte e a levaram para o Japão.

Numa linguagem bem-humorada Genova (2009) afirma que:

É provável que origami seja de origem chinesa. No entanto foram os japoneses que impulsionaram a prática e é, por isso, considerado um patrimônio dessa cultura, embora exista uma tradição de dobrar papéis em países da Europa com figuras bastante populares como a Pajarita, na Espanha. Monges budistas coreanos teriam levado o segredo da fabricação do papel da China para o Japão. Imaginem um monge coreano dizendo para um monge japonês: “Tenho um negócio da China para você”! (GENOVA, 2009, p. 14).

Corroborar com o autor, Kanegae (2002), que assegura que apesar de o Japão ser considerado “o berço do origami”, essa arte pode ter suas origens na China, afinal nesse país a história do papel é bem mais antiga. É de conhecimento que a Europa, no século VIII, tenha recebido do oriente alguns fundamentos parecidos com a arte do origami, através da Espanha. Nesse contexto, a arte do origami não é exclusiva do Japão. A autora destaca que

Em praticamente todos os países onde existe papel, há uma maneira própria de dobrar este material. Alguns pesquisadores do origami acreditam que ele tenha surgido por volta do século VI d.C, quando um monge budista trouxe da China, via Coreia o método de fabricação de papel, que até então era desconhecido dos japoneses. Por causa do seu valor, as pessoas utilizavam-no em origamis especiais ou em cerimônias específicas. Não se tem ideia exata de como é que se começou a dobrar papel mas acredita-se que tenha relação com um costume ou crença religiosa de épocas passadas. Segundo as pesquisas realizadas, parece ter surgido das ornamentações (katashiro) divindades dos templos xintoístas, que eram feitas de papel. Estes Katashiros são ainda hoje, colocados nos templos xintoístas no lugar da divindade, tomando a sua forma. O mais antigo Katashiro de origami se encontra Ise Jingu, província de Mie, portanto se diz que a história do origami é tão antiga quanto a história do Japão (KANEAE, 2002, p.13).

O origami possui muita representatividade na cultura japonesa, tendo um caráter simbólico de oferenda, em cerimônias religiosas ou comemorações festivas. Durante muitos séculos os origamis, que simbolizavam determinados objetos, eram incendiados no ritual dos

funerais, com o intuito de que as pessoas falecidas conseguissem alcançar no outro plano espiritual tudo o que desejassem. Nas festas de casamento, cédulas imitativas de dinheiro eram colocadas em envelopes vermelhos, elaborados com origami, com o propósito de atrair bonança ao casal. Com o desejo de que tragédias, como a que ocorreu em Hiroxima, jamais aconteçam novamente, todos os anos, no dia 06 de agosto, são depositados inúmeros origamis no “Parque da Paz”, em homenagem às pessoas que morreram nesse ataque (ASCHEBACH, 1993, p. 13).

Sobre os origamis usados nas cerimônias, há a simbologia de duas borboletas que representavam o feminino e o masculino nos casamentos; havia também origamis que ornavam garrafas de sakê; o *noshi*, enfeitava o embrulho de presente e simbolizava boa sorte a quem recebia. Na tradição antiga embrulhava-se presente com um puro papel branco, antes de entregá-lo a alguém. O *noshi* seria a continuidade desse costume. A elaboração desse origami pelas donas de casa, provavelmente, manifestou o interesse na criação de outras peças (KANEGAE, 2002, p.13).

No decorrer da história, em muitos países, figuras ilustres se inspiraram e contribuíram para a divulgação e valorização dessa arte. No Japão, Akira Yoshizawa e Kunihiko Kasahara são os maiores representantes da expressão artística entre os origamistas modernos.

Na Espanha, final do século XIX, Miguel Unamuno, escritor e filósofo, criou imagens inusitadas com o papel. Em seu livro *Amor e pedagogia*, faz uma defesa à arte: “O amor, o amor é tudo, toda grande obra de arte no amor se inspira. O origami nasce do amor, pois vai se transmitindo de pai para filho, de geração a geração” (ASCHEBACH, 1997, p. 27).

Friedrich Froebel (1782-1852), educador alemão, criador dos jardins de infância no século XIX, introduziu na Alemanha as dobraduras de papel nas atividades pré-escolares, em 1837, conhecidas como formas básicas. Ele considerava as atividades com papel um excelente recurso para familiarizar as crianças com conceitos geométricos. A forma criada por ele, (pingente octógono) com pequenas modificações nas dobras, revelava incríveis e novos formatos. Froebel notando quão divertidos e interessantes eram essas possibilidades de criação, encorajou as crianças a descobrirem novos modelos (KASAHARA, 2004, p. 42-43).

No começo do século XX, teve início a imigração japonesa com base no acordo feito entre os governos do Japão e do Brasil. Desde o final do século XIX, o Japão passava por uma

séria crise demográfica. A agricultura nesse período já apresentava uma grande mecanização que desvalorizava a mão de obra rural, ocasionando com isso grande pobreza. As cidades, por sua vez, saturadas, não conseguiam atender à demanda de trabalhadores rurais, que viviam em grande miséria.

No dia 18 de junho de 1908, ancorava no porto de Santos, litoral de São Paulo, o navio Kasato Maru, com um grupo de 165 famílias nipônicas. Nos anos posteriores mais de 3400 famílias chegaram ao Brasil com o intuito de trabalhar nas lavouras cafeeiras. Até a década de 1940, o Brasil empregava na agricultura cerca de 160 mil japoneses, grande parte em São Paulo. Sem sombra de dúvida, nesses mais de 100 anos, os japoneses contribuíram não apenas na agricultura, mas também com vários costumes que buscam preservar, entre eles, o origami (figura 32).

Segundo Tex (2008), a arte se desenvolveu mais efetivamente a partir desse período. Sobre a imigração, ela relata que :

Takao kamikawa, um desses imigrantes que chegara com a família para trabalhar nas fazendas de café, sempre aos domingos costumava reunir as crianças na Fazenda Barracão, na cidade de Bauru e com retalhos de jornais construía quadrados, entretendo-as com figuras, como: *damashibune*, *hakama*, *tsuru (grou)*, dentre outros. Além desses encontros onde ele demonstrava sua arte e se divertia com as crianças, passou a decorar cerimônias de casamentos à época, usando as figuras de origami dos rituais japoneses junto às figuras de nossas tradições. Na década de 1960, a professora Yachiyo Koda, realiza suas primeiras aulas de origami em várias cidades do Brasil, pela Aliança Cultural Brasil Japão, com apoio do Consulado Geral do Japão em São Paulo. (TEX, 2008, pp. 45 - 6).

Em 1992, o grupo GEO – Grupo de Estudos de Origami, formado por ex-alunos do curso de *origami* da Aliança Cultural Brasil Japão, foi criado. A autora também descreve que a agregação tinha como finalidade divulgar e impulsionar a arte no país, que fazia através de boletins com artigos diversos e exposições. A mostra “História da imigração japonesa no Brasil” foi uma das mais importantes, com apresentações em várias cidades do Brasil e também na Embaixada Brasileira em Tóquio (TEX, 2008, p. 46).



Figura 32 – Divulgação da arte do Origami no Brasil.
Disponível em: <http://www.kamiarte.com.br/breve_historico2.htm> Acesso em: 05/03/2015

Nas lembranças infantis de Lena das dobraduras, temos imagens marcantes dessa cultura. O papel estava presente nas paredes da casa, nos adornos de festas, nas brincadeiras, nos brinquedos:

Relembrando nossa infância vem-nos a imagem de nossas mães. Adalgisa, Zulmira e Tilde, recortando papéis de seda para enfeitar o fio da lâmpada que iluminava a sala, a cozinha, os quartos ou pratos de bolo para a festa de aniversário; ou mesmo arrumando os objetos nas prateleiras forradas também com papel de seda, com suas dobras multirrecortadas que se assemelhavam ao desenho de crochê. As paredes de nossas casas, com o pé direito muito alto, eram suavizadas por barrados de pássaros, flores e frutas, intermediando o branco do teto e o colorido das paredes. Esses barrados eram obtidos a partir de papel vazado, fixado à parede, sobre a qual a tinta era aplicada; posteriormente retirado, permaneciam as formas do desenho. (ASCHEBACH, 1997, p. 30).

Essas lembranças nos remetem a outras imagens que utilizam a mesma matéria-prima do origami: barquinhos de papel navegando na chuva, bolinhas de papel jogadas no amigo; aviões de papel lançados ao vento.

A história da arte do origami não está alicerçada apenas na sua origem. Ela está eternizada em cada momento, em cada memória, em cada instante em que uma simples folha de papel é transformada em possibilidades de encanto, prazer e magia.

3.2 Lendo as imagens: a simbologia do origami

Origami é uma forma de expressão. Quem manipula o papel abre uma porta para a comunicação com o outro. Como toda expressão possui linguagem e voz própria, que pode ser compreendida e lida por todos sem distinção, não há idade determinada para aprendermos origami. Numa expressão bem popular, podemos dizer que é a arte que realizamos a partir de “0 a 100 anos”, qualquer pessoa, adulto ou criança pode aprender.

Para Shingu (2006), é muito fácil conhecer e aprender as técnicas do origami. Para tanto, basta praticar com determinação e afinco para que a habilidade seja desenvolvida e o aprendiz seja estimulado a fazer projetos em níveis mais avançados (SHINGU, 2006, p.5).

Na aprendizagem do origami há sempre o que aprender. O universo de dobras, formas e formatos é inesgotável. Assim, o indivíduo é estimulado a aprender e criar sempre, numa eterna brincadeira onde a imaginação é o limite.

De acordo com Lang (2003), o ensino do origami é transmitido através de diagramas – um sistema de linhas, setas e termos que possui linguagem universal. O moderno sistema de diagramas de origami foi inicialmente idealizado pelo mestre japonês Akira Yoshizawa nos seus livros das décadas de 1940 e 1950, e foi posteriormente adotado (com menores variações) por dois autores ocidentais Samuel I. Randlett (Estados Unidos) e Robert Harbin (Reino Unido) (LANG, 2003, p. 13).

Apesar das tentativas ocasionais de outros estudiosos da área, para estabelecer uma notação contrária (por exemplo, Isao Honda, que utilizava linhas pontilhadas em todo lugar, mas as distinguia das dobras montanhas com um "P" próximo a linha), o sistema Yoshizawa/Randlett/Harbin se popularizou, e com o passar dos anos, tornou-se um sistema único internacional no universo da arte do origami (figuras 33 e 34).

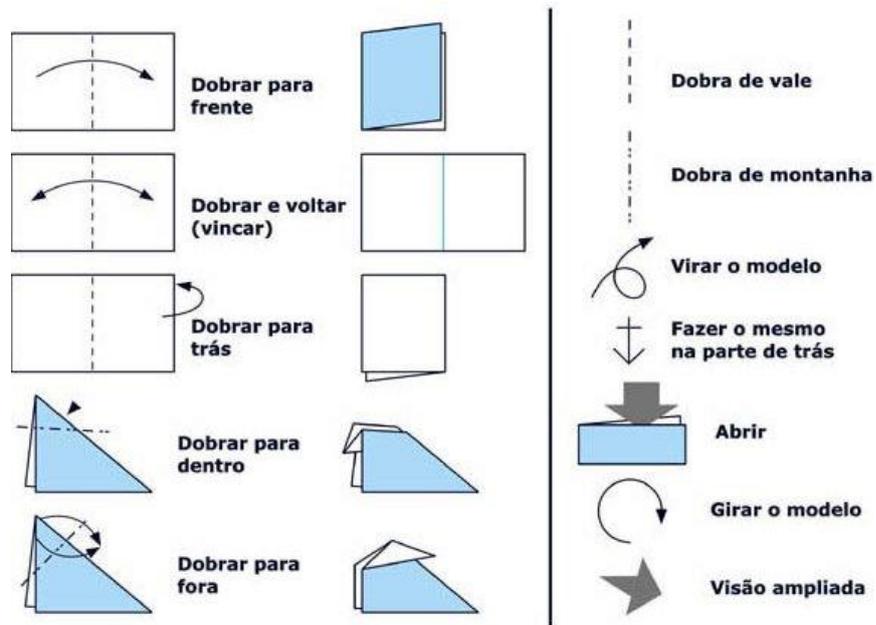


Figura 33 – Exemplo de simbologia do origami – Disponível em: <<http://holofotecomdinasousa.blogspot.com.br/p/origami.html>> Acesso: 11/03/2015

SÍMBOLOS GRÁFICOS

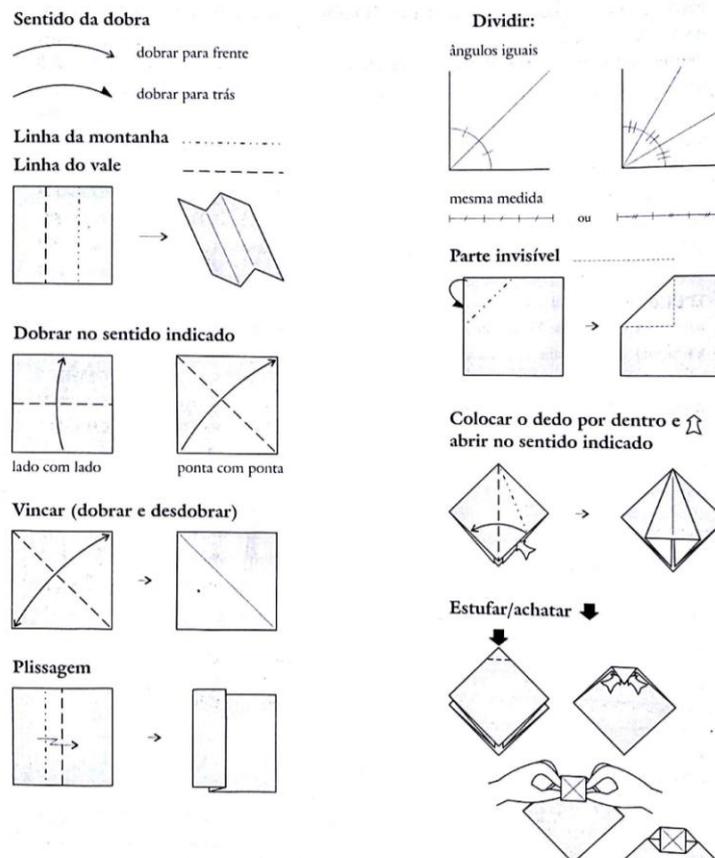


Figura 34 – Simbologia do Origami (KANEGAE, 1997, p. 14).

Sabemos que nenhum sistema universal é perfeito, e com o passar dos anos, diversos diagramadores realizaram suas próprias contribuições ao sistema. Um exemplo disso é a seta de Montroll, que se estabeleceu fortemente no dicionário de digramas do origami. Os símbolos e termos centrais da linguagem do origami são quase universais, mesmo com as peculiaridades de diagramação de cada autor, criador (figura 35).

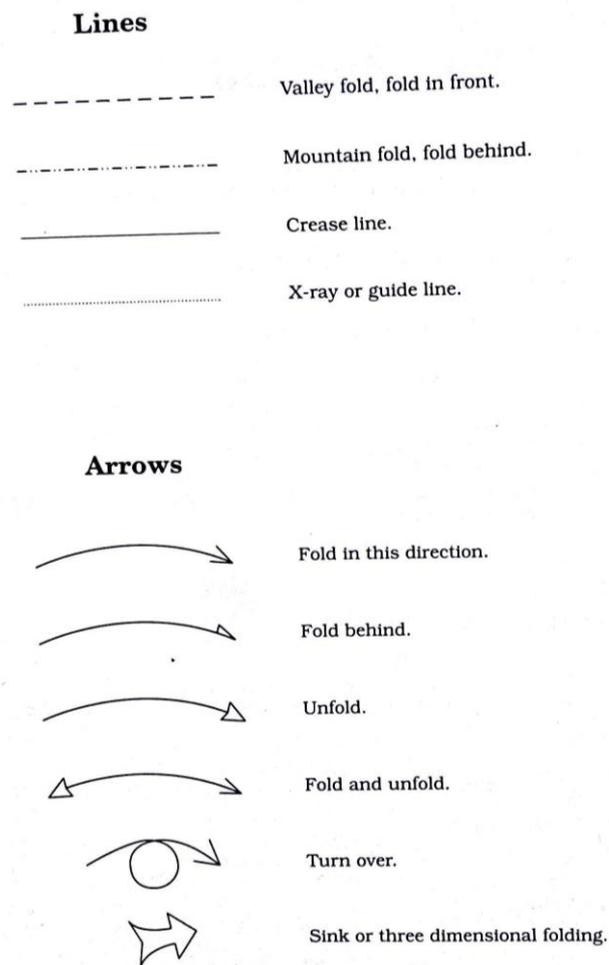


Figura 35 - Exemplos modelos de setas (MONTROLL, 1994, p. 4).

Dessa forma, não há necessidade de se dominar idiomas como inglês, japonês, espanhol, mandarim ou alemão para elaborar um modelo, basta fazer a leitura da imagem do diagrama. A linguagem do origami é universal, realizada pela leitura de imagens, de símbolos.

Sobre o aprendizado do origami com base na simbologia proposta por Yoshizawa, Aschenbach relata:

Sempre senti pelo origami um certo fascínio, pois essa arte-magia, como gosto de chamá-la, não só facilita nossa comunicação no dia-dia como também constitui recurso pedagógico adequado às mais variadas faixas etárias. [...] De certa forma, de um tempo prá cá, ao inventar histórias e criar dobraduras a partir de uma folha de papel, também tenho conseguido captar a atenção e o interesse de todos. Além disso, ao terminar o curso básico e o adiantado com a professora Yachiyo Koda, na Aliança Cultural Brasil-Japão, em 1971, passei a dominar o código internacional do origami compreendendo enfim aquelas setinhas, que oram apontam para lá, ora para cá e que tanto me intrigavam! Dessa maneira, consegui vencer o complexo de aprender fazer certas dobraduras, e hoje decodifico qualquer livro de origami independentemente do fato de ele ter sido escrito em outro idioma. É uma sensação tão agradável quanto como dominar outros códigos internacionais, como o da partitura musical, o do trânsito. (ASCHENBACH, 1997, p. 43).

Nessa perspectiva, o primeiro passo a ser dado é compreender os termos do origami, que incluem nomes, direções e posições. Diagramas de origami são idealmente ilustrados para que, por si só, sejam suficientes para habilitar o leitor a dobrar o modelo (algo que possibilita que pessoas de todo do mundo possam dobrar com base neles). Ressaltando, um dobrador japonês ou russo é capaz de elaborar as peças do origami, a partir de diagramas norte americanos e vice-versa. Todavia, muitas pessoas acham as instruções de dobra mais facilmente compreensíveis quando acompanhadas de instruções verbais.

Tais orientações são explicadas como se o papel estivesse em uma superfície plana diante do leitor. Portanto, palavras como "dobre a aba para cima" significam que se o leitor orienta o modelo na mesma direção que o diagrama da página, irá dobrar a aba em direção ao topo da página. "Cima", "baixo" e "para o lado" todos se referem a direções norteadoras a partir da página impressa. Enquanto as direções são sempre fornecidas como se o papel estivesse plano na página, o leitor poderá achar mais fácil levantar o modelo, dobrar no ar, ou até mesmo girá-lo para fazer a dobra (a dobra montanha é frequentemente elaborada girando o papel e formando uma dobra vale). Se isso é feito, devemos sempre retornar a orientação mostrada no próximo diagrama (LANG, 2003, p. 14).

Sobre a leitura dos diagramas e a execução das dobras, é importante ler atentamente cada orientação, pois as linhas tracejadas instruem comandos diferentes das

linhas traço e ponto, assim como determinados tipos de setas estão relacionados a estabelecidos tipos de linhas e dobras (figura 36).

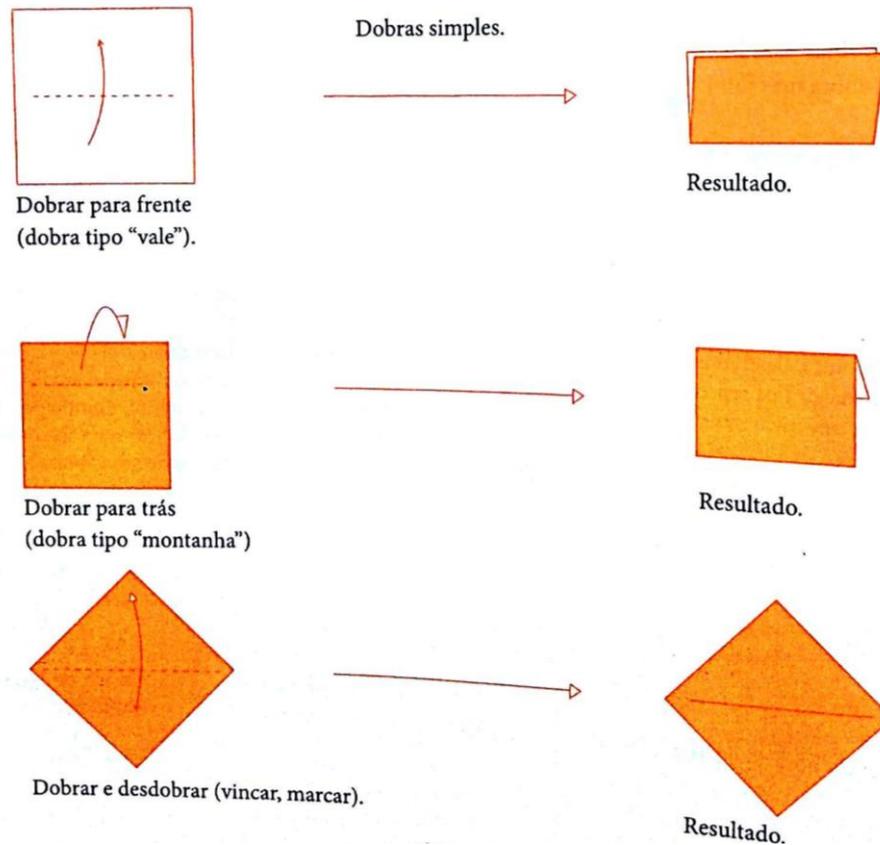


Figura 36 - Exemplos de linhas e dobras (GENOVA, 2009, p. 22).

A dobra vale é executada quando fazemos uma dobra formando uma depressão no local. É indicada com uma linha tracejada e uma seta com a ponta simétrica que indica o movimento do papel. Quando fazemos a dobra para longe, formando um pico, temos a chamada dobra montanha, representada com uma linha de traços alternando com dois pontos e uma seta assimétrica que indica o movimento do papel. De modo geral, se a seta é simétrica dobramos o papel na nossa direção, se a seta é assimétrica o papel é dobrado para o outro lado, para longe.

Algumas execuções de origamis tradicionais japoneses foram oriundas de um número pequeno de bases que puderam ser utilizadas para fazer diferentes tipos de pássaros, flores e

várias outras figuras. Durante grande parte do século XX, a maioria dos novos projetos de origami também se origina dessas formas básicas (figura 37).

Nessa concepção, o diagrama da canoa (figura 38) possui a “porta” como forma básica.

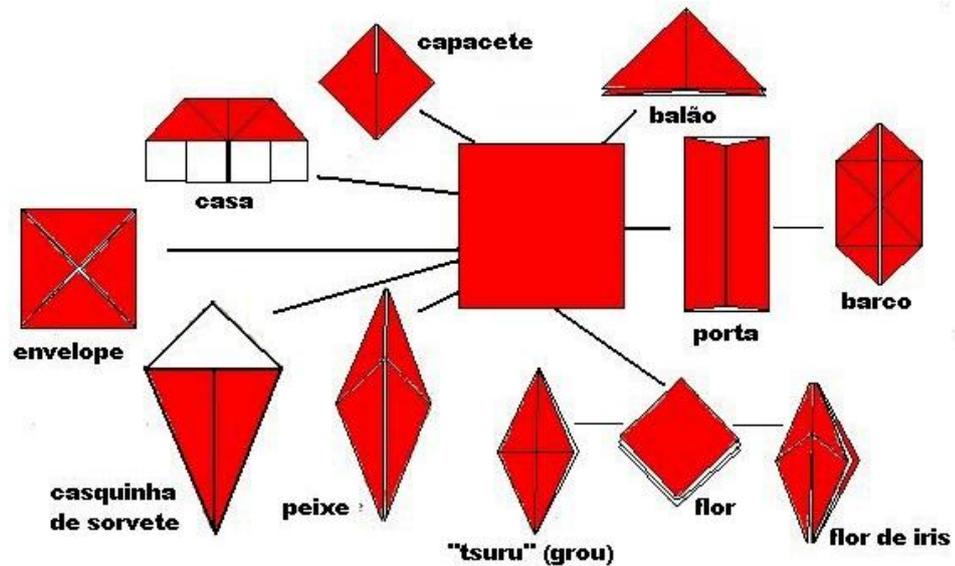


Figura 37 - Exemplo de bases do origami.

Disponível em: <http://cakesorigamis.blogspot.com.br/2010/10/formas-basicas.html> Acesso em: 10/02/2015

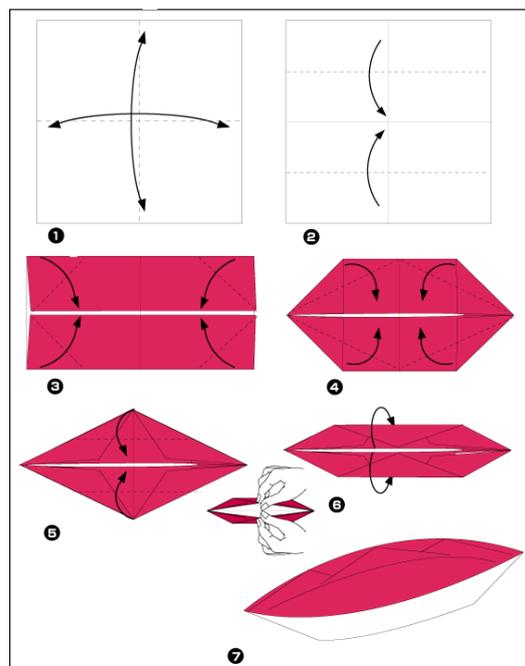


Figura 38 – Diagrama da canoa.

Disponível em: <http://artesjaponesasorigami.blogspot.com.br/2011/11/canoa-simples-e-canoa-normal.html> Acesso em: 17/02/2015

Algumas imagens que surgem com as dobras do papel possuem interpretações simbólicas no oriente. Na cultura japonesa, o sapo representa o amor, a fertilidade; a tartaruga a longevidade; o “Tsuru”, pássaro símbolo do origami, também conhecido como grou ou cegonha, simboliza a bonança, a felicidade, saúde (ASCHENBACH, 1993).

Genova (2009) afirma que há uma tradição antiga na China que diz que quando um grou chega à idade de mil anos, se transforma em azul escuro; ao envelhecer mais mil anos, transfigura-se em preto, passando a ser chamado de grou negro. A ave nessa cultura está sempre associada à melodia, pois “Um grou negro aparecerá quando houver um governante que compreenda a música”. Nas histórias desse povo, o grou era caracterizado como um pássaro apreciador da música de alaúde. Há escritos antigos que possuem como título grous ouvindo o som do regato ou bailando no ar. Nessa tradição, a companhia desse pássaro ilustre, seja no campo, seja no bosque, fazia todos se esquecerem das coisas terrenas (GENOVA, 2009, p.84).

A imagem do tsuru em origami é uma das mais conhecidas, sendo considerada como a ave símbolo do origami (figura 39).

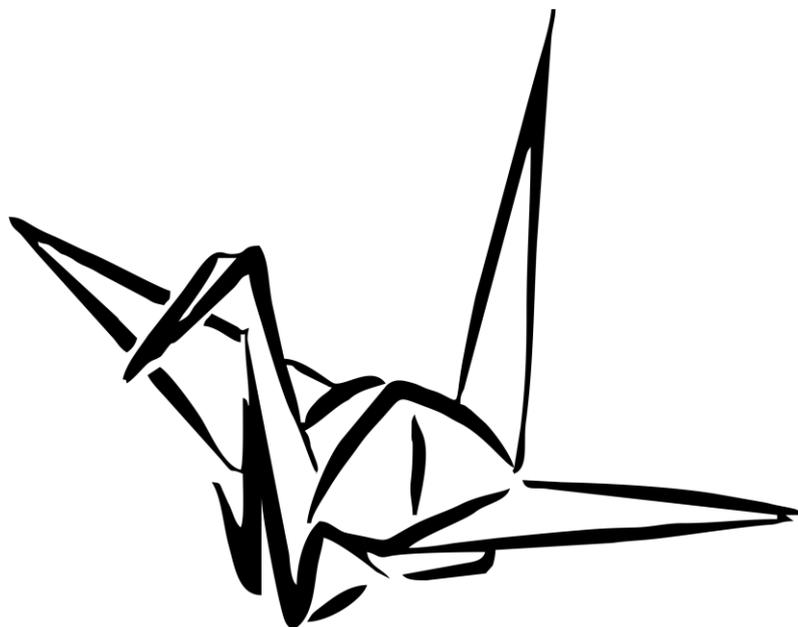


Figura 39 – Origami Tsuru

Disponível em: <<http://luic.deviantart.com/art/Origami-crane-411606286>>

Acesso em: 20/02/2015

Kanegae (2002) explica que:

A figura do tsuru em origami é uma das mais populares. A sua forma básica serve para outras figuras de papel, desde animais até plantas, antigamente costumava-se pendurar estas aves de papel, no teto, para distrair as crianças especialmente os bebês. Eram oferecidas também nos templos e altares juntamente com as orações, para pedir proteção. Acredita-se que originalmente elas tinham apenas a função decorativa e só mais tarde foram associadas às orações. Atualmente nas festas de Ano novo, casamento, nascimento e em comemorações festivas em geral, a figura do grou está presente nos enfeites ou nas embalagens de presentes, simbolizando saúde e fortuna. Costuma-se dizer que esta ave, assim como a tartaruga, é símbolo de longevidade. Quando uma pessoa se encontra hospitalizada, oferece-se mil origamis de grou para que ela se estabeleça o quanto antes. Ao dobrar cada figura, a pessoa deposita nela toda fé e esperança na recuperação do doente. Nos monumentos à Paz em Hiroshima, onde caiu a bomba atômica, são feitos por alunos de escola, associações, enfim por um grupo de pessoas que uniram para pedir uma coisa: Paz. Para a confecção dessas mil aves é preciso união, esforço e fé de muitas pessoas, formando-se assim uma corrente de pensamento positivo. (KANEKAE, 2002, p. 22).

A simbologia dessas imagens é marcante nos contos folclóricos japoneses. Representam metáforas de temas universais como saudade, curiosidade, gratidão, compromisso e solidariedade. Um exemplo é a história de *Urashima Taro*, jovem pescador que, ao salvar uma tartaruga, é recompensado com uma viagem ao reino do Rei Dragão, onde conhece a Princesa do Mar por quem se apaixona.

Na lenda *Tanabata*, um jovem japonês casa-se com uma *tennin* (ser celestial da cultura budista). O casal é condenado pelos deuses a viverem separados por um rio de estrelas, o *Amanogawa* (Via Láctea no ocidente). Mas o sofrimento deles foi tão grande que as divindades permitiram o encontro dos jovens apaixonados, uma vez ao ano. E sobre uma ponte de milhões de pássaros, todos os anos, no dia 7 de julho, o casal se une. As estrelas brilham com muita intensidade para celebrar esse encontro. No Japão, acontece nesse dia o *Tanabata Matsuri*, Festival das Estrelas. As ruas e praças ficam repletas de ramos de bambus, enfeitados com *tanzaku* (papeleta colorida) onde as pessoas escrevem seus desejos. Segundo a lenda, o casal fica tão feliz com o reencontro que realiza todos os pedidos.

A história de Sadaku está relacionada à simbologia da lenda do tsuru. Segundo a história, muitas pessoas foram afetadas pela explosão da bomba atômica em Hiroshima, entre elas a menina Sadaku Sasaki, que por conta dos efeitos radioativos da bomba, contraiu

leucemia. Uma amiga, Shizuko, foi visitá-la no hospital, levando um papel com o qual dobrou um tsuru, contando que a ave vivia mil anos, e que se ela fizesse mil tsurus teria um desejo realizado. Desejando a paz mundial, a menina começou a fazer os mil tsurus, para que nenhuma criança passasse por tanta dor e sofrimento. Em outubro de 1958, ela falece, sem conseguir realizar o feito. Seus amigos finalizam a tarefa e jogam sobre seu túmulo os mil origamis de tsuru.

Com o intuito que o desejo de Sadaku fosse realizado, os amigos da menina se organizaram e arrecadaram fundos para a construção de um monumento. Em 1958, a escultura, em tamanho natural de Sadaku segurando o pássaro tsuru, é disposta no Parque da Paz, no centro de Hiroshima. Intitulado de “Monumento das crianças à Paz” (figura 40), nele encontramos a seguinte frase gravadas no pedestal: “Este é o nosso grito, esta é a nossa prece, construir a paz no mundo que é nosso”.



Figura 40 – Monumento das crianças à Paz

Disponível em: http://cultura-japonesa.zip.net/arch2011-04-03_2011-04-09.html

Acesso em: 20/02/2015

3.3 Algumas reflexões sobre a arte de encantar com papel

Alguns estudiosos, autores e apreciadores da arte do origami, divergem sobre o autêntico origami. Para os puristas é proibido o uso de cola, tesoura, lápis de cor, giz de cera, e outros materiais. Para eles, o origami deve representar a imagem em seu estado natural sem outro material senão o papel.

Sobre esse assunto, Aschenbach (1997) descreve que:

O autêntico origami não deve permitir o uso de cola, a menos que seja para compor uma dobradura acoplada, ou seja, unida pela parte da frente com a de trás de uma mesma figura. Ao se realizarem composições, portanto, é preferível que as partes sejam encaixadas, e não coladas. O uso da tesoura nas figuras só é permitido para dar alguns piques. Não se devem cortar e jogar fora as partes que sobram, mas procurar encaixá-las, embuti-las ou dobrá-las pra dentro. Nos concursos internacionais de origami, a comissão julgadora é rigorosa quanto a esses dois itens (uso de cola e corte) na contagem de pontos. O candidato deve manter-se a certa distância dos demais concorrentes, a fim de impedir que a forma básica de sua dobradura seja identificada. O papel não deve ser pintado após a dobradura se completar, sendo a pintura permitida somente no preparo do papel. (ASCHENBACH, 1997, pp.33-34).

Para a confecção dos origamis é possível, dependendo da peça, utilizar e combinar uma grande variedade de papéis (com tamanhos, gramaturas, cores e texturas diversas) que possibilitam infinitas criações (figura 41). Nesse contexto, os papéis mais utilizados para a confecção de origami são: sulfite, espelho, laminado, de seda, camurça, pardo, Kraft (madeira), sucata (panfletos), crepom, guardanapo, reciclado, lenço de papel, papel presente, jornal, revista.

Lena das dobraduras (ASCHENBACH), diz que há determinada preferência pelo papel espelho devido à coloração em uma das faces e branco no verso, disparidade que facilita a visualização das dobras, no momento da leitura e execução do diagrama. Devido às variações de textura e brilho, o papel espelho é nomeado de várias formas em cada lugar do país, por exemplo: em São Paulo, papel espelho e papel dobradura; no Rio de Janeiro, papel glacê e papel silhueta; na Bahia, papel lustroso; em Minas Gerais, papel fantasia; em Santa Catarina, papel encerado; no Rio Grande do Sul, papel gessado (ASCHENBACH, 1997, p. 38).

Há ainda os papeis importados, sendo os mais conhecidos os japoneses e os coreanos, que possuem dupla face, uma lisa e outra colorida ou decorada. Em Manaus, dificilmente encontramos papeis importados para origami. Somente em algumas lojas, supermercados com tradição oriental. A Rymo da Amazônia fabrica papeis com ótima qualidade que podem ser utilizados na confecção de origamis e outras artes com papel. Ela também possui um sistema de corte a laser de papeis, que com precisão deixa as folhas que selecionamos no tamanho adequado para realizamos nossas dobras com praticidade (figura 42).



Figura 41 – Exemplo de origamis modulares.
Arquivo pessoal

A grande maioria dos papeis citados para a confecção do origami estão disponíveis em tamanho retangular. Lena das dobraduras (ASCHEBACH) ensina através de versos como transformar o retângulo em quadrado:

Para formar um quadrado, / Veja só como fazer: / Dobre primeiro um triângulo / Pra um retângulo menor obter. / A tirinha que sobrou, / Dobre bem pra trás, / Umedeça o vinco que ficou, / E corte fazendo zzzásss. / Guarde a sobra com carinho / Pra depois fazer um bichinho. (ASCHEBACH, 1997, p.106-108).

Conhecer as variedades da matéria prima do origami é muito importante para experimentação das possibilidades do papel, seu entendimento e suas limitações. Pela falta desse conhecimento, podemos nos frustrar e ao tentar fazer um origami, o papel poderá rasgar antes de sua finalização. Isso aconteceu e às vezes ainda acontece comigo (principalmente na confecção da canoa, onde precisava “virar o papel do avesso”). O mais importante nesses momentos, é não desanimar, pegar outro papel e tentar novamente.



Figura 42 – Origami modular – kusudama
Criação Tomoko Fuse
Arquivo pessoal

A arte do origami no decorrer dos anos adquiriu novas técnicas e possibilidades de criação. Nessa perspectiva, adquiriu algumas variações, tanto na execução das dobras, quanto na própria matéria prima. Algumas dessas variações origami recebem denominações específicas como: origami arquitetônico/kirigami (kiri=cortar + kami=papel), oribana (junção da arte de dobrar papel com a arte de arranjos de flores), orinuno (ori=dobrar + uno = pano).

Já sabemos que o origami tradicional utiliza apenas uma folha de papel para criar determinadas formas, com base em sucessivas dobras. Quando utilizamos mais de um papel, para construir determinada forma, temos um origami modular.

Kasahara (2004) afirma que a maioria dos fãs dessa arte já ouviu falar de origami modular ou unidade origami. Os termos simplesmente significam uma junção, um origami constituído de vários origamis – os módulos. Para fazer um modelo de origami modular, devemos primeiro dividir um modelo sólido em partes iguais. Depois devemos dobrar os módulos ou unidades de origami, para finalmente encaixá-los e formar a peça. Você poderá mais facilmente criar uma figura, usando um determinado número de módulos do que dobrando uma única folha de papel. (KASAHARA, 2004, p. 80).

Podemos criar várias formas com a técnica do origami modular: mandalas, flores, animais, cubos, objetos decorativos, entre outros. Dentre os origamis modulares mais populares a kusudama é o que possui maior representatividade. A palavra kusudama significa bola que cura (kusu = kusuri = remédio e dama = tama = bola). Na tradição japonesa era costume colocar ao lado das pessoas que estavam doentes bolsas de pano, adornadas com variados tipos de flores, para afugentar os maus espíritos e as enfermidades.

Para que receba essa denominação é essencial que após a finalização da peça, seja visível em seu formato o encanto e a beleza contagiante das flores (figura 43). Ainda hoje na cultura oriental as pessoas costumam presentear os enfermos com essas esculturas de papel. No ocidente é utilizada como adorno em decorações de ambientes.

Fazer um origami modular, especialmente a kusudama é algo muito gratificante, pois temos a possibilidade de fazer a junção de vários pedacinhos de papel soltos, que separados não possuem forma, nem significado algum, apenas com a integração, união dos elementos é que são reveladas a forma, as cores, a leveza e a beleza dessa arte.

Embora exista a simbologia, o digrama, as bases que orientam a confecção do origami, cada pessoa deixa um pouco de si nas dobras que executa.

Nesse contexto, assim como nos versos de “Os poemas”, de Mário Quintana, onde os poemas pássaros se alimentam de cada par de mãos, os origamis são pássaros que chegam até nós e se sustentam com nossas mãos, com carinho e com dedicação.

Afinal, quando nos dispomos a fazer uma peça, selecionamos um diagrama, escolhemos o papel, dedicamos às vezes horas para a execução das dobras, e quando finalizamos, percebemos que mesmo seguindo o passo-passo das orientações, o origami que surge em nossas mãos, não é tal qual a imagem do diagrama. Através de nossas escolhas,

preferências, com o toque mágico de nossa sensibilidade, transformamos um simples papel em arte magia.

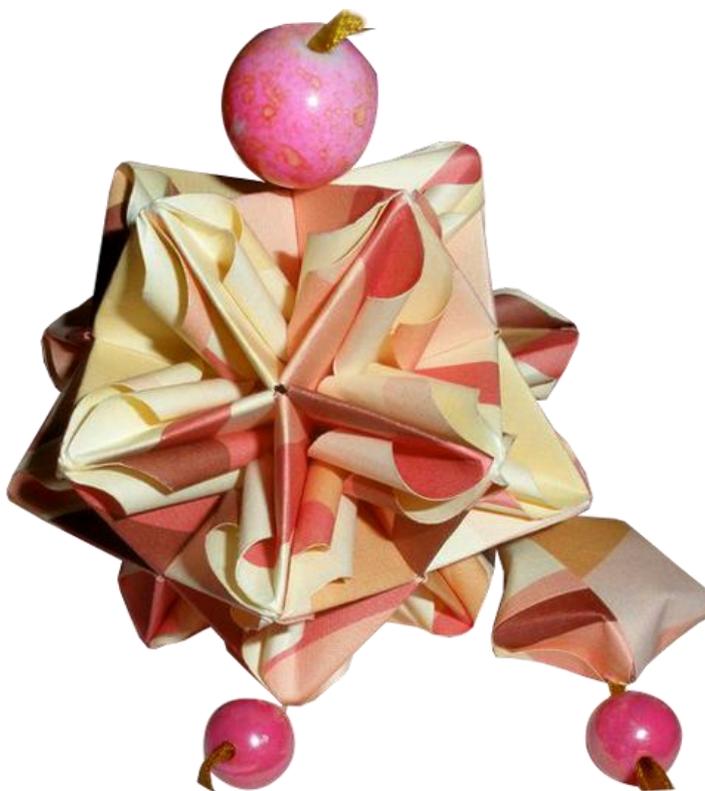


Figura 43 – Kusudama criada por Tomoko Fuse
Arquivo pessoal

Com base nessa proposta, o livro interativo ilustrado com origami é embalado com um enredo que permeia as cantigas populares. A narrativa foi delineada sem a preocupação prévia de seleção das cantigas, devido ao caráter dessas manifestações folclóricas que surge em meio às brincadeiras de roda. O origami, nessa proposta, manifesta-se pelo caráter lúdico de interação física, já que o leitor criança poderá escolher o papel, sentir sua textura, fazer a leitura visual do passo a passo da peça escolhida e desenvolver seu potencial artístico com a arte do origami.

Para isso, foram selecionados os diagramas de origamis tradicionais nível fácil (gato, peixe, flor, coelho, canoa, folha, coração) para que o leitor criança desenvolva a confecção do origami sem muita dificuldade. Também se pensou no educador, professores, pais, familiares poderem auxiliar, caso a criança necessite de ajuda em uma dobra ou outra. Não no sentido de fazer origami, mas de interagir com a criança para que ela própria consiga realizar a proposta.

Sabemos que o ingresso ao texto literário infantil tem na imagem um primeiro elemento mediador e orientador, através da utilização do pensamento concreto e dependente das próprias experiências com o mundo. Nesse contexto, o pequeno leitor é avidamente espontâneo e trata a imagem como seu principal ponto de apoio para desencadear seu processo de leitura.

O origami como proposta interativa nesse processo, além de contribuir na construção do sentido, também é um elemento lúdico. Desde a escolha do diagrama, da seleção da folha de papel, das cores para a finalização da peça, a criança assume um papel ativo na constituição dos sentidos do texto, que dependem da sua interatividade com a obra, e são constituídos por meio da oralização do texto verbal pelo adulto e pela ação da criança sobre as imagens (ilustrações e origamis).

A leitura dos digramas, na confecção e a ilustração do livro pela criança poderão desvendar novas possibilidades a esse leitor, independente da faixa etária. Será sempre um recurso lúdico para conquistar, seduzir o leitor com palavras e imagens divertidas, prazerosas, envolventes e que possam conduzi-lo a novos lugares, novas experiências, enfim, a novos olhares.

Considerações finais

A evolução da linguagem escrita se inicia com imagens: unidades fonéticas, pictogramas, símbolos. A palavra é uma imagem, um aglomerado de sinais gráficos que exprime significados. Na literatura infantil, a imagem pode antecipar os sentidos manifestados pela palavra, como também pode desvendar e insinuar de forma simultânea outras imagens, outras memórias, revelando aspectos não definidos pela palavra.

A educação do olhar, nessa perspectiva, apesar das restrições e delimitações, pode estruturar processos compreensivos para a leitura das imagens narrativas dos livros destinados ao leitor criança. A partir do instante em que o enfoque formal da ilustração for efetivamente apreendido, será possível não somente relacionar ilustração ao texto, mas gerar de forma essencial novos sentidos e significados, e cultivar/propagar, sobretudo, o fascínio ao universo infantil.

A proposta de criação do livro interativo ilustrado com origami teve como essência minhas vivências com pessoas, papeis e livros, que agora relato.

“Na minha infância, pegava escondido as revistas em quadrinhos dos meus primos, porque eles com ímpeto sempre afirmavam que eu não podia pegar, porque não sabia ler. Nas vezes que com minha mãe passeava e por sorte encontrava uma banca de revista, ela sempre dava um jeitinho de comprar pra mim. Eram revistas com desenhos para colorir com aquarela, passava horas pintando e depois inventado histórias com aquelas imagens. Na segunda série, tínhamos o dia da “biblioteca”, onde podíamos escolher um livro e fazer a leitura até a campainha tocar. Escolhi um livro onde na capa havia uma menina com asas, colorindo a chuva. Li “A fada que tinha ideias” aos pedacinhos, não por falta de interesse, mas porque o monstro do “pare agora” não permitia que eu lesse todo o livro de uma vez. A menina fada me mostrou que podemos girar o mundo com nossa imaginação e criatividade. Quando iniciei minhas práticas docentes, fui muitas vezes questionada pela seleção dos livros que fazia para meus alunos. Esse livro tem muita figura? Esse aqui? Pra essa turma? Não é muito fininho? Seus alunos não responderam a ficha de leitura do livro? Eram muito engraçadas minhas tentativas de driblar certos “sistemas pedagógicos de educação”. Mas quase sempre dava certo. Lembro que uma vez cheguei à escola com muitos livros dentro de um grande saco, meus alunos escolheram o livro que queriam ler, puderam levar para casa e principalmente puderam expressar as emoções que sentiram com a descoberta.

Meu envolvimento com a brincadeira com o papel aconteceu também na infância, nada muito arrojado, com jornal fazíamos chapéus, com a folha do papel de caderno fazíamos curicas (uma espécie de imitação de papagaio, pipa). Com a arte do origami fui apresentada somente em 2001, quando comecei a lecionar a disciplina de Língua Portuguesa no 1º ao 5º ano; certa vez buscando material para fazer meu plano de aula, me deparei com um livro de capa vermelha com várias propostas de atividade com papel; dentre as propostas havia o origami.

Me encantei com o origami da canoa, acho que pelo fato de termos que virar ela do avesso. Foram muitas canoas rasgadas até conseguir fazer a mágica acontecer. Outras mágicas surgiram: o sapo que pula; a casa tridimensional, o tsuru; meu sobrinho Daniel me ajudou muito. Com essas dobras, projetos tomaram forma: “Meu mundo é de papel”; “Criando e inovando com origami”; “Origami como estratégia de ensino e aprendizagem”. Em 2007, ingressei no grupo Origami Manaus, onde fiz grandes origamigos: Ítalo (que está enfeitando o céu com seus tsurus perfeitos), Cláudia, Daniel, Wilson, Araguacy, que tornaram minhas dobras mais felizes.

Sobre processo de elaboração desse produto livro, tivemos alguns contratempos. A princípio seria um livro interativo de poesias ilustradas com origami. Inclusive houve uma apresentação desse material na disciplina Seminário de Projetos, ministrada pela professora do Prof^a Dr^a Luciane Páscoa (figura 44).

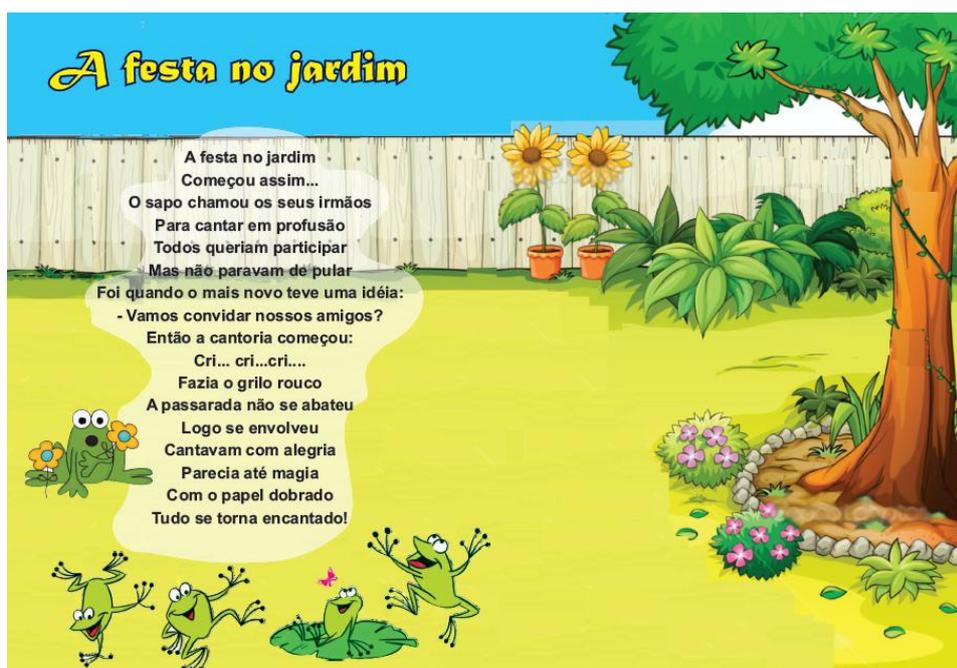


Figura 44 – Contação de histórias
Arquivo pessoal

No decorrer do Mestrado, as horas ganharam asas, houve um momento que com muita relutância minha e da minha orientadora Juciane Cavalheiro, tivemos optar pela história, não apenas pelo fator tempo, mas também pela própria pesquisa que nos mostrou o quão difícil é ilustrar um livro de poesias, pois em se tratando da ilustração do material tive receio de não encontrar um ilustrador que se encantasse com obra. Afinal, pelo estudo apresentado, lidar com a representação, selecionar ideias, aprimorar um conceito próprio para o livro, conhecer a imagem não apenas seus aspectos técnicos, e unir tudo isso como recurso de linguagem é desafiador e inesperado para o ilustrador-criador. Optamos pela história “Borboletinha: A cozinheira apaixonada”, o enredo dela foi composto no período que eu minha filha nos apresentávamos na livraria Saraiva MegaStore, onde fazíamos contação de histórias, eu era a Maricota, a minha filha era Rabiola e Olivia, a Viola (figura 45) . A história sofreu alguns ajustes, principalmente nas releituras das cantigas. Mas o teor inovador e desafiador do *leitor*

criança ilustrador surgiu no processo de criação do anteprojeto de pesquisa em 2011 (tentei três anos com o mesmo anteprojeto). Acredito que a mudança foi satisfatória, pois possível elaborar um produto onde houve a junção do texto literário infantil, ilustrações, cantigas e a arte do origami.



Figura 44 – Contação de histórias
Arquivo pessoal

As memórias aqui retratadas buscam mostrar que toda a imagem tem uma história para contar. Compreender esse processo é se transportar para um mundo além das palavras. A ilustração de livros é a imagem do não representado. A ilustração, desde que bem executada, no sentido de não apresentar uma única verdade, de forma a querer traduzir o texto, deve mostrar novas possibilidades ao leitor; independente da faixa etária, será sempre um recurso lúdico para conquistar, seduzir o leitor com palavras e imagens divertidas, prazerosas e envolventes, que possam conduzi-lo a novos lugares, novas experiências, enfim, a novos olhares.

Sobre o esse momento, Marcelo Ramos faz o seguinte depoimento:

“A ilustração infantil requer ao artista uma viagem ao universo ilimitado e sem amarras que é a cabeça de uma criança, é navegar nas mais infinitas possibilidades de cores e formas que compõem um texto, é fundamentalmente se desprender do academicismo e do figurativo. O desafio de ilustrar o livro “Borboletinha – A Cozinheira Apaixonada”, da educadora e mestrandia Eli Neuza Soares, foi dar dinamismo aos personagens com ilustrações alusivas a arte do origami, com exceção do ‘Pintor’ (figura 45) que ganhou a personificação de um palhaço estilo clown, com toda a obra visual desenhada no estilo aquarela, escolhida carinhosamente por representar a cores de uma forma leve e sutil nas suas mais variadas pinceladas, criando universos surreais que remetem a sonhos infantis, onde a imaginação é o limite e traços esboçados buscam se aproximar o pequeno leitor da obra.”

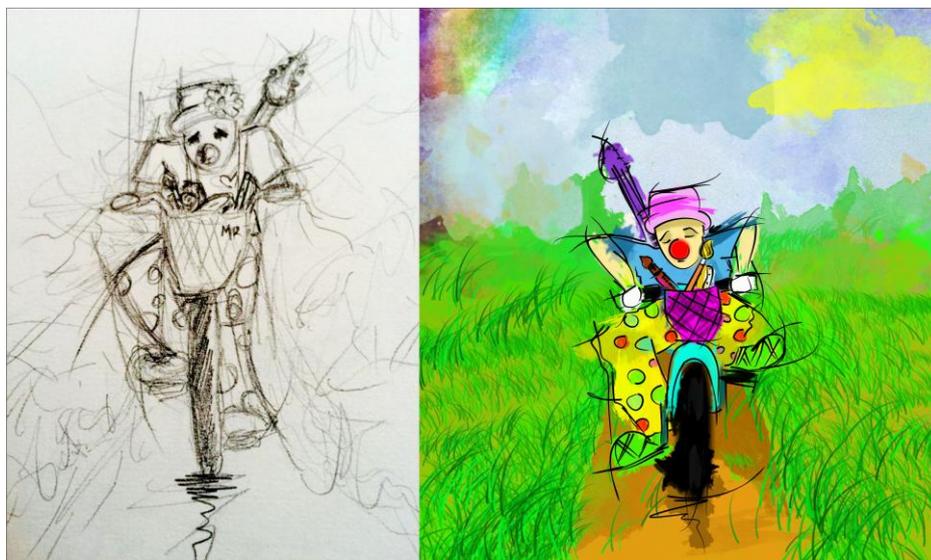


Figura 45 – Esboço da ilustração do personagem “Pintor”
Arquivo pessoal

Os sentimentos do ilustrador foram despertados pelas palavras que o conduziram a expressar e imprimir em suas imagens toda a sua experiência e conhecimento de mundo. Nessa proposta, o livro interativo ilustrado com origami, “Borboletinha: A Cozinheira apaixonada”, oferece ao pequeno leitor um conjunto de possibilidades textuais, visuais, criativas que traz na sua essência a sensibilização do olhar.

Quem sabe assim, com esse olhar de descoberta o leitor criança possa engendrar as rodas do mundo, com o toque sensível de suas mãos possa criar canoas de papel e com autonomia possa navegar em outras leituras.

Canoa dobrada

Canoa dobrada

Por que navegas assim?

Teu navegar é infinito

Como nas dobras do sem fim?

Levas contigo a lembrança

De quem te dobrou assim?

BORBOLETINHA

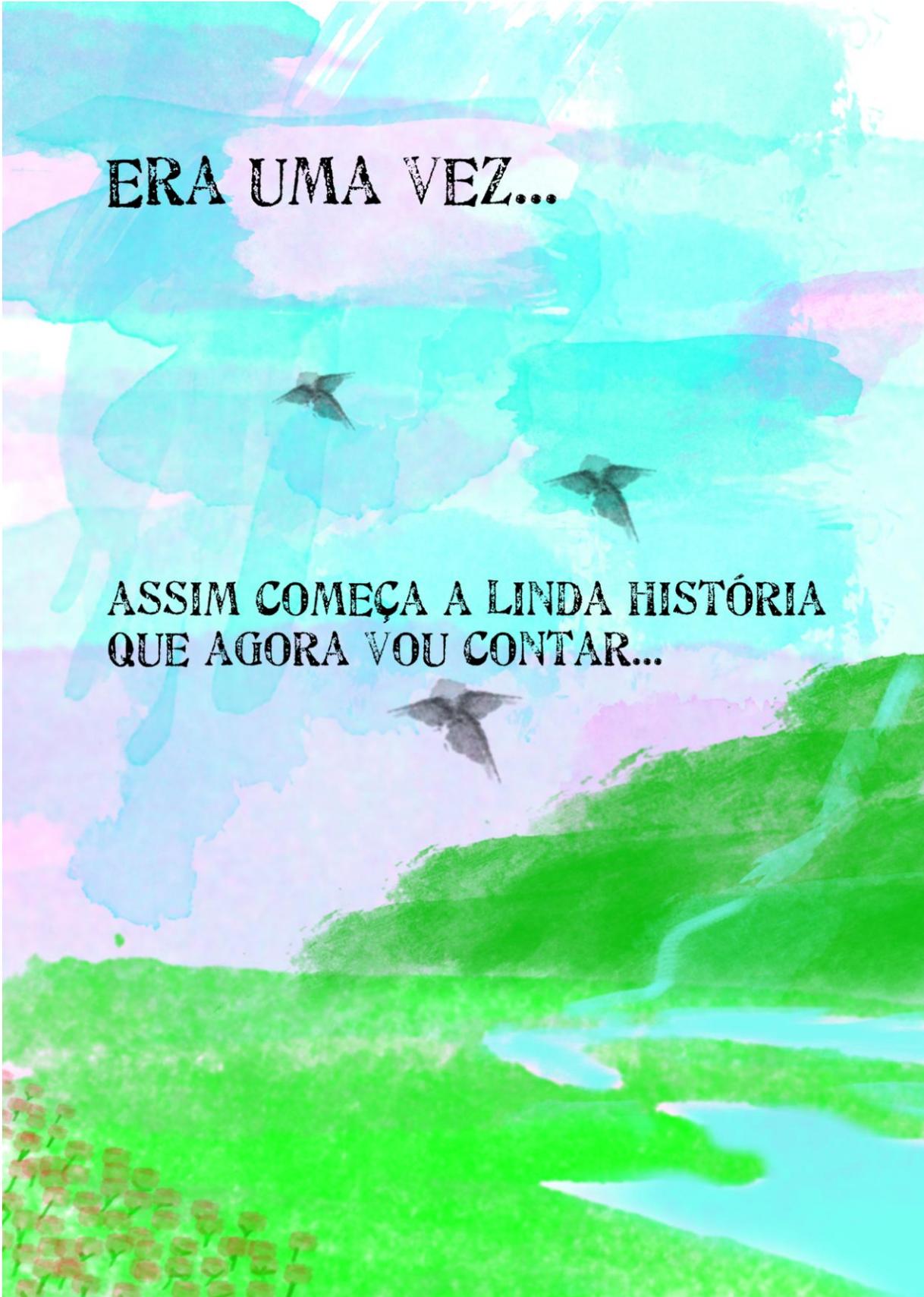
A COZINHEIRA APAIXONADA



ELI NEUZA SOARES

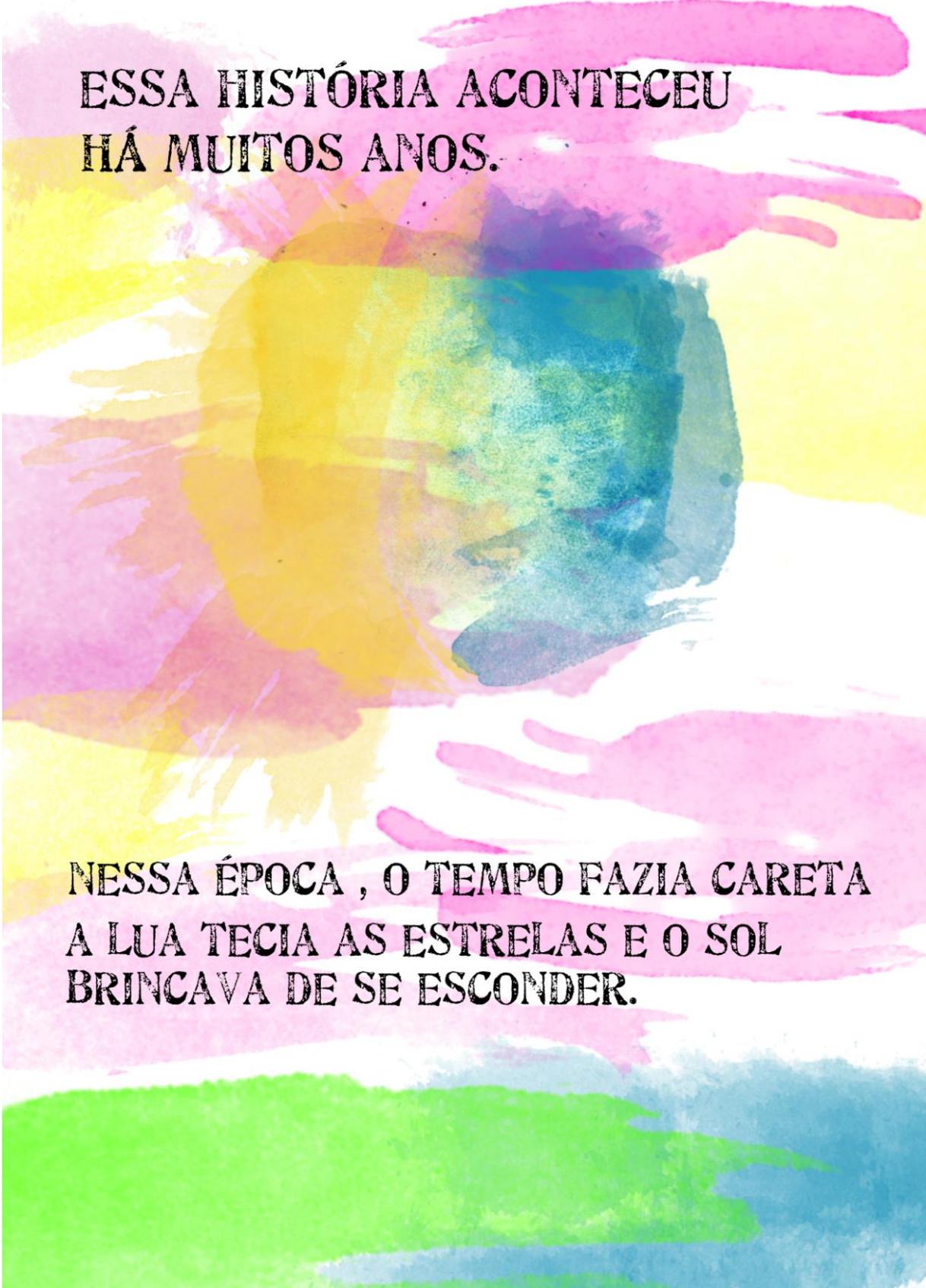
ILUSTRAÇÃO

MARCELO RAMOS



ERA UMA VEZ...

**ASSIM COMEÇA A LINDA HISTÓRIA
QUE AGORA VOU CONTAR...**



**ESSA HISTÓRIA ACONTECEU
HÁ MUITOS ANOS.**

**NESSA ÉPOCA , O TEMPO FAZIA CARETA
A LUA TECIA AS ESTRELAS E O SOL
BRINCAVA DE SE ESCONDER.**

**NESSE LUGAR HAVIA UMA FLORESTA
ONDE TUDO ERA PINCELADO COM
MAGIA, CORES E SABORES.**



**LÁ MORAVA UMA BORBOLETINHA QUE GOSTAVA DE VOAR
NAS ASAS DA RECEITA QUE INVENTAVA...
...GELÉIA DE SEMENTE DE GUARANÁ, PUDIM DE GIRASSOL,
BOLO MESCLADO COM ROSAS E ORVALHO...
HUMMMM...**



Por causados encantos culinários de Dona Borboletinha, a bicharada sempre que sentia o cheiro de seus quitutes começava a cantar:

Borboletinha tá na cozinha
Fazendo doces para minha pancinha
Camu-camu
Taperebá
Com água na boca, vamos ficar!



TODOS OS ANIMAIS DA FLORESTA
GOSTAVAM DOS DOCES QUE
DONA BORBOLETINHA FAZIA.

O MACACO SE LAMBUZAVA.
O JACARÉ COMIA EM PÉ.

A COBRA SE EMPAMTURRAVA.
A ONÇA PINTADA LAMBIA SUAS GARRAS.
A TARTARUGA NEM SE ESCONDIA

**UM DIA UMA FORTE CHUVA
DESTRUIU A CASA DA COZINHEIRA DA FLORESTA
ELA FICOU MUITO TRISTE.**

**A BICHARADA ENTÃO SE REUNIU
PARA RECONSTRUIR A CASINHA DE
DONA BORBOLETINHA.**



**O MACACO CATAVA AS FLORES.
A TARTARUGA CARREGAVA AS FOLHAS.
AS ABELHAS ENCERAVAM A MADEIRA.
A COBRA COM AGILIDADE SUSPENDIA OS GALHOS.**

**TODOS OS ANIMAIS AJUDARAM UM POUQUINHO
E QUANDO FINALMENTE TERMINARAM
A DONA ONÇA FALOU:**

-AGORA SÓ FALTA PINTAR!

O SENHOR JACARÉ COM SUA BOCARRA SE MANIFESTOU:

**-EU CONHEÇO UM PINTOR! ELE MORA EM JUTAI.
POSSO TRAZÊ-LO ATÉ AQUI.
ENTÃO, O SENHOR JACARÉ FOI EM BUSCA DO
TAL PINTOR.**



**Dona Borboletinha esperou ansiosa
a chegada de quem daria cor a sua
cozinha. Quando estava sem esperança,
ouviu alguém bater a porta.**

**Tum, tum, tum
Quem bate ai?
Sou eu minha senhora
O Pintor de Jutai**



**Pode entrar e se sentar
Conforme as pinturas
Nós iremos conversar**



Lá em cima
Quero tudo bem pintado
Só para as abelhas
Do sapato envernizado

Lá em baixo
Quero um pé de tucumã
Só para alegrar o coração
Da anaçã

No portão
Quero a onça bem pintada
Só pra espantar
A sucuri desajeitada

Tum, tum, tum
Já deu seis horas
Adeus, Borboletinha
Eu agora vou embora

**O PINTOR FOI EMBORA E LEVOU
CONSIGO AS TINTAS, OS PINCEIS...
... E O CORAÇÃO DA COZINHEIRA.**



**DONA BORBOLETINHA
SE APAIXONOU PELO
PINTOR.
E TUDO QUE
COZINHAVA TINHA
SABOR AMARGO
SEM AMOR, SEM COR.**

**OS ANIMAIS ACHARAM ESTRANHO:
COMO É QUE PODE? DONA BORBOLETINHA
COZINHEIRA DE MÃO CHEIA?! NÃO CONSEGUE
FAZER UM SIMPLES MINGAU DE AVEIA?**

**E QUANDO IAM PERGUNTAR,
ELA SÓ SABIA ASSIM CANTAR:**



**CIRANDA, CIRANDINHA
VAMOS TODOS CIRANDAR
VAMOS DAR A MEIA VOLTA
VOLTA E MEIA VAMOS DAR
TANTA TINTA, TANTO AMOR
E AGORA O QUE RESTOU?
CORÇÃO DENTRO DO PEITO
DESBOTADO E SEM COR.**

**DONA BORBOLETINHA, NA SUA COZINHA,
OLHAVA AS PINTURAS, COMEÇAVA A
COZINHAR E CHORAR.**

**O MACACO MUITO ESPERTO LOGO
DESCOBRIU TODO O MISTÉRIO.
REUNIU A BICHARADA E DESATOU
A FALAR:**

**-PRA NÃO SABER COZINHAR ALGUM
MOTIVO HÁ!
DONA BORBOLETINHA SE APAIXONOU.
E FOI PELO PINTOR QUE MUITO A ENCANTOU.**

**DONA ONÇA CONCORDOU:
-NÃO AGUENTO MAIS ESSA COMIDA SEM
GOSTO, SEM SABOR!
-COMO IREMOS ENCONTRAR O TAL PINTOR?**



DONA TARTARUGA FOI LOGO EXPLICANDO:
-ORA, O ÚNICO QUE PODERIA ENCONTRAR ESSE PINTOR
ERA O SENHOR JACARÉ. MAS COMO BATEU A CABEÇA NUM
TRONCO, ESQUECEU TODO O CAMINHO QUE PERCORREU.

OS ANIMAIS SE ENTREOLHARAM. NÃO SABIAM O QUE FAZER
DE REPENTE, APARECE O SENHOR COELHO CANTANDO ASSIM:



DE OLHOS VERMELHOS,
DE PELO BRANQUINHO,
DE ORELHAS BEM GRANDES
EU SOU COELHINHO.

SOU MUITO ASSUSTADO,
PORÉM SOU GULOSO.
POR UMA CENOURA
JÁ FICO MANHOSO.

EU PULO PRA FRENTE;
EU PULO PRA TRÁS;
DOU MIL CAMBALHOTAS,
SOU FORTE DEMAIS!

COMI UMA CENOURA
COM CASCA E TUDO,
TÃO GRANDE ERA ELA!

FIQUEI BARRIGUDO.



**O SENHOR COELHO TODO PROSA
FOI CHEGANDO E LOGO PERGUNTANDO:**

**-E AI BICHARADA! CADÊ A COMILANÇA?
MEU FOCINHO FICA TREMELICANDO COM O
AROMA DOS DOCES DE DONA BORBOLETINHA!**

**O SENHOR JACARÉ COM CARA DE FOME
FOI LOGO DIZENDO:**

**-VOCÊ NÃO SABE? NOSSA COZINHEIRA ESTÁ
MUITO TRISTE, NÃO CONSEGUE FAZER
UM SIMPLES MINGAU DE GIRASSOL**



-COMO ESSA DESGRAÇA FOI ACONTECER? ELA ESTÁ DOENTE? MACHUCOU AS MÃOS? BATEU COM A CABEÇA? E PERDEU A MEMÓRIA? DIGAM LOGO O QUE ACONTECEU!

-ORA! O SENHOR PINTOR EMBELEZOU A CASA DA NOSSA COZINHEIRA E FOI EMBORA LEVANDO AS TINTAS, OS PINCÉIS E O CORAÇÃO DELA.

-MINHA NOSSA! ELA SE APAIXONOU POR ELE! E AGORA? O QUE FAREMOS? PRA ONDE ELE FOI? VAMOS MORRER DE FOME! DISSE DESESPERADO O SENHOR COELHO



**SEU MACACO MUITO ASTUTO DO ALTO DO GALHO FALOU:
-CALMA MEUS AMIGOS! PRECISAMOS DE ALGUÉM MUITO ESPERTO PRA IR ATRÁS DESSE PINTOR!**



**O SENHOR COELHO FOI LOGO ASSIM DIZENDO:
-COM MINHA ESPERTEZA E AGILIDADE
VOU PROCURAR E ENCONTRAR
ESSE TAL PINTOR.**

**DONA ONÇA QUE NÃO GOSTAVA DE
CONVERSA FIADA FOI LOGO PERGUNTANDO:**

**-COMO IRÁ FAZER ISSO? VOCÊ MAL PODE PULAR
COM TODA ESSA PANÇA!**

**-ORA, VOCÊ DUVIDA DA MINHA CAPACIDADE? POIS
SAIBA QUE MESMO COM TODA ESSA PANÇA O
PINTOR EU VOU ACHAR! FAÇO ISSO NÃO POR VOCÊS
QUE DUVIDAM DE MIM, MAS PORQUE QUERO ME
EMPANTURRAR COM OS DOCES SUCULENTOS QUE
SÓ A DONA BORBOLETINHA SABE FAZER.**

E LÁ SE FOI O SENHOR COELHO EM BUSCA DO PINTOR
PULOU... PULOU... PULOU, ATÉ CHEGAR AS MARGENS DE
UM RIACHO, DE ONDE VINHA UMA VOZ CANTANDO
ASSIM:

COMO PODE UM PEIXE VIVO
VIVER FORA DA ÁGUA FRIA
COMO PODE UM PEIXE VIVO
VIVER FORA DA ÁGUA FRIA
COMO PODEREI VIVER

COMO PODEREI VIVER
COMO PODEREI VIVER
SEM A TUA, SEM A TUA
SEM A TUA COMPANHIA
SEM A TUA, SEM A TUA
SEM A TUA COMPANHIA

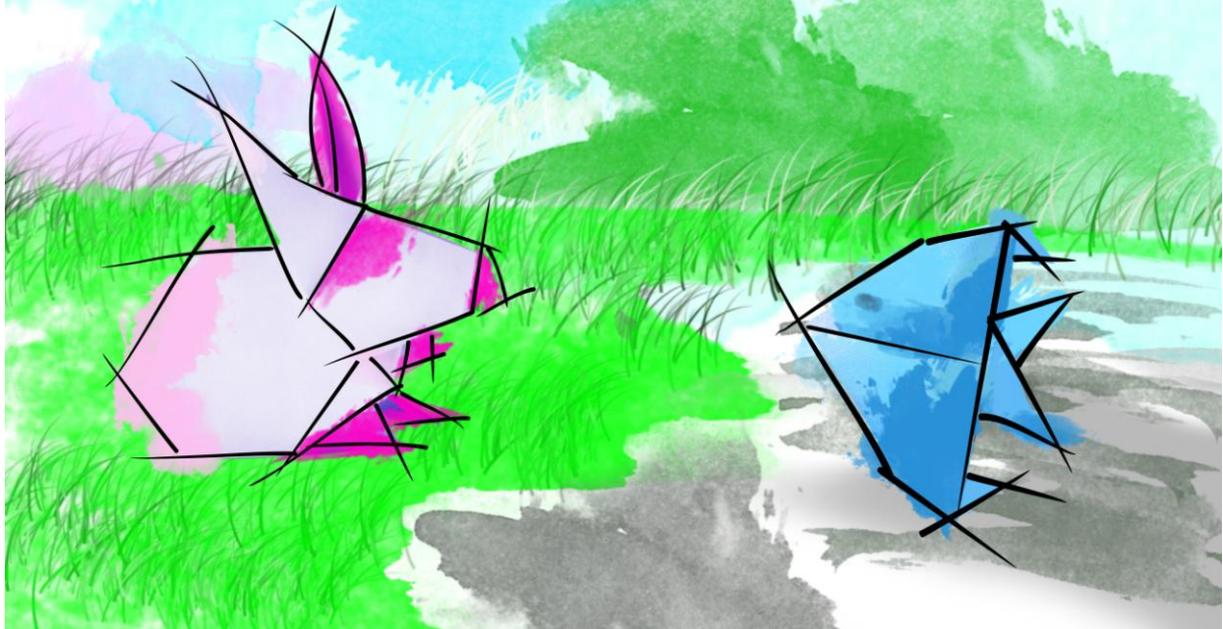


SENHOR COELHO FICOU MUITO ASSUSTADO. MAS VENDO A TRISTEZA DO PEIXINHO PERGUNTOU:
-O QUE ACONTECEU? QUEM ACABOU COM SUA ALEGRIA E O PEIXINHO DESANIMADO E MUITO INFELIZ RESPONDEU:

-FOI O PINTOR! ELE LEVOU CONSIGO TODAS AS CORES DO RIO. TUDO PRA ELE AGORA É SEM COR E SEM VIDA. NÃO CONSEGUE PINTAR MAIS NADA! SÓ PENSANDO NUMA TAL DE BORBOLETA COZINHEIRA.

-AI, AI, AI! UMA NÃO SABE MAIS COZINHAR, O OUTRO NÃO SABE MAIS PINTAR! E PARA ONDE FOI ESSE PINTOR INFELIZ? PERGUNTOU O SENHOR COELHO.

-POIS É... ELE E TODAS AS CORES DO RIO FORAM EMBORA! NUMA CANOA VELHA!

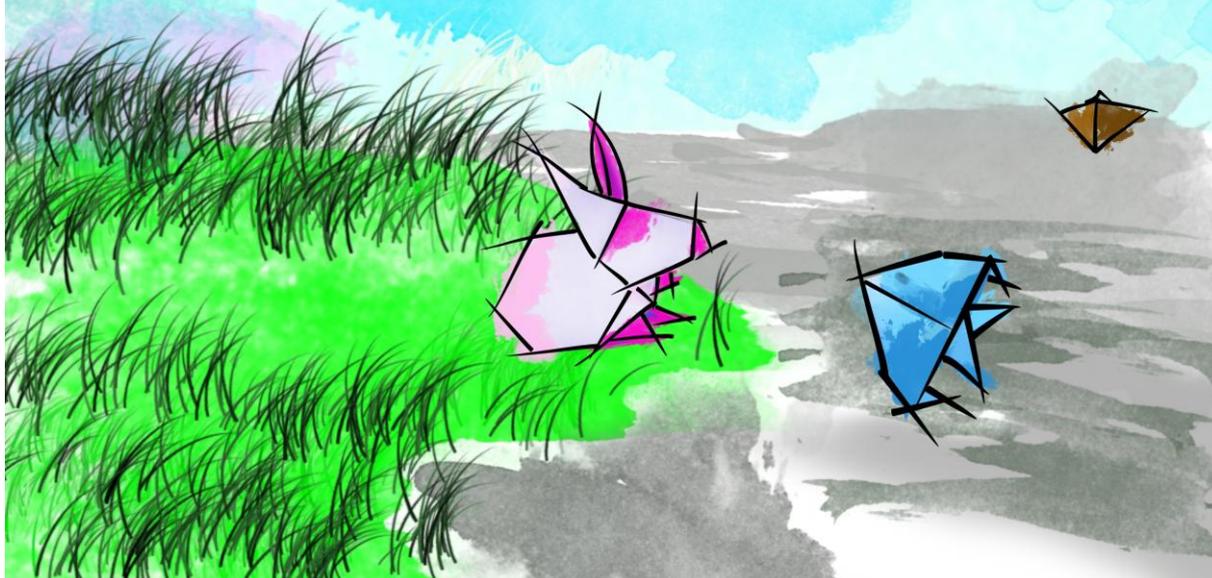


-E AGORA O QUE EU FAÇO? TENHO QUE ACHAR ESSE PINTOR. NÃO AGUENTO MAIS COMIDA AMARGA E AZEDA. EI, VOCÊ OUVIU? VEM VINDO ALGUÉM! SERÁ O PINTOR?

-NÃO! É A CANOA VELHA QUE TE FALEI! MAS QUE CANTIGA ESTRANHA É ESSA?

A CANOA VIROU,
QUEM DEIXOU ELA VIRAR?
FOI POR CAUSA DO PINTOR,
QUE NÃO SOUBE REMAR.
SE EU FOSSE UM PEIXINHO
E SOUBESSE NADAR

EU TIRAVA O PINTOR
LA DO FUNDO DO MAR...
PIRIRI PARA CÁ
PIRIRI PRA LÁ
O PINTOR É VELHO
E QUER CASAR!

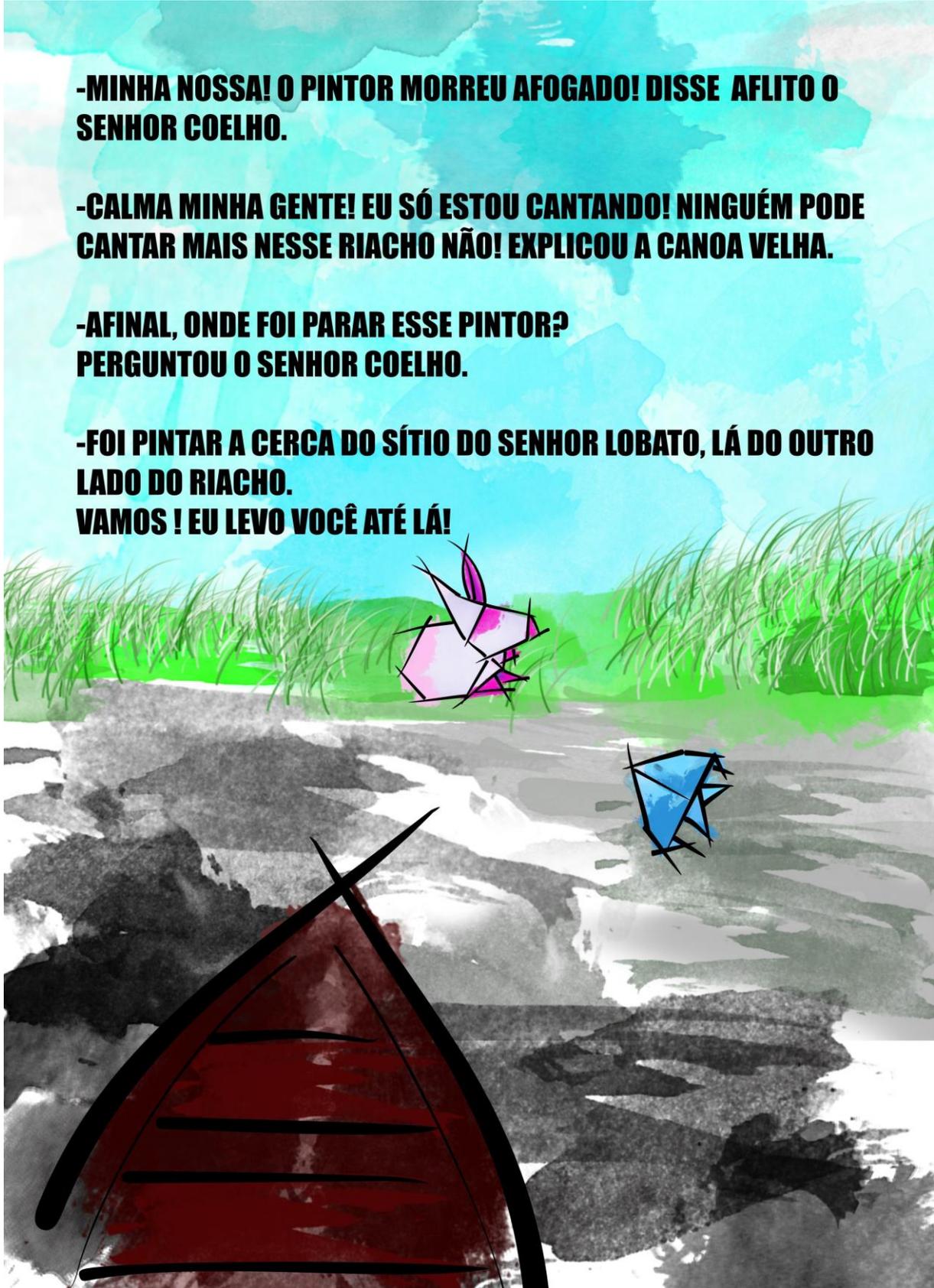


-MINHA NOSSA! O PINTOR MORREU AFOGADO! DISSE AFLITO O SENHOR COELHO.

-CALMA MINHA GENTE! EU SÓ ESTOU CANTANDO! NINGUÉM PODE CANTAR MAIS NESSE RIACHO NÃO! EXPLICOU A CANOA VELHA.

-AFINAL, ONDE FOI PARAR ESSE PINTOR? PERGUNTOU O SENHOR COELHO.

-FOI PINTAR A CERCA DO SÍTIO DO SENHOR LOBATO, LÁ DO OUTRO LADO DO RIACHO. VAMOS ! EU LEVO VOCÊ ATÉ LÁ!



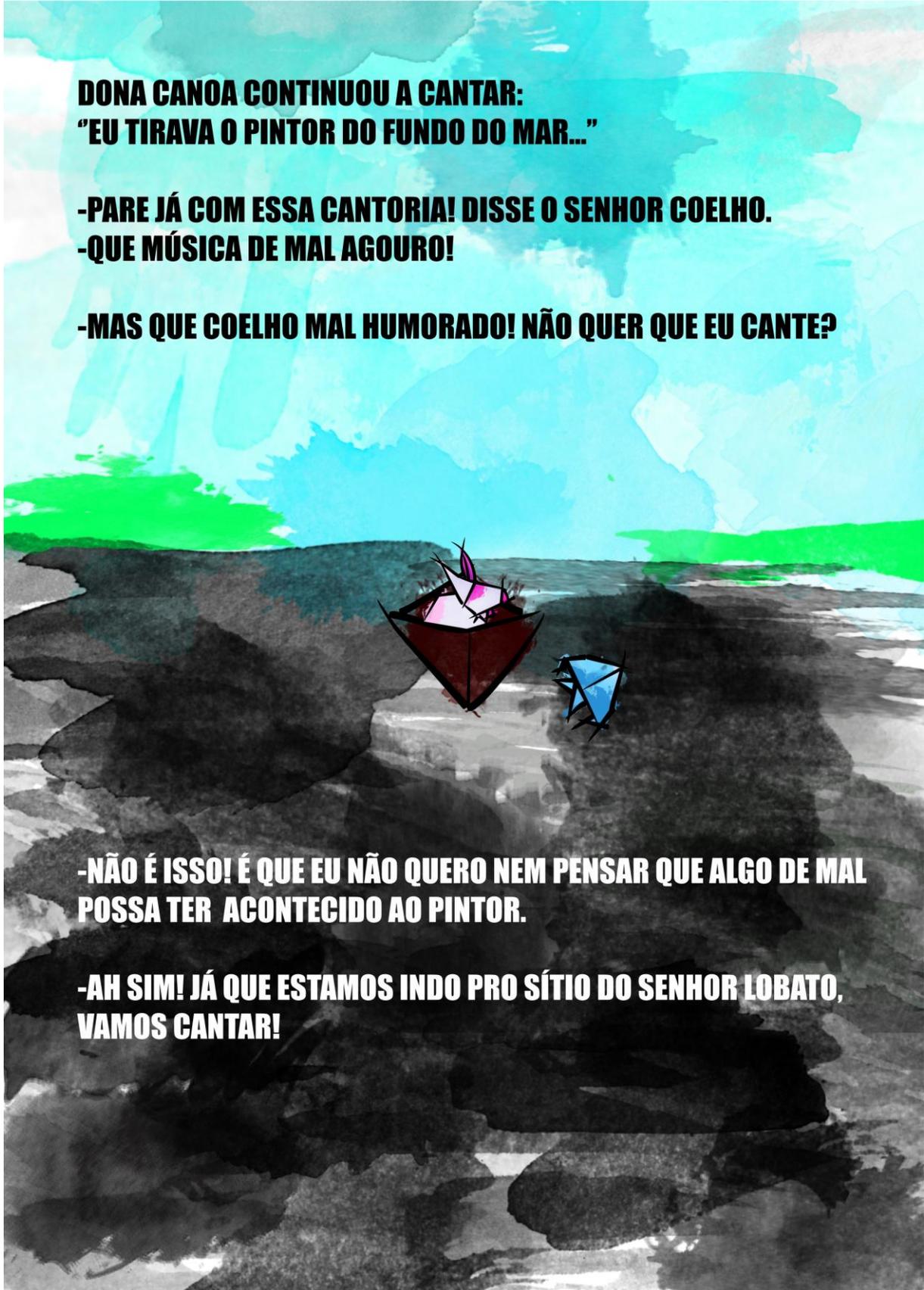
**DONA CANOA CONTINUOU A CANTAR:
"EU TIRAVA O PINTOR DO FUNDO DO MAR..."**

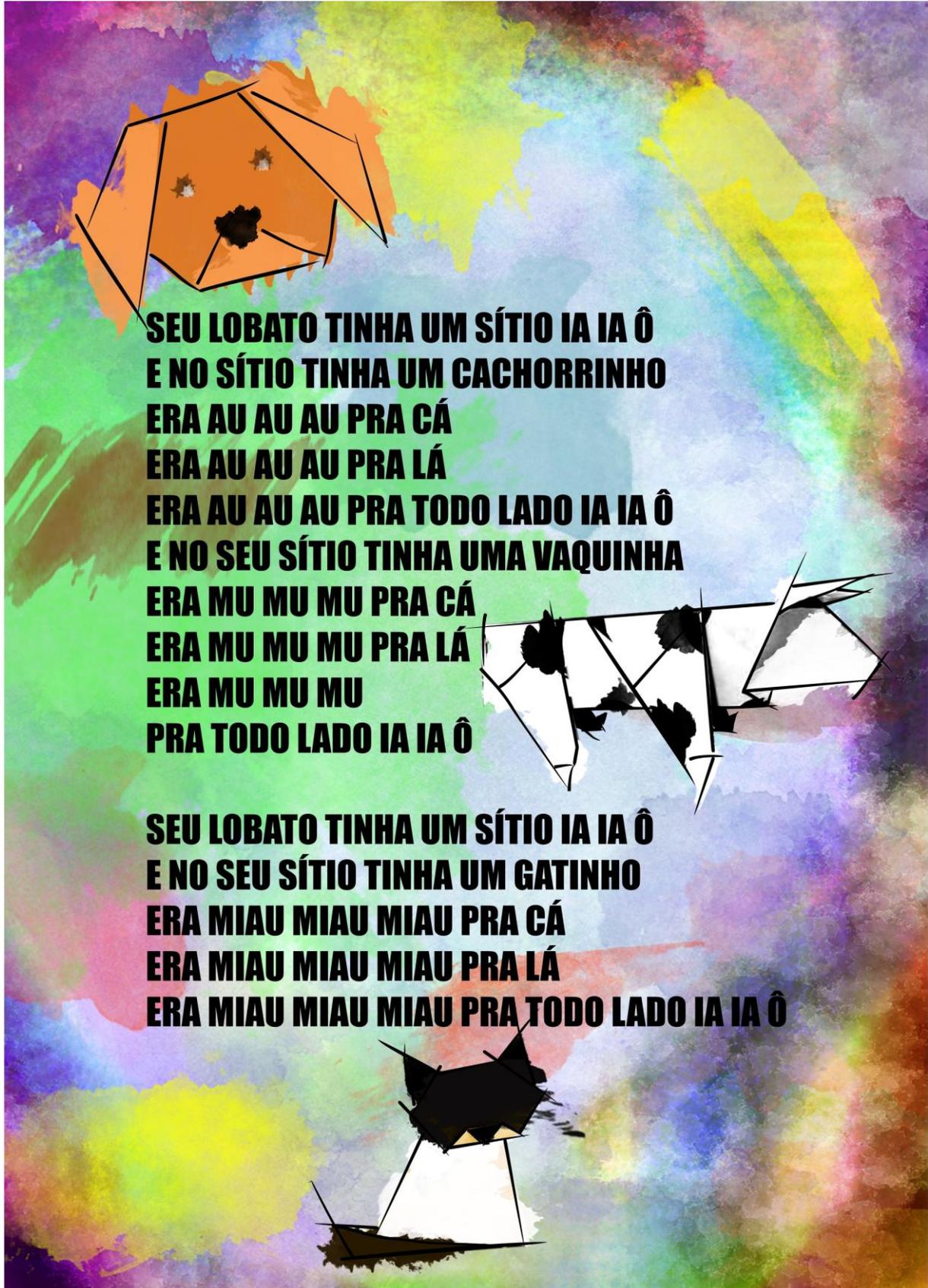
**-PARE JÁ COM ESSA CANTORIA! DISSE O SENHOR COELHO.
-QUE MÚSICA DE MAL AGOURO!**

-MAS QUE COELHO MAL HUMORADO! NÃO QUER QUE EU CANTE?

**-NÃO É ISSO! É QUE EU NÃO QUERO NEM PENSAR QUE ALGO DE MAL
POSSA TER ACONTECIDO AO PINTOR.**

**-AH SIM! JÁ QUE ESTAMOS INDO PRO SÍTIO DO SENHOR LOBATO,
VAMOS CANTAR!**





**SEU LOBATO TINHA UM SÍTIO IA IA Ô
E NO SÍTIO TINHA UM CACHORRINHO
ERA AU AU AU PRA CÁ
ERA AU AU AU PRA LÁ
ERA AU AU AU PRA TODO LADO IA IA Ô
E NO SEU SÍTIO TINHA UMA VAQUINHA
ERA MU MU MU PRA CÁ
ERA MU MU MU PRA LÁ
ERA MU MU MU
PRA TODO LADO IA IA Ô**

**SEU LOBATO TINHA UM SÍTIO IA IA Ô
E NO SEU SÍTIO TINHA UM GATINHO
ERA MIAU MIAU MIAU PRA CÁ
ERA MIAU MIAU MIAU PRA LÁ
ERA MIAU MIAU MIAU PRA TODO LADO IA IA Ô**



-CHEGAMOS! NÃO FALEI! QUEM CANTA O CAMINHO ENCURTA!
DISSE A DONA CANOA. É SÓ SEGUIR ESSA TRILHA QUE VOCÊS CHEGAM
AO SÍTIO DO SEU LOBATO. EU VOU ESPERAR VOCÊS AQUI.

-EU VOU TAMBÉM! EU VOU TAMBÉM! DISSE O PEIXINHO.

DONA CANOA ENFEZADA FALOU:

-ACHO QUE O PINTOR LEVOU AS CORES E TAMBÉM SEU JUÍZO.
ONDE JÁ VIU? COMO VAI SOBREVIVER SEM ÁGUA? FIQUE COMIGO PARA
ME FAZER COMPANHIA NA CANTORIA.

-VOLTE LOGO SEU COELHO! NÃO AGUENTO MAIS ESSA DONA CANOA!
SÓ QUER SABER DE CANTAR, DISSE O PEIXINHO DESESPERADO.

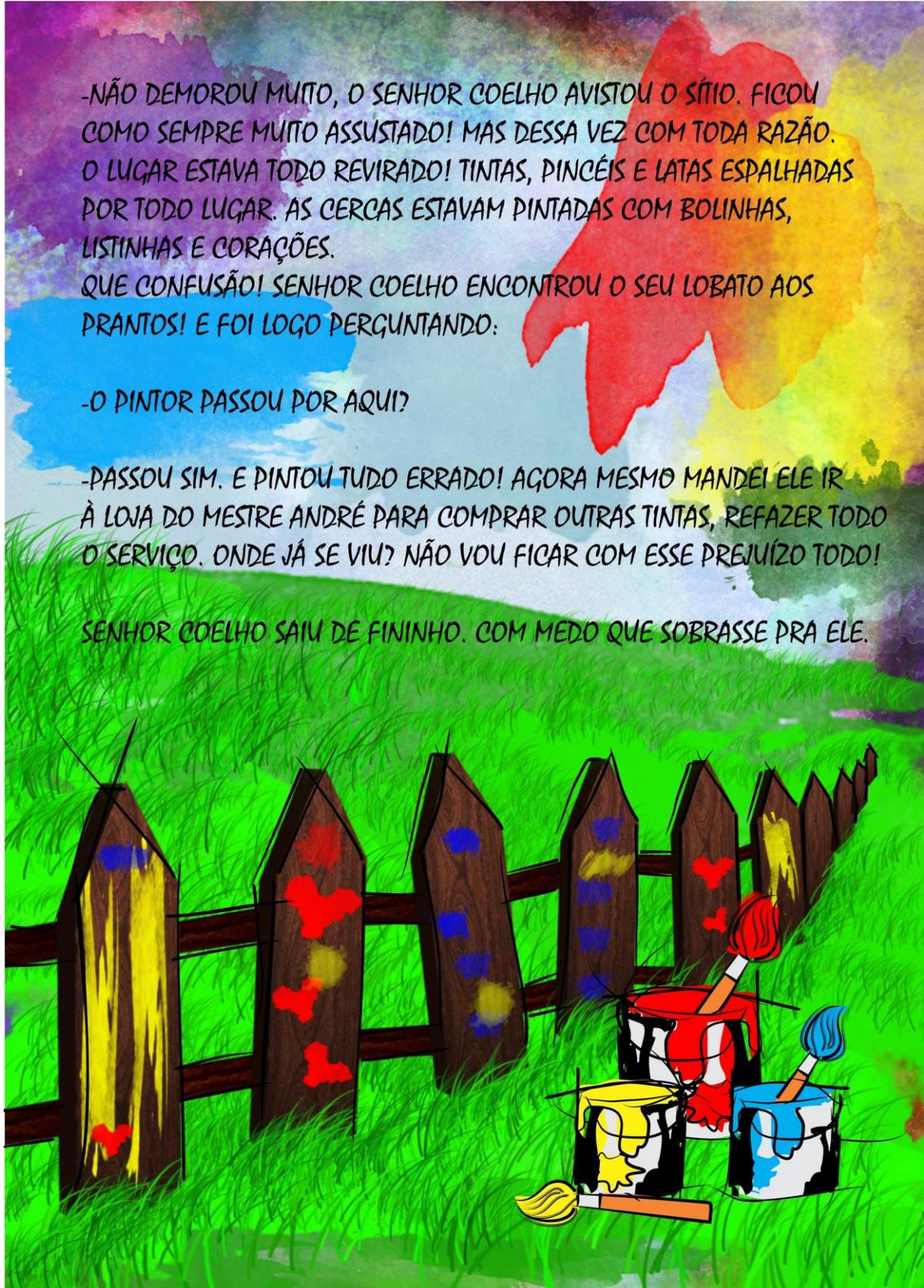
-NÃO DEMOROU MUITO, O SENHOR COELHO AVISTOU O SÍTIO. FICOU COMO SEMPRE MUITO ASSUSTADO! MAS DESSA VEZ COM TODA RAZÃO. O LUGAR ESTAVA TODO REVIRADO! TINTAS, PINCÉIS E LATAS ESPALHADAS POR TODO LUGAR. AS CERCAS ESTAVAM PINTADAS COM BOLINHAS, LISTINHAS E CORAÇÕES.

QUE CONFUSÃO! SENHOR COELHO ENCONTROU O SEU LOBATO AOS PRANTOS! E FOI LOGO PERGUNTANDO:

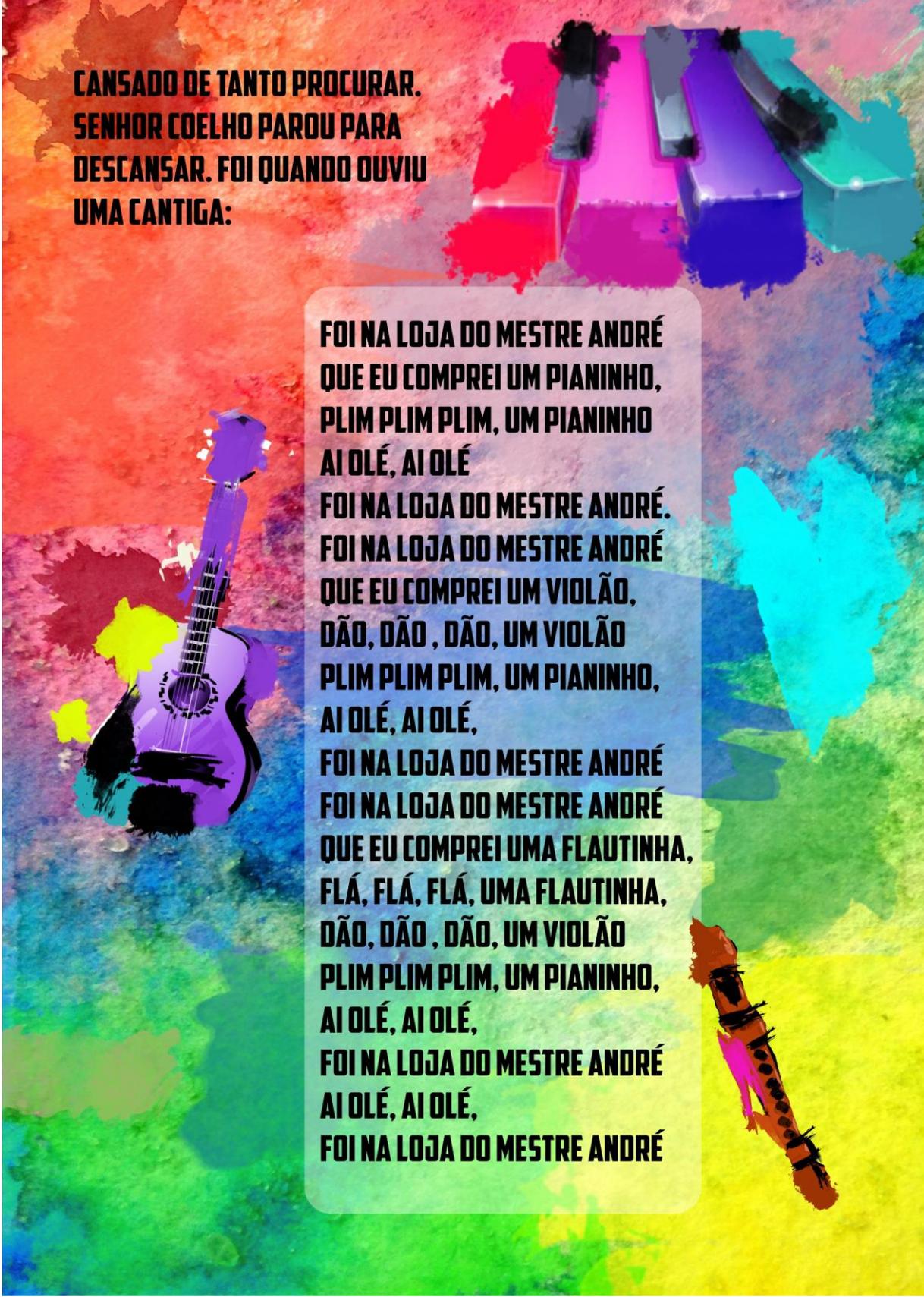
-O PINTOR PASSOU POR AQUI?

-PASSOU SIM. E PINTOU TUDO ERRADO! AGORA MESMO MANDEI ELE IR À LOJA DO MESTRE ANDRÉ PARA COMPRAR OUTRAS TINTAS, REFAZER TODO O SERVIÇO. ONDE JÁ SE VIU? NÃO VOU FICAR COM ESSE PREJUÍZO TODO!

SENHOR COELHO SAIU DE FININHO. COM MEDO QUE SOBASSE PRA ELE.



**CANSADO DE TANTO PROCURAR,
SENHOR COELHO PAROU PARA
DESCANSAR. FOI QUANDO OUVIU
UMA CANTIGA:**



**FOI NA LOJA DO MESTRE ANDRÉ
QUE EU COMPREI UM PIANINHO,
PLIM PLIM PLIM, UM PIANINHO
AI OLÉ, AI OLÉ
FOI NA LOJA DO MESTRE ANDRÉ.
FOI NA LOJA DO MESTRE ANDRÉ
QUE EU COMPREI UM VIOLÃO,
DÃO, DÃO, DÃO, UM VIOLÃO
PLIM PLIM PLIM, UM PIANINHO,
AI OLÉ, AI OLÉ,
FOI NA LOJA DO MESTRE ANDRÉ
FOI NA LOJA DO MESTRE ANDRÉ
QUE EU COMPREI UMA FLAUTINHA,
FLÁ, FLÁ, FLÁ, UMA FLAUTINHA,
DÃO, DÃO, DÃO, UM VIOLÃO
PLIM PLIM PLIM, UM PIANINHO,
AI OLÉ, AI OLÉ,
FOI NA LOJA DO MESTRE ANDRÉ
AI OLÉ, AI OLÉ,
FOI NA LOJA DO MESTRE ANDRÉ**

NÃO DEMOROU MUITO
-O SENHOR COELHO AVISTOU O PINTOR
CARREGANDO VIOLÃO, FLAUTA, TAMBORIM...
... TODO ATRAPALHADO!
O SENHOR COELHO AO VER A CENA,
SEGUROU A DANÇA E DEU UMA ENORME GARGALHADA:

-HAHAHAHA! COMO É ISSO?
VOCÊ FOI COMPRAR TINTAS
E VOLTA COM TODOS ESSES
INSTRUMENTOS MÚSICAIS?



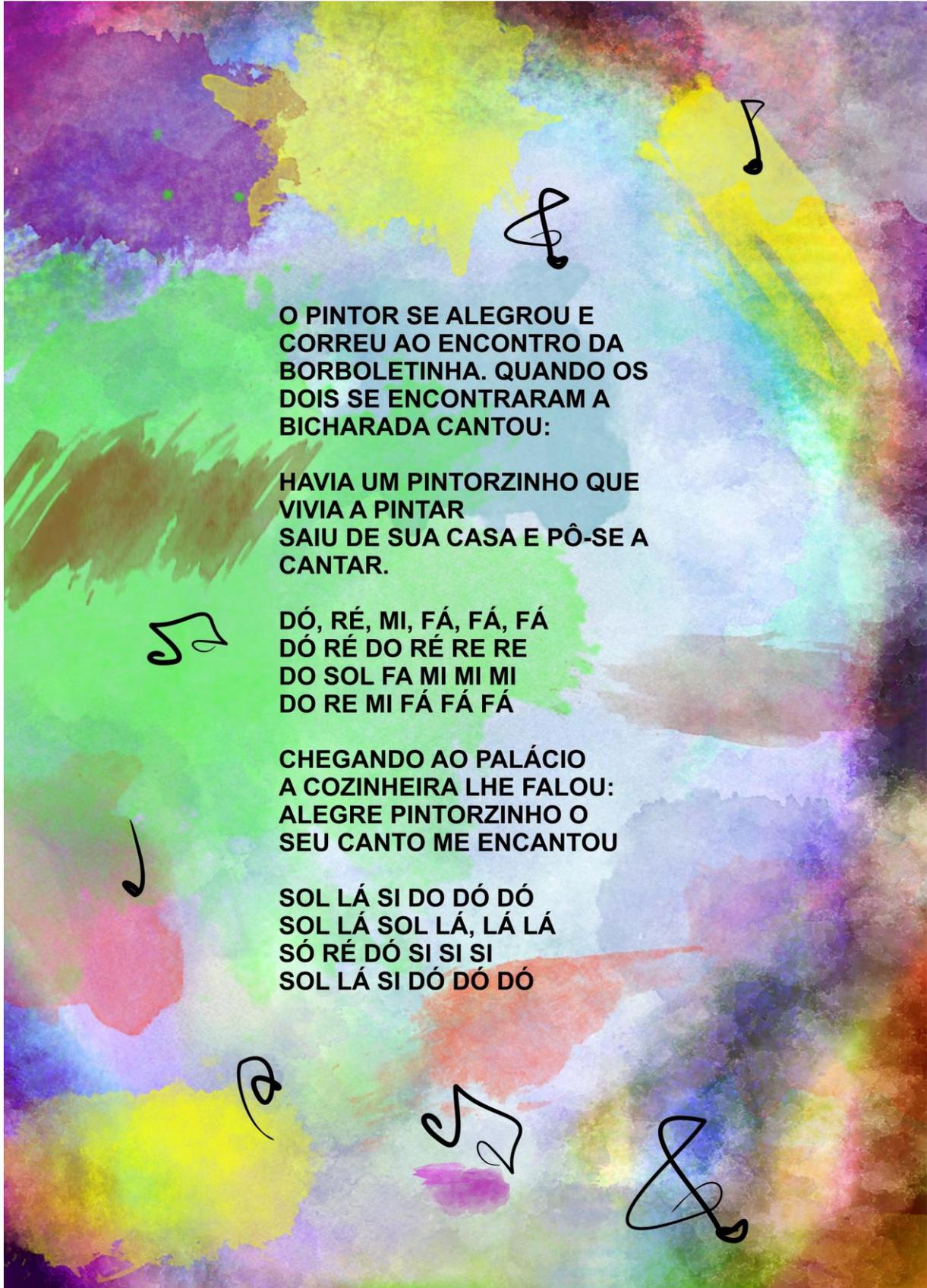
-AH SENHOR COELHO, MINHA CABEÇA ESTÁ ASSIM!
DESDE QUE PINTEI A CASA DA DONA BORBOLETINHA,
NÃO CONSIGO PENSAR EM MAIS NADA!
SÓ EM FLORES, AROMAS E COMIDAS SUCULENTAS! DISSE O PINTOR.

-E POR QUE VOCÊ NÃO SE DECLARA PRA ELA? QUIS SABER O COELHO.
-AH SENHOR COELHO!
TENHO MEDO! E SE ELA MEU AMOR NÃO ACEITAR?



-ORA SENHOR PINTOR DEIXE DE COVARDIA!
DECLARE SEU AMOR COM VALENTIA.
DONA BORBOLETINHA
TAMBÉM POR VOCÊ SE APAIXONOU.





O PINTOR SE ALEGROU E
CORREU AO ENCONTRO DA
BORBOLETINHA. QUANDO OS
DOIS SE ENCONTRARAM A
BICHARADA CANTOU:

HAVIA UM PINTORZINHO QUE
VIVIA A PINTAR
SAIU DE SUA CASA E PÔ-SE A
CANTAR.

DÓ, RÉ, MI, FÁ, FÁ, FÁ
DÓ RÉ DO RÉ RE RE
DO SOL FA MI MI MI
DO RE MI FÁ FÁ FÁ

CHEGANDO AO PALÁCIO
A COZINHEIRA LHE FALOU:
ALEGRE PINTORZINHO O
SEU CANTO ME ENCANTOU

SOL LÁ SI DO DÓ DÓ
SOL LÁ SOL LÁ, LÁ LÁ
SÓ RÉ DÓ SI SI SI
SOL LÁ SI DÓ DÓ DÓ

**E SABE O QUE ACONTECEU?
AS CORES DO RIACHO VOLTARAM.
A CERCA DO SEU LOBATO FICOU LINDA!
TODA A FLORESTA FICOU COLORIDA!**

**E NESSE LUGAR TODO DIA É UMA FESTA!
COM CANTIGAS, PINTURAS, ALEGRIAS E
GOSTOSURAS!**



**E TODOS VIVERAM FELIZES PARA SEMPRE!
ATÉ O SENHOR COELHO COM SUA ENORME PANÇA!**

BIM...SALABIM...
NOSSA HISTÓRIA CHEGOU AO FIM!



Referências

ASCHENBACH, Maria Helena Costa Valente. *A arte-magia das dobraduras*. São Paulo: Scipione, 1997.

ALARCÃO, Renato. As diferentes técnicas de ilustração. 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.

ALEXANDRINO, Helena. Entrevista Helena Alexandrino. In: MORAIS, Odilon, HANNING, Rona, PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ALMEIDA, Fernanda Lopes de. *A fada que tinha ideias*. Ilust. Edu. 28. Ed. São Paulo: Ática, 2007.

ARROYO, Leonardo. *Literatura infantil brasileira*. 3.ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

AZEVEDO, Ricardo. *Livro de Papel*. Projeto gráfico e desenhos do autor. 2ª edição. São Paulo: Editora do Brasil, 2010.

BARUZZI, Agnese; NATALINE, Sandro. *A verdadeira história de Chapeuzinho Vermelho*. Trad. Indigo. São Paulo: Brinque-Book, 2010.

BRENMAN, Ilan. *Até as princesas soltam pum*. Ilust. Ionit Zilberman. São Paulo: Brinque-Book, 2008.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. 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.

CABRAL, Astrid. *Zé pirulito*. Ilust. Maria Eduarda. 1.ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1982.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do Livro Infantil*. Belo Horizonte, MG: Ed. Lê, 1995.

CANTON, Kátia. *Minimaginário de Andersen*. Adaptação: Kátia Canton. Ilust. Salmo Dansa. São Paulo: São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2014.

CASTANHA, Marilda. A linguagem visual no livro sem texto. 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.

CHARTIER, Roger. *A aventura do Livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil Contemporâneo*. 5ª ed. Barueri, SP: Manole, 2010.

_____. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil/Juvenil Brasileira 1882-1982*. São Paulo: Quíron, 1983.

_____. *O conto de fada: símbolos- mitos – arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura infantil - teoria e prática*. 18ª ed. São Paulo, Ática, 2003.

_____, *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1998.

FURARI, Eva. Entrevista Eva Funari. In: MORAIS, Odilon, HANNING, Rona, PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis por Odilon Moraes, Rona Hanning e Maurício Paraguassu*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FARIA, Maria Alice. *Como usar a literatura infantil na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004.

FISCHER, Roger Steven. *História da Leitura. Tradução Claudia Freire*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? 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.

GENOVA, Carlos. *Origami: dobras contos e encantos*. São Paulo: Escrituras, Editora, 2009.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2003.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815*. Tradução: Christine Röhrig. Ilustrações: J. Borges. Apresentação: Marcus Mazzari. São Paulo: Cosac Naify, 2012, v. 1 e 2.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. Cid Knipel. Ed. Rev. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da forma*. 11.ed.Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora. 1996.

KANEGAE, Mari. *A arte dos mestres de Origami*. Maringá, Ediouro, 1997.

_____, *Origami: arte e técnica de dobradura de papel*. São Paulo: aliança cultural Brasil-Japão, 2002.

KASAHARA, Kunihiko. *The Art and Wonder of Origami*. Gloucester. Editora Quarry Books, 2004.

LANG, Robert J. *Origami design secrets: mathematical methods for na ancient art*. Natick. Editora A. K. Peters LTD, 2003.

LEE, Suzy. *A trilogia da margem: o livro imagem segundo Suzy Lee*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LINDEN, Sophie Van Der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LYONS, Martyn. *Livro: uma história viva*. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

MACHADO, Ana. *Procura-se lobo*. Ilust. Laurent Cardon. São Paulo: Ática, 2005.

MAIA, Mara Jane Sousa. *Tecendo o estético e o sensível através do bordado na literatura infantil brasileira*. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística geral) São Paulo, 2009.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras; 1997.

_____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARA, Jane Souza. *Tecendo o estético e sensível do bordado na literatura infantil brasileira*. Dissertação de Mestrado (Semiótica e Linguística Geral) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2009.

MONTROLL, John. *Birds in origami*. New York. Editora Dover Publications, 1995.

MORAIS, Odilon, HANNING, Rona, PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. 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.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução: Cid knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

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

_____. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. 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.

_____. O Brasil pela imagem – a ilustração de livro e o passado colonial. In SERRA, Elizabeth (Org.). *A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil*. Org. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013.

PEIXOTO, Ana Maria Souza. *As frutas do meu Quintal*. Ilust. Adriano Furtado. Manaus: Editora Valer, 2010.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.

POWDERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RAMOS, Flávia Brocchetto; PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Interação e mediação literária para a infância*. São Paulo: Global, ABL, 2011.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre o texto e a imagem. 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.

SANDRONI, Laura C. *De Lobato a Bojunga: As renaixões renovadas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. Um pouco de História da ilustração de livros para crianças no Brasil. In SERRA, Elizabeth (Org.). *A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil*. Org. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem e cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCIESZKA, Jon. *A verdadeira história dos três porquinhos! / por A. Lobo, tal como foi contada a Jon Scieszka*. Ilust. Lane Smith. Trad. Pedro Maia. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letrinhas. 2005.

SERRA, Elizabeth. *A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil*. Org. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013.

SHINGU, Fumiaki. *O Livro Completo do Origami – A Arte Japonesa de Dobragem de Papel*. Florianópolis. Editora Livros e Livros, 2008.

SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. *Literatura infantil: a palavra e a imagem se entrelaçando na história*. *Leitura, Teoria e Prática* n°. 56, p.40, 2011.

SIMÕES, Lucila Bonina Teixeira. *Literatura infantil: entre a infância, a pedagogia e a arte*. *Cadernos de Letras da UFF Dossiê: O lugar da teoria nos estudos linguísticos e literários* n°. 46, p. 219-242.

_____. *Literatura infantojuvenil: compondo um panorama da produção amazonense*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) Universidade do Estado do Amazonas, 2013.

SZÉLIGA, Márcia. Depoimento sobre o que é qualidade no livro infantil e juvenil. 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.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2ª edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Zahar; 2013.

TEX, Solange Rodrigues. *Origami na escola*. Itaquaquecetuba- São Paulo: Editora Espaço Idea, 2008.