

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO

ANITA NOVAES PRADES

TRAJETÓRIAS DE UM FIO DE RIO:
Narrar por imagens no contexto do livro ilustrado

São Paulo
2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e
Documentação do Instituto de Artes da Unesp

P896t Prades, Anita Novaes, 1991
Trajetórias de um fio de rio: narrar por imagens no
contexto do livro ilustrado / Anita Novaes Prades.
São Paulo, 2019.
196 f. : il. color.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rita Luciana Berti Bredariolli
Dissertação (Mestrado em Artes)– Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Ilustradores. 2. Ilustração de livros. 3. Arte narrativa.
4. Imaginação na literatura. I. Bredariolli, Rita Luciana
Berti. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. III. Título.

CDD 741.64

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO

ANITA NOVAES PRADES

TRAJETÓRIAS DE UM FIO DE RIO:

Narrar por imagens no contexto do livro ilustrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação / Mestrado Acadêmico em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes

Área de concentração:

Arte Educação

Linha de Pesquisa:

Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Rita Luciana Berti Bredariolli

São Paulo
2019



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Trajetórias de um fio de rio: narrar por imagens no contexto do livro ilustrado

AUTORA: ANITA NOVAES PRADES

ORIENTADORA: RITA LUCIANA BERTI BREDARIOLLI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em ARTES, área: Arte e Educação pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. RITA LUCIANA BERTI BREDARIOLLI
Departamento de Artes Cênicas Ed Fund Com / Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Dra. REJANE GALVAO COUTINHO
Departamento de Artes Cênicas Ed Fund Com / Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Ma. MARIA CECÍLIA FITTIPALDI VESSANI
Departamento de Artes Visuais / Universidade Federal de Goiás

São Paulo, 22 de outubro de 2019

*Para Olívia,
pequena de olhos curiosos
que me fez nascer mãe no meio deste caminho*

Agradecimentos

À CAPES. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Prof^a. Dr^a. Rita Bredariolli, pela orientação sempre atenciosa, sensível e assertiva. Muito do impulso, curiosidade e confiança para a realização deste trabalho surgiu por conta do encontro com essa professora tão generosa e instigadora. Sempre me recordarei das conversas que partilhamos no decorrer desta trajetória com muita admiração e gratidão.

À Prof^a. Dr^a. Rejane Coutinho, não somente pela presença em minha Banca Examinadora, como por todas as aulas que tive o prazer de participar como sua aluna e que também inspiraram profundamente o caminho para o desenvolvimento desta dissertação.

À Prof^a. M^a. Maria Cecília Fittipaldi Vessani, pela presença em minha Banca Examinadora e pela gentileza em aceitar meu convite. É um grato privilégio poder contar com a apreciação de uma pesquisadora que também possui relevante inserção no universo da literatura infantil e da ilustração.

Aos professores, amigos, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP e do GPIHMAE (Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação).

À Alessandra Evangelho, pelo trabalho primoroso de encadernação, e pela possibilidade de pensarmos juntas na solução artística de apresentação deste trabalho.

À Tereza Meirelles e Victória Junqueira, pela amizade da vida toda, e pelo apoio generoso que ambas ofereceram para mim e para a Olívia nos últimos meses, possibilitando mais leveza e boa companhia na finalização desta pesquisa.

Aos meus pais Jaime Prades e Neta Novaes, pelo apoio amoroso e incondicional. Também por serem artistas tão sensíveis, sempre garantindo espaços para que minha imaginação pudesse ser exercitada desde a infância.

À minha irmã Lina Prades, com muita ternura e admiração, pelo companheirismo e suporte afetivo em todas as esferas da minha vida.

À minha tia Dolores Prades, pelo carinho, orientação e por me instigar a pesquisar cada vez mais, tanto na teoria quanto na prática, os temas da ilustração e do livro ilustrado. À minha avó Lúcia Fama Vianna, por sua força inspiradora e por todo o cuidado que tem dedicado à mim e à Olívia.

Ao meu companheiro querido Thales Othón, pela parceria de apoio mútuo, respeito e amor, por todas as conversas e pensamentos compartilhados que me auxiliaram em diversas passagens da escrita do texto.

Finalmente, à nossa pequena filha Olívia, que veio ao mundo no meio do processo desta pesquisa, iluminando estes caminhos com sua poesia.

Resumo

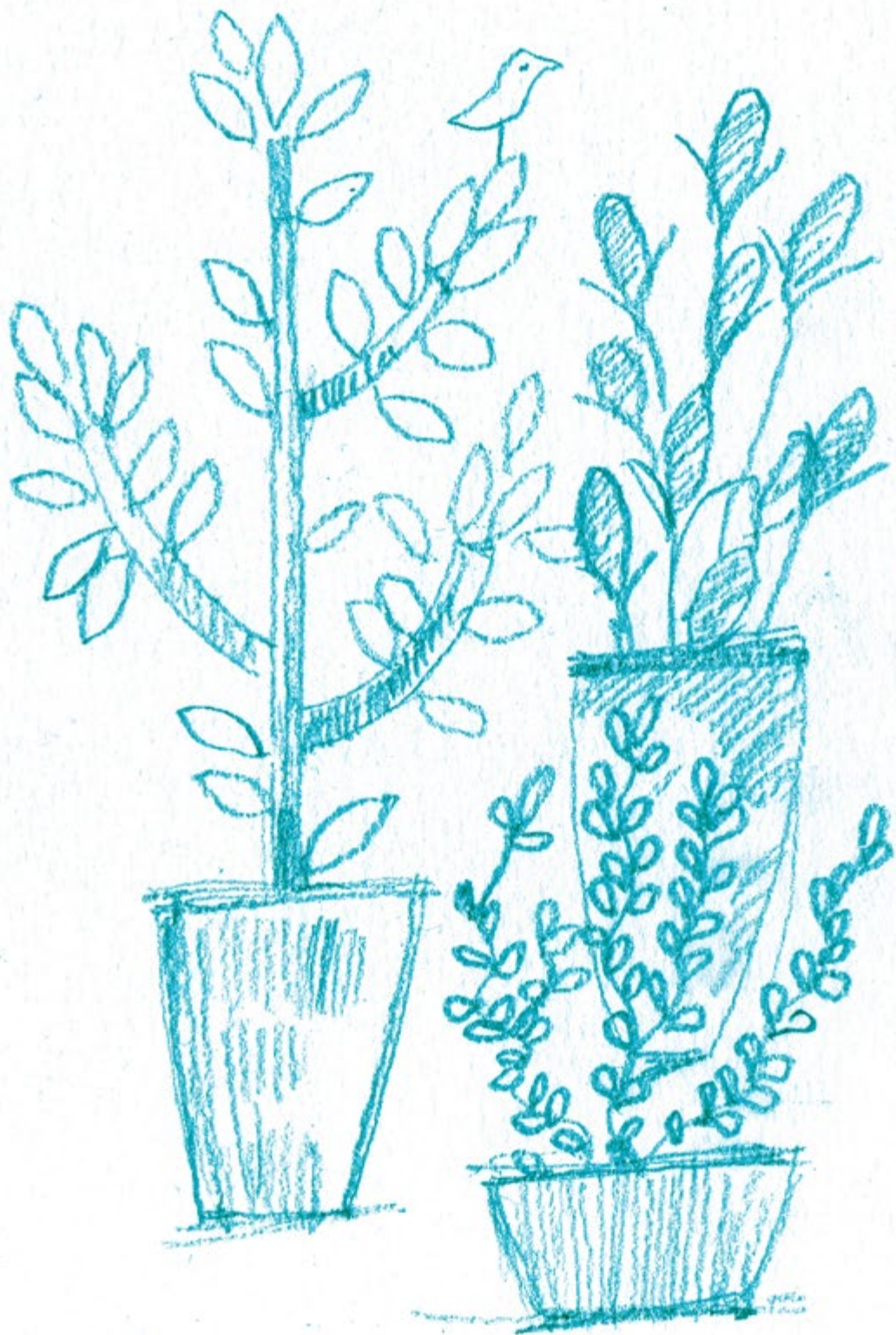
Esta pesquisa tem como eixo central o tema da ilustração, com foco no ofício do ilustrador no contexto da narrativa visual presente em livros ilustrados. A discussão desenvolvida percorre a diversidade de dinâmicas possíveis a serem estabelecidas no jogo semântico entre palavras e imagens, bem como na tessitura de relações entre a arte narrativa e a faculdade da imaginação. Ponderando acerca do lugar ocupado pela faculdade da imaginação na construção de conhecimento, reflete-se acerca da possível função social e pedagógica do livro ilustrado, ou, de modo mais amplo, da imaginação. Um dos aspectos fundamentais que norteiam a pesquisa consiste no entendimento da própria dissertação como um processo criativo em ilustração. Dessa forma, a visualidade e materialidade da dissertação são compreendidos como elementos de equivalente importância em relação ao texto, proporcionando também possibilidades poéticas de compreensão do trabalho por meio da abordagem artística da ilustração.

Palavras-chave: ilustração, imaginação, livro ilustrado

Abstract

This research focuses on the theme of illustration, especially with regard to the illustrator's craft in the context of the visual narrative present in picturebooks. The discussion developed goes through the diversity of possible dynamics to be established in the semantic game between words and images, as well as in the relationship between narrative art and the faculty of imagination. Pondering about the place occupied by the faculty of imagination in the construction of knowledge, there are considerations about the social and pedagogical function of picturebooks, or, more broadly, of imagination. One of the fundamental aspects that guide this research is the understanding of the dissertation itself as a creative process in illustration. Thus, the visuality and materiality of the dissertation are understood as elements of equivalent importance in relation to the text, also providing poetic possibilities of understanding the work through the artistic approach of illustration.

Keywords: illustration, imagination, picturebook



SUMÁRIO

Introdução 14

Capítulo 1 - A imaginação, a narrativa e os livros 28

Estantes de ferro, livros de papel 30

O fio narrativo, ou constelações 44

Considerações sobre a narrativa em Walter Benjamin 52

Imaginar é resistir 64

Lampejos de imaginação 69

Livros vaga-lumes 79

Capítulo 2 - A ilustração, o livro ilustrado 86

Uma palavra, ilustração 88

Particularidades do livro ilustrado 105

O ofício do ilustrador 118

O livro ilustrado como objeto mediador 136

Capítulo 3 - Descobrindo o rio 146

Correntezas da criação 150

São Paulo e seus rios 159

Imaginação, memória e esquecimento 165

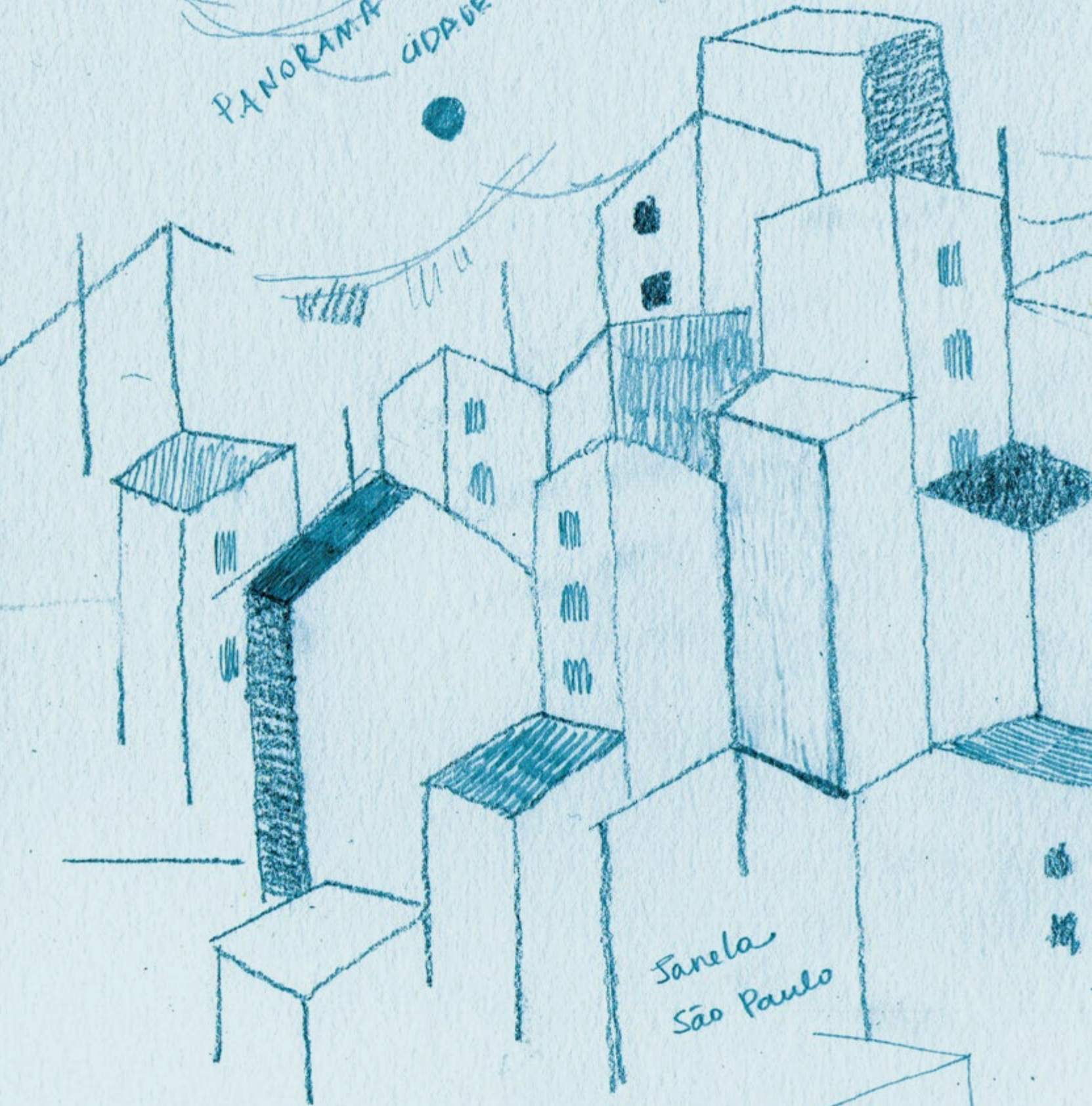
Criar o livro ilustrado 172

Considerações finais 178

Referências 187

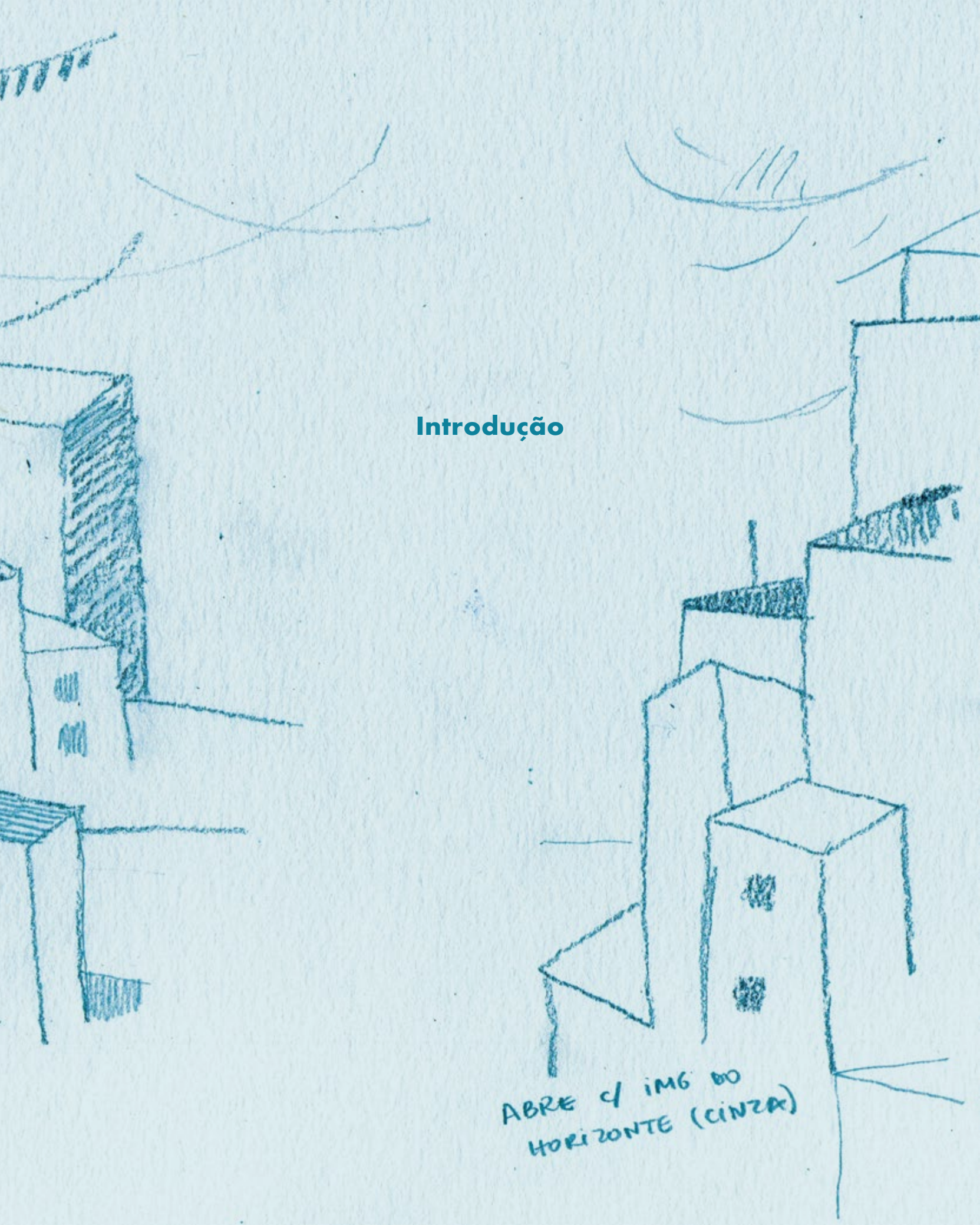
Apêndice - Fio de Rio 194

PANORAMA DA
CIDADE



Sanela
São Paulo

Introdução



ABRE a IMG DO
HORIZONTE (CINZA)

“Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia.”

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

A pesquisa desenvolvida nesta dissertação é dedicada fundamentalmente ao tema da ilustração, especialmente no que diz respeito ao universo do livro ilustrado. O decorrer da reflexão acaba por evocar temas adjacentes, tais como: a imagem e a imaginação; a narrativa e a narrativa visual; o ofício do ilustrador¹; mediação; relações entre texto e imagem; além de questões relativas ao processo criativo no âmbito da produção de um livro ilustrado.

Considerando especialmente minha relação próxima com o tema de estudo, uma vez que atuo como ilustradora de livros infantis, *designer* e educadora, a proposta é que tais temas não sejam abordados por apenas uma via de investigação, mas que, ao contrário, a pesquisa possa abarcar tanto aspectos teóricos quanto práticos relacionados ao ofício da ilustração. Tomando como ponto de partida o pressuposto de que é possível desenvolver a investigação como um percurso imaginativo que evidencia seus desvios poéticos e cujos aspectos visuais e artísticos são impregnados de significação, floresceu a proposta de desenvolver não apenas

1. No decorrer do texto, o termo “ilustrador” será utilizado com frequência para designar genericamente pessoas que desenvolvem a atividade de ilustração. O mesmo ocorrerá com categorias como “leitor”, “narrador” e “autor”, como uma opção que, considerando a grande recorrência desses termos, visa preservar a legibilidade acessível desta dissertação, assumindo o padrão de linguagem que, por enquanto, é majoritário em nossa gramática. Reconheço, entretanto, a validade do questionamento acerca do “masculino genérico”, ou seja, “o uso do gênero gramatical masculino para denotar o gênero humano” (MÄDER, 2015, p. 17), algo que operaria no sentido do que o pesquisador Guilherme Ribeiro Colaço Mäder denomina como “sexismo gramatical” (MÄDER, 2015, p. 147). O autor considera que “o uso do masculino genérico, justificado pelo conceito de gênero não marcado, pode, em nome de uma suposta neutralidade, escamotear as relações de poder entre homens e mulheres e contribuir para a manutenção de relações sexistas e opressivas que, aliás, não se mostram apenas na língua, mas em vários aspectos culturais” (MÄDER, 2015, p. 24).

um livro de reflexão escrita, mas também produzir um livro ilustrado que apresente uma narrativa ficcional autoral.

Esses dois objetos da pesquisa são compreendidos não como itens independentes, mas como elementos que compõem, em seu entrecruzamento, a completude desta dissertação. Nessa perspectiva, a produção do livro ilustrado não surge apenas na intencionalidade de exemplificar ou adornar aspectos trabalhados no texto teórico, mas como pesquisa e possibilidade de exploração poética e metafórica das questões investigadas. Desse modo, a própria história ficcional que habita o livro ilustrado, de certa maneira, pode remeter simbolicamente a aspectos da reflexão teórica, enquanto passagens do texto reflexivo podem ser nutridas pela experiência de criação poética, em uma dinâmica de retroalimentação e entrelaçamento de processos. Trata-se de uma abordagem que aponta para as possibilidades de interlocução entre texto e imagem que, de modo metalinguístico, é uma das questões-chave que serão desenvolvidas na discussão acerca do tema do livro ilustrado.

Nesse sentido, há o reconhecimento da relevância da visualidade, da dimensão artística e das possibilidades educativas como aspectos que permeiam o ato da pesquisa, visando uma composição holística do trabalho. Essa intenção investigativa se aproxima de novas modalidades de pesquisa emergentes, como a Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA)², que, de acordo com o professor Belidson Dias, caracterizam-se por “metodologias de pesquisa atualmente reconhecidas e cada vez mais bem aceitas

2. Conforme nomenclatura presente no livro “Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia”. Belidson Dias e Rita Irwin (org.) Editora UFSM: 2013. Segundo os autores, “é importante notar que, no Brasil, também se utilizam as seguintes terminologias: Investigação Baseada nas Artes (IBA) e a Investigação Educacional Baseada nas Artes (IEBA)” (p. 23).

na academia” (DIAS In DIAS; IRWIN, 2013, p. 23). Avaliando que “essas novas formas de expressão acadêmica surgiram da inadequação dos discursos acadêmicos correntes em alcançar as especificidades na pesquisa em artes” (Idem), Dias evidencia que se tratam de linhas metodológicas não convencionais que se desenvolvem a partir da crítica aos modelos tradicionais de pesquisa:

O argumento-chave para essas metodologias é que elas, ao enfatizarem a produção cultural da cultura visual, rompem, complicam, problematizam e incomodam as metodologias normalizadas e hegemônicas que são aquelas que estabelecem, formatam, conduzem, concebem e projetam o conceito de pesquisa acadêmica em artes, educação e arte/educação. A PBA e a PEBA buscam deslocar intencionalmente modos estabelecidos de se fazer pesquisa e conhecimentos em artes, ao aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo (DIAS In DIAS; IRWIN, 2013, p. 23).

Tratam-se de propostas metodológicas que possibilitam, portanto, “abrir novas vias de pensamento sobre como chegamos a saber e exploramos as formas através das quais o que sabemos se torna público” (EISNER, 1998, p. 283), ressaltando a diversidade de abordagens possíveis na pesquisa acadêmica. Conforme comenta Fernando Hernández Hernández a partir de contribuições de Eisner (1998) e Barone (2001), “a pesquisa científica é só um tipo de investigação, mas que não é a única forma de investigação possível” (HERNÁNDEZ In DIAS; IRWIN, 2013, p. 42). Nesse contexto, o tema da imagem e da imaginação, que será inclusive abordado por um ponto de vista teórico no decorrer da pesquisa, se apresenta como aspecto prático de grande relevância para formas de pesquisa como a PBA, conforme comenta Hernández, utilizando a terminologia similar “Investigação Baseada nas Artes”, IBA:

Realizar uma IBA significa mostrar a imaginação não só na formação dos nossos conceitos, mas na maneira de realizar o projeto. Não se trata de buscar uma inspiração do contato com a imagem, mas que a maneira de realizar a pesquisa deva ser em si mesma imaginativa. Isso supõe estar aberto não só a cognição científica mas também à imaginação artística (HERNÁNDEZ In DIAZ; IRWIN, 2013, p. 59).

A presente dissertação é compreendida, de tal modo, como simultaneamente um registro teórico e um produto artístico, sendo que a pesquisa se aproxima da ideia de um processo criativo, tendo em vista a combinação de diferentes abordagens investigativas, valorizando o surgimento de impregnações poéticas e imprevisibilidades. Nesse sentido, os procedimentos artísticos que permeiam a investigação são compreendidos como elementos tão essenciais quanto o texto escrito. De tal modo, atribui-se ampla relevância ao aspecto físico e a visualidade do produto final, que, neste caso, será caracterizado pela combinação de dois livros: um recheado pelo texto teórico e as imagens que o acompanham, outro apresentando uma ficção poética ilustrada, e ambos entrelaçados por temas e imagens em comum, constituindo um conjunto que apresenta possibilidades interpretativas em diferentes modos de expressão.

Na toada da integração entre prática, teoria e poética, soma-se a incorporação de questões processuais como elementos de interesse a serem destacados e valorizados, identificados enquanto aspectos que potencializam o trânsito de relações entre as diferentes ramificações da pesquisa e suas diversas etapas. Essa atenção direcionada não apenas aos resultados finais de uma obra, mas também ao seu percurso artístico criativo, dialoga com a pesquisa de Cecilia Almeida Salles a respeito do campo da Crítica Genética³, que, segundo a autora, “surgiu com o desejo de melhor compreender o processos de criação artística, a partir dos registros [...]

deixados pelo artista” (SALLES, 2008, p. 20). Nesse sentido, ainda que não exista a “pretensão de encontrar fórmulas explicativas para esse fenômeno de grande complexidade” que é o ato da criação, a Crítica Genética desenvolve a “tentativa de se aproximar, por diferentes ângulos, desse processo responsável pela geração de uma obra de arte” (SALLES, 2008, p. 26). A valorização dos vestígios da criação remete, de tal modo, ao reconhecimento da memória e das narrativas que permeiam uma obra como aspectos de interesse para sua compreensão.

O efeito que a obra causa em seu espectador tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao mergulhar no universo do processo criador, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas (SALLES, 2008, p. 25-26).

A opção aqui desenvolvida pelo compartilhamento de questões processuais reside na valorização de um entendimento particular da pesquisa como um percurso de constante transmutação, um “complexo processo, feito de ajustes, pesquisas, planos, esboços” que precedem o resultado final, sendo que “os rastros deixados [...] são a concretização desse processo de contínua metamorfose” (SALLES, 2008, p. 25). A busca por evidenciar os meandros do processo criativo também surge como possibilidade de costurar poeticamente e visualmente a

3. De acordo com Cecília Almeida Salles, a nomenclatura “Crítica Genética” se refere à “pesquisas que se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo de gênese das obras de arte” (SALLES, 2018, p. 26).

unidade desta dissertação. Desse modo, rascunhos desenvolvidos no decorrer do processo foram adaptados para compor as aberturas de capítulo, como forma de revelação de passagens da criação que frequentemente são ocultadas do produto final de uma pesquisa.

Ao estabelecimento de diálogos entre a abordagem intelectual e a experiência em criação artística, integra-se o âmbito da prática educativa, situando a presente pesquisa mais próxima da PEBA do que da PBA. Nesse entrecruzamento de diferentes áreas, a investigação ocupa o que Teresa Torres Eça denomina de “entrelugar”, ao discorrer sobre o “espaço de fissuras” localizado entre as artes e a educação, bem como entre a teoria e a prática (EÇA In DIAS; IRWIN, 2013, p. 73). A autora comenta que “as fronteiras entre arte e arte-educação são muito tênues, o que pode dificultar a delimitação do campo” (EÇA In DIAS; IRWIN, 2013, p. 74). Entretanto, considera que “as experiências didáticas e fundamentos pedagógicos” das “personagens que movem-se nas fissuras, nas gretas entre arte e educação” tem contribuído significativamente para “a investigação em Ciências Sociais com a sua maneira única de questionar o mundo, a vida e o ambiente” (Idem). Me identificando com tais “personagens”, tendo passado por experiências formativas e práticas tanto em artes como em educação, integro em minha pesquisa uma perspectiva educacional recorrente. Muitas das reflexões de cunho pedagógico que serão desenvolvidas adiante residem no entendimento do livro enquanto objeto mediador e na reflexão acerca dos impactos do livro ilustrado em uma perspectiva cultural e social.

Nesse contexto, o tema da narrativa é de grande importância, e igualmente figura nos princípios da PEBA no sentido do reconhecimento das diferentes formas possíveis de se contar uma história - ou de se narrar uma pesquisa. Conforme

mencionado, a narrativa será explorada nos termos de seus fundamentos teóricos e também como exercício prático na criação e produção de uma história ilustrada. Mas a questão da narrativa se faz presente ainda em outra perspectiva, em que o relato de vida e a dimensão autobiográfica se apresentam como possibilidades constituintes de uma investigação. Conforme avalia Hernández, uma das influências que nutre a IBA é “a centralidade narrativa que se outorga à voz e experiência do investigador e dos colaboradores e o resgate que se faz do biográfico como elemento central da reconstrução da experiência vivida” (HERNÁNDEZ In DIAS; IRWIN, 2013, p. 42). A partir do reconhecimento da importância da narrativa biográfica e autobiográfica no processo de pesquisa, opto por eventualmente evidenciar minha implicação pessoal nas questões sendo abordadas nos caminhos e bifurcações da escrita. Lembranças pessoais, memórias de infância, reflexões acerca de minha própria formação, nesse sentido, podem eventualmente mesclar-se às elaborações filosóficas e científicas. Conforme ressalva de Hernández, entretanto, “não se trata de ‘falar de mim’ mas ‘a partir de mim’” (HERNÁNDEZ In DIAS; IRWIN, 2013, p. 51), comentário que aponta para o recurso autobiográfico não como a generalização que encerraria outras possibilidades narrativas, mas como algo que contribui para o desencadeamento de conceitos e novas histórias. As considerações de Teresa Torres Eça podem ser bastante elucidativas a esse respeito:

O pesquisador ou pesquisadora não se limita a recolher histórias, é alguém que se expõe tanto como os outros sujeitos da investigação, que sofre a erosão da investigação, uma personagem vulnerável em um processo de crises e rupturas provocadas pelo impacto da realidade que se está a tentar compreender. Dentro desta perspectiva, o que o investigador(a) e o investigado(a) criam é um relato que alguém vai ler e a investigação só poderá estar terminada depois dessa leitura externa. Aí se situa o propósito e utilidade da pesquisa: contar uma história que permita aos outros contar a sua história. Não se trata de capturar

uma realidade única sobre a qual se escreve [...], mas sim de promover o desencadear de novos relatos. [...] Sendo assim, a representatividade da investigação está não na generalização de uma história, mas na capacidade que essa história tem de criar outras histórias [...] (EÇA In DIAS; IRWIN, 2013, p. 74).

Concordando com tal perspectiva da pesquisa como algo que não se encerra nas ideias de quem a escreveu, mas que permanece reverberando na potência da trama de histórias de seus leitores, a tentativa que desenvolvo nas breves passagens em que relato experiências pessoais é a de estabelecer “um ato de partilha e de emancipação na medida em que se relocalizam histórias, se reinventam os outros e nos reinventamos a nós próprios” (EÇA In DIAS; IRWIN, 2013, p. 75).

Tal dimensão autobiográfica se faz presente de maneira sutil em passagens da parte textual da dissertação, quando deliberadamente assumo a primeira pessoa do singular para evocar experiências de minha vida, a começar pelo início do primeiro capítulo. A dinâmica narrativa se desenvolve majoritariamente, porém, na primeira pessoa do plural (no sentido da experiência comum do “nós”), e, mais recorrentemente, em terceira pessoa - especialmente no caso de discussões que promovem o debate entre diferentes pontos de vista e não a predominância de uma abordagem pessoal. Esse é o movimento narrativo que caracteriza os dois primeiros capítulos. O terceiro capítulo, entretanto, consiste no compartilhamento da experiência de criação artística, e, para tanto, optei pelo uso predominante da linguagem em primeira pessoa. Como essa postura de pesquisa se estende à produção do livro ilustrado, a narrativa ficcional nele desenvolvida é também narrada em primeira pessoa e pressupõe aspectos de autobiografia, ainda que apresentados por via poética e metafórica e, portanto, possivelmente menos evidente, ao abrir margens para leituras distintas das que posso eventualmente pretender.

A respeito do presente texto, a estrutura é dividida em três capítulos, com base nos seguintes temas e título: “Capítulo 1: A imaginação, a narrativa e os livros”; “Capítulo 2: A ilustração e o livro ilustrado”; e, finalmente, o “Capítulo 3: Descobrimo o rio”, em que me dedico à reflexão acerca do processo criativo. Para compreender melhor estes eixos fundamentais da pesquisa, tomo emprestada uma imagem presenteada por Paul Ricoeur em trecho de seu livro “A memória, a história, o esquecimento” para afirmar que tratam-se de três mastros de um mesmo navio. Efetivamente, mastros distintos, mas com seus velames entrelaçados (RICOEUR, 2007, p. 18). Com essa imagem metafórica, o autor me auxilia a visualizar a trama de intersecções que caracteriza o ato da pesquisa, com suas particularidades regidas por uma problemática comum.

Naveguemos brevemente, pois, pelos principais pontos que serão desenvolvidos a partir destes três mastros estruturantes. O primeiro capítulo é direcionado principalmente ao tema da imaginação, a partir de uma contextualização histórica e crítica relacionada às diferentes concepções que caracterizam essa faculdade humana, a partir de contribuições de autores como Ítalo Calvino e Arthur Efland, em suas teorizações acerca da cognição e da criatividade. Na sequência, no estabelecimento de relações entre a faculdade da imaginação e o campo da literatura, o tema acaba por ramificar-se para a questão da narrativa, no diálogo de impressões de diversos autores a respeito desse assunto, a exemplo de Jerome Bruner e Walter Benjamin. Esse assunto é abordado desde a sua definição inicial até a reflexão acerca de suas diferentes dimensões possíveis, como o âmbito individual e o coletivo; bem como a ideia de narrativa visual. Desenvolve-se também uma problematização acerca da imaginação como forma de resistência e sobre o repertório imagético e narrativo predominante na

atualidade, revisitando e confrontando reflexões de autores como Michèle Petit, Yolanda Reyes, Regina Machado e Georges Didi-Huberman a esse respeito.

O segundo capítulo é orientado ao tema da ilustração e seus desdobramentos. Inicia-se a partir de uma investigação semântica dos possíveis significados da palavra ilustração, no caminho de uma análise crítica acerca dos sentidos comumente atribuídos a esse termo e às imagens designadas como ilustrações. Tal discussão conduz à reflexão acerca das possibilidades de interação entre texto e imagem e aponta para a superação da ideia de ilustração como algo necessariamente subordinado ao texto, já considerando especialmente o contexto do livro ilustrado. Nesse âmbito, foi de grande importância a contribuição de ilustradores que se dedicaram a escrever sobre o tema de seu ofício, como Ciça Fittipaldi, Laura Teixeira, Fernando Vilela, Chris Mazzotta e Suzy Lee. Em seguida, o trabalho é direcionado às características fundamentais que diferenciam a categoria do livro ilustrado, a partir de contribuição das autoras Sophie Van Der Linden, Maria Nikolajeva e Carole Scott, que se dedicaram detalhadamente a analisar tais especificidades. No segundo capítulo também se desenvolve a reflexão acerca das particularidades do ofício do ilustrador, bem como sobre as possibilidades do livro ilustrado enquanto objeto mediador. No entrelaçamento com o âmbito da arte/educação, recorre-se à contribuição de autores como Ana Mae Barbosa, Jacques Rancière, John Dewey e Paulo Freire, para a tessitura de comentários a respeito dos processos de ensino/aprendizagem em relação ao universo do livro ilustrado.

No sentido da anteriormente citada valorização das questões processuais, o terceiro e último capítulo é reservado aos percursos criativos desenvolvidos na produção desta dissertação, especialmente no que diz respeito à criação do livro ilustrado “Fio de Rio”, que a integra. Em primeira pessoa do singular, dedico-me

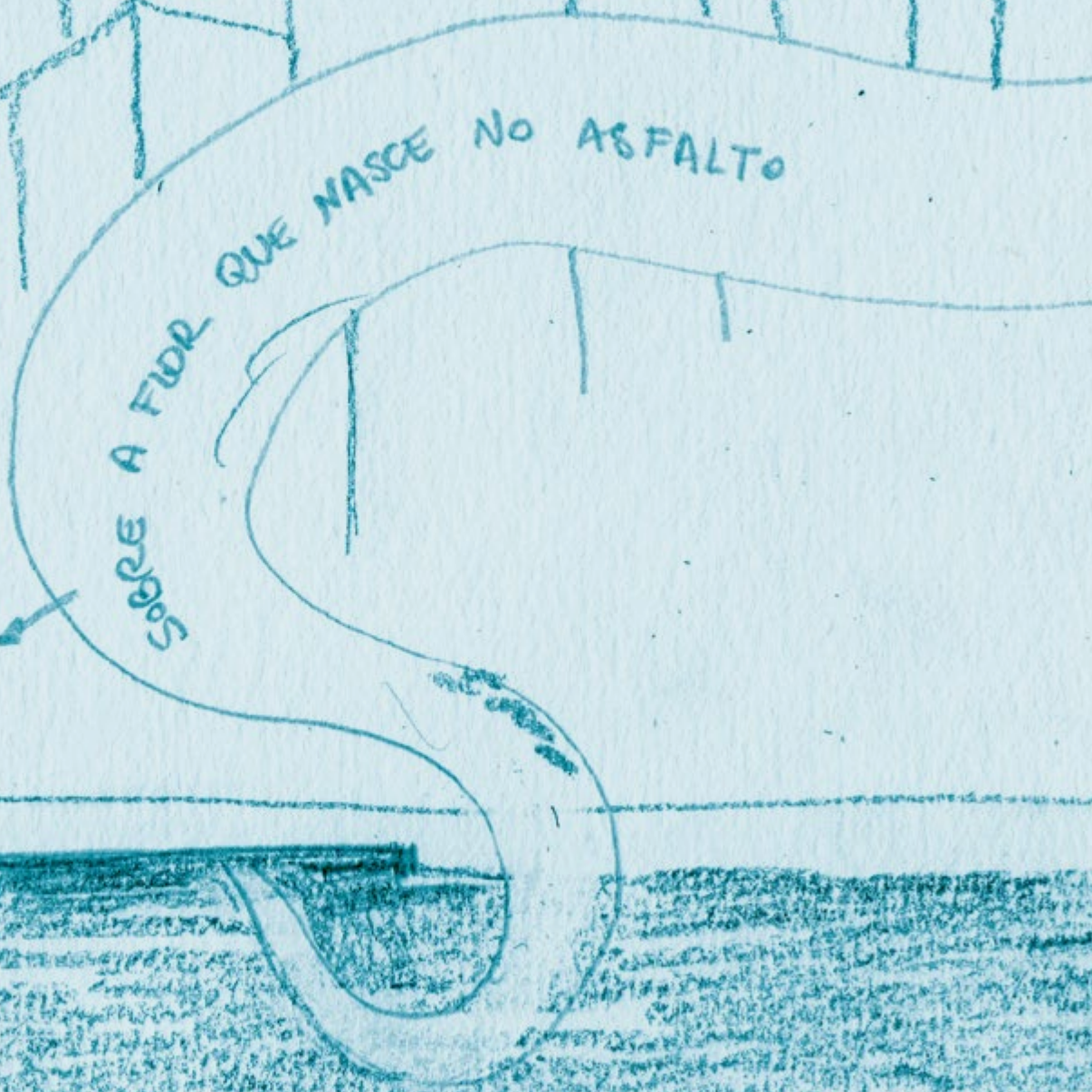
nessa etapa a elaborar reflexões acerca da trajetória criativa e a compartilhar os pormenores artísticos do caminho desenvolvido desde o início até a materialização do livro ilustrado e do conjunto da dissertação.

Finalmente, gostaria de ressaltar que os temas que me propus a pesquisar possuem um amplo espectro de possíveis leituras, em margens de significação que oscilam pelas diversas visões que os permeiam. Na tentativa de não reduzir as possibilidades que transitam em torno de conceitos como ilustração, imaginação e narrativa, o presente trabalho propõe-se a dirigir sobre essas questões um olhar mais investigativo do que conclusivo, na busca por lapidar aos poucos ideias e aproximações que auxiliem uma abrangente compreensão de tais assuntos, também no sentido de sua contextualização na contemporaneidade.



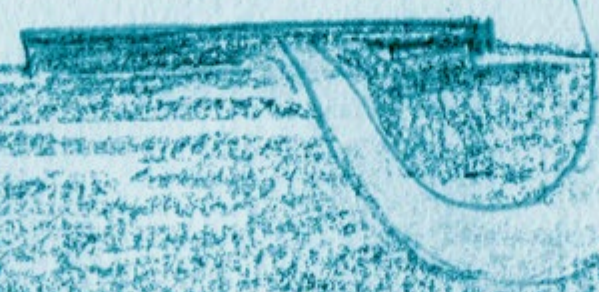
destacar →





SOPRE A FIOR QUE NASCE NO ASFALTO

REF.
DRUMMOND



Capítulo 1

A imaginação, a narrativa e os livros

retomar
aspectos
TCC



Estante de ferro, livros de papel

Não consigo recordar da primeira lembrança que tenho de um livro. É como se eles estivessem sempre estado lá, abarrotando desorganizadamente a pesada estante de ferro que se impunha no corredor estreito que dava para a escada, ou livremente espalhados pelo chão junto aos brinquedos que eu e minha irmã compartilhávamos. Naquela época, os livros que conhecíamos eram leves e vinham recheados de figuras coloridas, e como ainda não sabíamos ler as palavras impressas, também entendíamos as letras como imagens dançando pelas páginas. Às vezes, nossos pais nos liam em voz alta a história que estava escrita; outras vezes, eu desfrutava do livro à minha própria maneira, interpretando seu conteúdo e materialidade em um virar de páginas sem ordenação, diferente da leitura linear realizada pelos adultos. Da maneira que fosse, ainda consigo evocar a sensação do efeito singular que essas primeiras experiências de leitura me causavam, absorvendo aquelas imagens de tal modo que elas permaneciam vivas em minha mente, passeando para fora do livro, invadindo meus sonhos noite adentro. Era como se o mundo funcionasse a maior parte do tempo na frequência do relógio comum, mas quando eu entrava contato com essas histórias ilustradas, outros tempos se inauguravam. Tempos em que o que determinava o ritmo das coisas não era mais aquela velha cadência de horas, minutos e segundos, e sim o desenrolar dos tempos particulares de minha própria imaginação, animada pelo contato com aquelas histórias.

Quando penso nessas memórias de infância, frequentemente passeio por essa sensação de entrelaçamento entre diversos tempos. Assumir o tempo como algo múltiplo, no sentido de extrapolar a cadência supostamente regular

e constante de um tempo conjugado por um relógio mecânico e único, é algo que reverbera em considerações de Éclea Bosi em seu livro “Memória e sociedade: lembranças de velhos”. A autora distingue o “tempo social” do “tempo individual”, considerando que “em meios diferentes, ele [o tempo] não corre com a mesma exatidão” (BOSI, 1979, p. 339). Nesse jogo do tempo plural, entrariam as diversas experiências sensíveis de cada um, de acordo com a diversidade de contextos da experiência humana.

O ciclo do dia e noite é vivido por todos os grupos humanos mas tem, para cada um, um sentido diferente. A noite pode ser um florescimento do social, uma intensificação do amor e da amizade que se expandem e brilham sem as peias da rotina diária. A noite pode ser um lapso de abandono e de medo para a criança, para o solitário que vê as ruas se esvaziarem, para o doente ou o asilado. A noite tem durações diferentes para o trabalhador braçal, para a dona-de-casa, para o escolar (Idem).

A divisão do tempo em horas no relógio, portanto, nem sempre é uma mecânica que dá conta de caracterizar os outros ritmos que passeiam pela correnteza do tempo sensível, que pode caminhar na toada do ritmo dos afetos, ou na lenta sucessão particular da “sedimentação das lembranças” (Idem). Rita Bredariolli também aborda criticamente as representações do tempo, a questionar a insistência em um modelo que privilegia amplamente a “linha reta” como parâmetro:

Desde crianças apreendemos esse tempo retilíneo representado por uma linha reta desenhada em lousas ou livros didáticos. E a insistência desse modelo nos impregnou de tal forma, que não o questionamos [...]. Como se houvesse uma data de nascimento e morte de um conjunto de ideias, de produções, de pensamentos, de afetos, de manifestações culturais (BREDARIOLLI, 2014, p. 4).

Ao questionar o paradigma da linearidade, Rita Bredariolli nos instiga a imaginar outros desenhos possíveis da progressão do tempo, no sentido do reconhecimento de sua diversidade e variabilidade. Éclea Bosi fala de “uma apreensão do tempo dependente da ação passada e da presente, diversa em cada pessoa” e de um “tempo represado e cheio de conteúdo” (BOSI, 1979, p. 344). A autora utiliza esse vocabulário que remete aos processos da água, do rio que segue em frente mas que também percorre organicamente diversos desvios, curvas, afluentes. Esse encharcamento de caminhos possíveis que pode servir de metáfora para a própria constituição do que seria o caráter múltiplo do tempo, na correnteza que passeia pela justaposição de uma trama de veredas.

Nesse sentido, a divisão do tempo também poderia operar de modos distintos nas diferentes fases de nossas vidas, compreendendo-se, por exemplo, a juventude ou a velhice como períodos nos quais o tempo operaria em ritmos singulares e específicos, de acordo com as particularidades de cada etapa do ciclo da vida. A esse respeito, Ecléa afirma que “a infância é larga, quase sem margens, como um chão que cede a nossos pés e nos dá a sensação de que nossos passos afundam” (BOSI, 1979, p. 336).

Quando decidi me dedicar ao ofício da ilustração, especialmente de livros, percebi o quanto a vontade de ilustrar se relacionava com um retorno àquelas primeiras experiências com livros ilustrados que conheci quando criança, o quanto me movia por uma busca em extrapolar o tempo mecânico da rotina para revisitar a sensação do tempo largo da infância e seus passos fundos. Queria reviver o prazer em desenhar, rabiscar, garatujar e inventar histórias que costumamos explorar com mais intensidade no período da infância. Afinal, conforme comenta Ecléa Bosi, a memória é algo que “pode percorrer um longo

caminho de volta, remando contra a corrente do tempo” (BOSI, 1979, p. 342). De tal modo, para seguir o caminho adiante, meu movimento tem sido o de voltar para trás, fugindo à suposta linearidade do tempo.

Também a autora Regina Machado, no livro “Acordais: Fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias”, explora o contato com histórias justamente no sentido da transcendência do tempo cronológico comum. Como se o indivíduo em contato com o relato de uma história se transportasse para outra possibilidade de sua existência que não a prescrita pela realidade imediata. Para Regina Machado, o “‘lá’ para onde a pessoa se transporta é o lugar da imaginação enquanto possibilidade criadora e integrativa” (MACHADO, 2004, p. 24). A autora evidencia, desse modo, a associação que estabelece a fruição de uma história e a capacidade de imaginação, tema que parece permear muitos dos aspectos que serão desenvolvidos no decorrer desta pesquisa.

É preciso esclarecer que, apesar dessa ideia de um transporte para outro tempo mencionada por Regina Machado, não se trataria, porém, de um processo de “fuga da realidade”, como muitas vezes retratamos, especialmente, a atividade da leitura. Regina Machado desenvolve o tema da imaginação como uma faculdade fundamental do intelecto humano, e não como algo que se encontraria “à parte” dos processos cotidianos do pensamento. Segundo a autora, podemos considerar a imaginação como “potencialidade humana fundamental para qualquer idade ou atividade; não existe pensamento genuíno sem imaginação” (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 31). Longe de caracterizá-la apenas como um mecanismo de alienação reservado “aos artistas, aos loucos e às crianças” (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 30), Machado apresenta o trabalho da imaginação como qualidade essencial à vivência diária, à ciência, à arte, à educação, à vida.

Todos os relatos dos grandes cientistas, como por exemplo Poincaré ou Einstein, falando de seu trabalho, mostram o quanto a imaginação e a intuição estão na base de qualquer investigação científica. Para chegar a uma verdade nova, que contribua para o avanço da ciência, o investigador precisa arriscar, perguntar, transgredir o que já está dado como certo, como logicamente possível. [...] Um adulto equilibrado, que seja capaz de resolver satisfatoriamente os problemas que a vida lhe apresenta, necessita não apenas do pensamento lógico, mas também da intuição e da imaginação (Idem).

Na visão de Regina Machado, portanto, verificamos uma integração entre o que ela denomina de “pensamento lógico” e a faculdade da imaginação, com a autora ressaltando inclusive o plano da ciência como algo caracterizado por esse casamento. As características pré-concebidas comumente assimiladas quando exercitamos um primeiro e superficial contato com o termo “imaginação”, entretanto, costumam resultar em uma perspectiva bastante diferente. A recorrente frase “solte a imaginação” frequentemente sugere momentos excepcionais e extra cotidianos em que se obtém a permissão para “libertar” a mente do racional que seria predominante, a exemplo de quando crianças na escola podem explorar o desenho livre sem as supostas “amarras” de uma proposta fixa, estando então “livres para imaginar”⁴. Nesse sentido, também podemos identificar que muitas vezes se entende a imaginação como uma faculdade mais potente na infância ou nas artes, remetendo a esse “devanear”, “inventar” ou “criar” que pouca relação teria com o suposto padrão cultural da “vida adulta”. Nos deparamos, portanto, com uma premissa inicial a ser investigada

4. Conforme relato de Ana Carolina Druwe em "Pensar por imagens: imaginação e literatura na educação". TCC de Licenciatura em Artes Visuais. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2013.

e desconstruída - a oposição estabelecida entre o racional e o imaginário, predominantemente entendidos como características conflitantes e aqui relacionados respectivamente às ideias opostas de “rígido” e “solto”.

A oposição estabelecida entre razão e imaginação é referida por Arthur Efland na introdução de seu ensaio “Imaginação na cognição: o propósito da arte” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 318), em que aborda a história da imaginação no contexto da filosofia ocidental. É no Racionalismo de René Descartes que o autor identifica o “dualismo corpo-mente” caracterizado pela “crença racionalista de que o mundo consiste de substâncias físicas (corpos) e mentais (mentes) e de que a mente racional, como substância mental não física, era essencialmente descorporalizada” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 319). A visão cartesiana, observada por Arthur Efland, indicaria que a racionalidade e a lógica estariam para a mente, enquanto a imaginação e os sentimentos estariam para o corpo, ou seja, seriam atributos reservados apenas à percepção sensorial. Ainda nessa perspectiva, a racionalidade seria a qualidade essencial da cognição humana, enquanto a imaginação ocuparia um lugar inferior na construção do conhecimento, pois o Racionalismo cartesiano consideraria, segundo Arthur Efland, que “o status cognitivo da imaginação é suspeito, pois as imagens da imaginação têm origem em encontros corporais e sensoriais em que são sujeitas a distorções e a imperfeições” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 320).

Não é por acaso que Arthur Efland designa a imaginação como “um tópicos espinhoso”, com uma “história de exclusão no domínio cognitivo”, uma vez em que o esforço do autor é o de justamente problematizar esse paradigma binário que ele entende como limitado, pois concorda que “as categorias de nosso pensamento diário são amplamente metafóricas e nosso raciocínio diário envolve

relações metafóricas e inferências, portanto a racionalidade comum é imaginativa por sua natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 193). Em sua visão, a racionalidade e a imaginação, faculdades tão frequentemente entendidas como opostas ou distantes, se integrariam em um sistema que não caberia na simplificação do dualismo vigente, por incluir a imaginação e a racionalidade essencialmente vinculadas no mesmo processo cognitivo. Um processo no qual a imaginação não poderia estar dissociada do pensamento a ponto de “soltar-se”.

Esse debate entre diferentes pontos de vista acerca da imaginação remonta discussões anteriores. O escritor Ítalo Calvino, no capítulo "Visibilidade" de sua série de conferências “Seis propostas para o próximo milênio”, realiza um sucinto levantamento sobre como imaginação foi abordada, em linhas gerais e por meio de uma perspectiva europeia, na história do pensamento ocidental. Com base no ensaio "O império do imaginário"⁵, de Jean Starobinski, Calvino discorre sobre a delimitação de duas principais correntes: a “imaginação como comunicação com a alma do mundo”, na qual a imaginação se caracterizaria como depositária de uma verdade universal que ultrapassa o sujeito; e a “imaginação como instrumento de saber”, em que a imaginação é compreendida como uma faculdade produtiva do processo cognitivo, podendo coadjuvar o conhecimento científico (CALVINO, 2001, p. 103).

Vejamos primeiramente a questão da “imaginação como comunicação com a alma do mundo”. Ítalo Calvino contextualiza essa concepção específica da seguinte forma: “Da magia renascentista de origem neoplatônica é que parte a ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo, ideia mais tarde

5. *O império do imaginário*, presente no volume *La relation critique*, Gallimard, 1970.

retomada pelo Romantismo e pelo Surrealismo” (CALVINO, 2001, p. 103). O termo “alma do mundo” deriva do latim *anima mundi*, que, de acordo com as pesquisadoras Sarah Diva Ipiranga e Ana Paula Lima Moura, se trata de uma “noção oriunda da filosofia platônica que aponta para o caráter inseparável das realidades física e psíquica” (IPIRANGA; MOURA, 2017, p. 120), remetendo à ideia de uma unidade universal, uma essência primordial da existência. Conforme a contextualização apresentada por Calvino, a pressuposição da existência de uma “alma do mundo” fundamenta as diversas correntes filosóficas inspiradas em Platão, que se delinearam a partir da retomada e reinterpretação das ideias do filósofo grego, dentre elas a denominada escola Neoplatônica, originada no século III⁶.

A relação entre o Neoplatonismo e a ideia de “magia renascentista”, sugerida na contextualização de Ítalo Calvino, nos convida a passear brevemente por esses meandros históricos na busca por melhor compreendê-los. Discorrendo sobre o Neoplatonismo no período do Renascimento, em seu livro “Alquimia & Misticismo”, o professor Alexander Roob reflete sobre a importância do conjunto de textos de origem neoplatônica nessa época:

No Renascimento [...] a corrente [neoplatônica] [...] abriu caminho com ímpeto: em 1436, Marsilio Ficino, a figura central da Academia Platônica Florentina, traduziu [...] uma coletânea de catorze tratados gnóstico-neoplatônicos dos primeiros tempos do cristianismo. [...] A influência profunda que este conjunto de textos teve sobre o universo intelectual humanista tem sobretudo a ver com o fato de se afigurar surgir aqui uma sabedoria dos mistérios supostamente antiquíssima e pagã, impregnada de conceitos mágicos mas que na verdade parecia inteiramente imbuída [...] de um espírito cristão (ROOB, 2006, p. 22).

6. Muitos historiadores localizam o início do Neoplatonismo no séc. III. A informação consta no *Lexicon - Dicionário Teológico Enciclopédico*. São Paulo: Loyola, 2003.

Para Alexander Roob, o Renascimento foi uma época marcada pelo grande interesse de artistas, cientistas e filósofos pela investigação em torno dos aspectos misteriosos da existência e dos enigmas relacionados a essa ideia de uma grande unidade universal regente das leis da natureza, de modo que o Neoplatonismo adquiriu uma espécie de “aura mágica” - a ideia de magia, nesse sentido, estaria mais relacionada ao estudo da natureza e à investigação das leis do Universo do que às noções de encantamento ou cerimonial. Já Vidotte e Mendonça Jr. afirmam que no Renascimento “se conheceu uma aproximação entre o dogma católico e as correntes esotéricas durante seu retorno à sabedoria da Antiguidade, o que resultou numa amálgama mágico-religiosa” (VIDOTTE; MENDONÇA JR., 2011, p. 3), interpretando que a religião cristã e a investigação dos saberes ocultos conviveram sob o mesmo teto nesse período histórico, também marcado por um retorno às tradições esotéricas do passado.

A ideia de “imaginação como comunicação com a alma do mundo”, portanto, é uma concepção que tem suas origens em um passado histórico em que se fundiram conceitos de religião e esoterismo, resultando em uma compreensão mística do termo imaginação, podendo esta relacionar-se com a figura de Deus. Trata-se de uma concepção que dialoga com a ideia, citada por Ítalo Calvino a partir de um verso da “Divina comédia”, de que “[...] a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar dentro do qual chove” (CALVINO, 2001, p. 97). Essa é uma metáfora que reflete a concepção mística da imaginação, pois:

[...] segundo Dante [...], há no céu uma espécie de fonte luminosa que transmite imagens ideais, formadas segundo a lógica intrínseca do mundo imaginário (“per sé”) ou segundo a vontade de Deus (“o per voler che giù lo scorge”) (CALVINO, 2001, p. 98).

A imaginação, na visão dantesca, carrega portanto esse significado de contato com o divino – e o artista, entendido como o indivíduo que materializa as criações de sua imaginação, é visto, de certa forma, como o receptáculo de uma verdade que o ultrapassa, pois é extraterrena: é uma nuvem de chuva que se forma nas alturas do céu, e não no âmbito da existência mundana.

Discorrendo sobre essa visão da “imaginação como comunicação com a alma do mundo”, em que a imaginação é entendida como proveniente de uma fonte externa ao próprio sujeito, Ítalo Calvino avalia que se trata de uma concepção que pressupõe uma separação entre o domínio da ciência e o campo da imaginação:

[...] as teorias da imaginação como depositárias da verdade do universo podem-se ajustar [...] a um tipo de conhecimento teosófico, mas são incompatíveis com o conhecimento científico. A menos que se separe o domínio do conhecimento em dois, deixando à ciência o mundo externo e isolando o conhecimento imaginativo na interioridade individual (CALVINO, 2001, p. 103).

Arthur Efland, revisitando criticamente as diferentes concepções de imaginação, discorre também sobre essa cisão entre o domínio da ciência e o da imaginação na história da cognição humana. Para ele, a visão de uma suposta incompatibilidade do conhecimento científico com o imaginativo é fruto do preconceito histórico que caracteriza o “ataque de Platão à doutrina da inspiração [...], porque a obra de arte é uma dupla imitação, isto é, uma imitação da imitação” (EFLAND In BARBOSA, 2005, p. 319). Arthur Efland identifica nos argumentos de Platão contrários à inspiração artística uma das principais causas pela qual a imaginação permaneceu, por séculos, vista como algo separado do domínio cognitivo terreno:

Por muitos anos [...] o preconceito exclui as imagens mentais do domínio cognitivo. Assim como o preconceito de Platão contra as artes, a imaginação do artista (chamado por ele de inspiração) foi considerada suspeita, uma vez que os artistas estariam sobre o controle das musas, incapazes de controlar as próprias ações. Sem esse controle, como esperar que os artistas tivessem conhecimento da fonte de seus poderes? Eram meros instrumentos do divino, mesmo que fossem reconhecidos como autores de suas criações. A genialidade – extra-humana em sua origem – era um dom atribuído pelos deuses (EFLAND In BARBOSA, 2005, p. 319).

Essa busca pela desconstrução da oposição entre o conhecimento científico e a atividade imaginativa converge para outra possibilidade de entendimento da imaginação, exposta por Ítalo Calvino em diálogo com a visão de “imaginação como comunicação com a alma do mundo”. Rumamos, portanto, para a ideia da “imaginação como instrumento de saber”.

A segunda concepção, conforme nos traz Ítalo Calvino, trata-se da compreensão da “imaginação como instrumento de saber, segundo a qual a imaginação, embora seguindo outros caminhos que não os do conhecimento científico, pode coexistir com esse último, e até coadjuvá-lo” (CALVINO, 2001, p. 103).

Arthur Efland, em sua investigação acerca de imaginação e cognição na filosofia ocidental, avalia que a imaginação apenas alcançou “status mais elevado” em relação ao pensamento intelectual em fins do século XVIII com Immanuel Kant, que a “reconheceu como ‘uma faculdade produtiva da cognição’” (KANT, 1964, p. 318 apud EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 320), que nos permitiria “sentir nossa liberdade através das leis de associação que organizam a experiência empírica, de maneira que o material fornecido pela natureza possa ser transformado em algo diferente, algo que ultrapasse a natureza” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 320) – porém, segundo Arthur Efland, mesmo na visão de Kant a imaginação

estaria ainda relegada aos atributos da percepção, e não seria partícipe da formação de conceitos.

Possibilidades de estudos mais aprofundados acerca da imaginação enquanto forma de conhecimento, para Arthur Efland, só teriam surgido mais expressivamente na segunda metade do século passado. Isso teria ocorrido principalmente como resultado da oposição do Positivismo, em fins do século XIX e início do XX, à imaginação artística, “uma vez que esta opera sem regras ou aparentemente sem uma intenção racional”, porém “não existe uma maneira de verificar a veracidade do *insight* artístico” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 321).

Portanto, segundo Arthur Efland, teria sido apenas recentemente e devido ao “crescimento da perspectiva da ciência cognitiva”, que “o caráter cognitivo da imaginação tornou-se novo candidato às pesquisas psicológicas” (EFLAND In BARBOSA, 2008, p. 321). Já Marilena Chaui situa no século XIX o advento dos estudos científicos voltados à mente humana, por meio do emprego de conceitos, métodos e técnicas propostos pelas ciências da natureza. Até então, segundo a autora, tudo quanto se referia ao humano era estudado apenas pelo campo da Filosofia (CHAUI, 2005, p. 227). A ideia do homem como objeto científico pode ser considerada, portanto, bastante recente e fundamenta as denominadas “ciências humanas” - a exemplo da Psicologia, que foi a principal área a investigar cientificamente estruturas e operações da mente humana até então pouco abordadas (como a consciência, a percepção, a memória e a imaginação).

O que vemos atualmente é que já existe consolidada no discurso educacional, psicológico e artístico, a perspectiva da imaginação como parte integrante e essencial no processo de construção de conhecimento. Podemos tomar como exemplo o trabalho do próprio Arthur Efland, autor contemporâneo que

se dedica ao estudo da imaginação como forma de conhecimento cotidiana e contínua, revisitando os esquemas e categorizações da cognição presentes na obra de George Lakoff e Mark Johnson em linguística cognitiva.

A discussão sobre o lugar ocupado pelas imagens mentais na elaboração do pensamento ganha cada vez mais espaço, caracterizando uma busca por reduzir os abismos históricos que permanecem entre racionalidade e imaginação, que se manifestam na repetição de oposições similares como: razão x emoção; mente x corpo; intelecto x intuição; pensamento x percepção; inteligência x sensibilidade; ciência x arte.

Rudolph Arnheim, por exemplo, dedicou um ensaio exclusivamente à defesa da ideia de “pensamento visual”, criticando o fato de que “na tradição da filosofia e psicologia do Ocidente os conceitos de percepção e raciocínio nunca conviveram sob mesmo teto” (ARNHEIM, 1989, p. 154). Na contramão desta concepção tradicional, o autor defende “que todo pensamento produtivo se baseia na imagística perceptiva, e que, inversamente, toda percepção ativa envolve aspectos de pensamento” (ARNHEIM, 1989, p. 154). Rudolph Arnheim atua justamente na dissolução das fronteiras que distanciam o pensamento da visualidade e do imaginário, colocando que “em termos de pensamento visual, não existe uma separação entre as artes e as ciências, bem como entre o uso das imagens e o das palavras” (ARNHEIM, 1989, p. 154).

Em “Visibilidade”, após apresentar essas duas primeiras concepções – “imaginação como comunicação com a alma do mundo” e “imaginação como instrumento do saber” -, identificando em ambas aspectos de seu próprio processo criativo, Ítalo Calvino surpreende-nos trazendo ainda uma terceira visão (com a qual declara reconhecer-se completamente):

A imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido. [...] Pois bem, creio ser indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial. A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível. (CALVINO, 2001, p. 106).

Em tal perspectiva, a ideia de imaginação se relaciona com um processo de ver para além do visível, em um jogo combinatório relacionado à capacidade de percorrer as infinitas potencialidades de nosso repertório imagético. De tal forma, compreende-se a experiência cognitiva em seu vínculo com a capacidade de associar imagens diversas, sejam estas concretas ou hipotéticas - visíveis ou invisíveis. A imaginação, portanto, relaciona-se aqui com essa atividade mental efervescente, dialogando com diversos fatores que podem incluir os desdobramentos da percepção, do pensamento e da memória.

A semente que frutificou nessa análise voltada ao tema da imaginação foi lembrança de livros ilustrados evocada no início deste capítulo, o que aponta para uma possível aproximação entre essa faculdade e o universo particular dos livros. Para abrir os diversos caminhos que podemos percorrer adiante, cabe questionar como esse “golfo da multiplicidade potencial” citado por Calvino pode estar presente em nossa experiência em relação aos livros, e especialmente os livros ilustrados. O que nos dizem as histórias e imagens que encontramos nesses objetos de leitura a respeito de nossa capacidade imaginar?

O fio narrativo, ou constelações

A lembrança que tenho de meus primeiros contatos com livros ilustrados no período da infância está marcada pela memória das narrativas que os recheavam: a esse passeio por diferentes situações, personagens e paisagens particulares das histórias que habitavam o interior daqueles pequenos mundos portáteis feitos de papel, tinta, cola e costura.

Mas o que define o conceito de narrativa? O pesquisador de psicologia cognitiva Jerome Bruner identifica a ideia de sequência como uma de suas características fundamentais. Por tal perspectiva, um dos princípios definidores desse conceito poderia se encontrar no sentido de concatenação, de encadeamento de elementos que geram significação a partir das relações que se estabelecem entre eles, engendrando histórias, estruturando tramas. Sobre a narrativa, Jerome Bruner elabora as seguintes considerações:

Talvez sua propriedade principal seja sua sequencialidade inerente: uma narrativa é composta por uma sequência singular de eventos, estados mentais, ocorrências envolvendo seres humanos como personagens ou autores. [...] Seu significado é dado pelo lugar que ocupam na configuração geral da sequência como um todo [...] (BRUNER, 1997, p. 46).

Quando a sequencialidade é um definidor, os elementos ou etapas constituintes de uma narrativa adquirem novos sentidos na medida em que estão contextualizados no conjunto que engendra a ordem dos acontecimentos. O desenrolar das páginas de um livro, nesse sentido, pode ser simbólico: diversas folhas que, vistas isoladamente, podem ter significados distintos, mas que constituem o sentido de um todo quando unidas pela dobra central da encadernação. Essa

noção de sucessividade também está presente em contribuições do filósofo Paul Ricoeur, que se debruça sobre o tema da narrativa em diversos de seus trabalhos.

Uma história descreve uma sequência de ações e experiências de um determinado número de personagens, sejam reais ou imaginários. Esses personagens são representados em ações que mudam... às quais eles reagem. Essas mudanças, por sua vez, revelam aspectos ocultos das situações e dos personagens, dando lugar a uma nova condição que pede reflexão ou ação, ou ambos. A resposta à essa condição leva a história à sua conclusão (RICOEUR, 1981, p. 277).

A ênfase na questão da “mudança” desenvolvida por Paul Ricoeur indica que a progressão de uma história, em tal perspectiva, é marcada por um processo de transformação decorrente de determinadas alterações, de modo que a configuração final difere da inicial, há metamorfose. É importante não confundir e equivaler, portanto, a noção de sequencialidade com linearidade, tema que surgiu na reflexão que abriu este primeiro capítulo, voltada ao tema do tempo e sua multiplicidade. Retomando as ponderações de Rita Bredariolli a esse respeito, nos deparamos com a consideração crítica de que “ao pensarmos em história, geralmente nos vem a imagem de uma linha reta, estendida, por sobre a qual alguns eventos [...] se acumulam em sucessão” (BREDARIOLLI, 2014, p. 4). Diante desse panorama, a autora ressalta outra possibilidade de entendimento da dimensão narrativa, na qual a linha única é substituída pela imagem da constelação.

Ao narrarmos histórias descrevemos movimentos temporais, desenhos criados pela disposição dos eventos no espaço da escrita - ou da fala - condicionados às nossas formas de concepção, às convenções estabelecidas e apreendidas sobre o tempo. Podemos assim descrever constelações, próximas ao movimento da memória, próximo daquele da imaginação, definido pelas analogias ou associações, em continuidades ou rupturas; ou podemos descrever um alinhamento retilíneo determinado pela

noção de um tempo histórico definido em linha reta, retificado, assim como foram os rios e as avenidas pelos grandes projetos modernos de urbanização, impulsionados pela crença do progresso. Duas possibilidades dentre outras, em circunvoluções, volutas, torvelinhos (BREDARIOLLI, 2014, p. 3).

A narrativa, por essa perspectiva, pode ser responsável por incitar nossa imaginação ao animar nosso acervo de caminhos possíveis que uma narrativa pode percorrer: se multiplicando em diversos fios, se tornando mancha que se espalha em constelação, abrindo frestas para as vias inesperadas que até então nunca havíamos considerado. Uma multiplicidade que dialoga com a perspectiva da imaginação como o “repertório do potencial” defendida por Calvino no subtítulo anterior, considerando os processos de associação e composição de imagens que podem tomar parte em nossas mentes quando fruímos de narrativas. A perspectiva da imaginação no sentido de um efervescente exercício de relações é algo presente no seguinte trecho, em que Rita Bredariolli elabora em sua reflexão acerca das histórias, do tempo, das palavras e das imagens:

A imaginação propicia o rearranjo do já conhecido, do já realizado, pelo exercício de relações, que motivam a ativação de nosso repertório imagético, em um movimento de montagens e remontagens, impulsionado – e também impulso, pelas correspondências, analogias, choques. O exercício de imaginação é o de mobilização de nossas relações sensíveis e inteligíveis com o mundo. Cria aberturas ao possível, em desobediência ao artifício de uma linha reta (BREDARIOLLI, 2014, p. 6).

Integrando tais considerações ao tema da narrativa, o compreendemos nessa perspectiva de mobilização de diversas relações potenciais que nossa imaginação pode percorrer. Essa possibilidade de relação entre imaginação e narrativa é evidenciada por Jerome Bruner, quando ele enfatiza os processos de

reinvenção que caracterizam a forma narrativa, estabelecendo vínculos entre a imaginação e a memória:

Por meio da narrativa nós construímos, reconstruímos e de alguma forma reinventamos o ontem e o amanhã. Memória e imaginação amalgamam-se nesse processo. Mesmo quando criamos os mundos possíveis da ficção, não desertamos do familiar, mas o subjuntivizamos naquilo que poderia ter sido ou no que poderia ser. Por mais que a mente humana tenha exercitado sua memória e refinado seus sistemas de registro, ela nunca consegue capturar o passado de maneira completa e fiel. Por outro lado, ela jamais consegue escapar ao passado. Memória e imaginação são fornecedoras e consumidoras uma da outra (BRUNER, 2014, p. 103).

Nos espaços lacunares que se estabelecem nos meandros da **imaginação** e da **memória**, o autor identifica a **narrativa** como um processo que essencialmente passa pela reinvenção, pela experiência de recriar a realidade a partir do diálogo entre o que se lembra e o que, de certa forma, se inventa. Ao considerar a memória e a imaginação em integração à narrativa, as considerações de Rita Bredariolli e Jerome Bruner estabelecem pontes diretas entre temas que vem sendo visitados neste texto, ampliando a possibilidade de que sejam costuradas mais ligações entre tais assuntos - que surgem como desdobramentos do mote central dessa dissertação, o **livro ilustrado**. Para que o universo do livro possa figurar mais diretamente nessa equação temática, podemos revisitar considerações do psicanalista Bernard Golse a respeito do contato com o livro como um fator determinante para a conquista da linguagem narrativa no período da infância:

O livro sozinho, no centro de uma experiência intersubjetiva, [pode] contribuir profundamente, por meio de uma narrativa vinda de fora, para encontrar a narrativa interior da criança e prepará-la para a elaboração de seus próprios fundamentos" (GOLSE, 2000, p. 22).

Também a antropóloga Michèle Petit desenvolve considerações que vão de encontro a tais comentários de Bernard Golse, pois, de acordo com a autora, na “aquisição progressiva da narratividade, o contato com o livro é decisivo”, uma vez que “ele ajudaria no desenvolvimento das capacidades linguísticas e psíquicas necessárias para que se construa uma história” (PETIT, 2010, p. 124). A respeito de quais seriam tais capacidades a que Petit se refere, é possível depreender de seu texto de que se refeririam a “processos de união da linguagem e do pensamento” que seriam “rudimentares” na primeira infância, bem como diriam respeito à capacidade de, diante da desordem da realidade, “selecionar alguns detalhes para reduzir a cacofonia e dar-lhes sentido”, uma vez que a autora considera que, em nossas existências, “somos bombardeados de imagens, mas igualmente de odores, barulhos, de gritos, pedaços de conversas, impressões táteis [...]; e de múltiplas sensações internas” (PETIT, 2010, pp. 122-123). Defendendo a narrativa como “uma necessidade antropológica”, a autora afirma:

De fato, ao longo da vida, para construir um sentido, para nos construirmos, jamais deixamos de contar, em voz alta ou no segredo da nossa solidão: nossas vidas são completamente tecidas por relatos, unindo entre eles os elementos descontínuos (PETIT, 2010, p. 122).

Assumindo a perspectiva da narrativa como algo que caracteriza nossas vidas de maneira geral, Michèle Petit faz coro com Jerome Bruner quando o autor pondera que “parece que temos, desde o início da vida, uma espécie de predisposição para a narrativa” (BRUNER, 2002, p. 32). E possivelmente com diversos outros autores que se debruçaram sobre esse tema, pois, conforme comenta Petit, “muitos pesquisadores, em diferentes disciplinas, ou escritores,

observaram que essa necessidade de história constituía talvez nossa especificidade humana” (PETIT, 2010, p. 126) - oferecendo como exemplos escritos de Pascal Quignard⁷ e Ivan Almeida⁸. Na visão da autora, entretanto, essa suposta “predisposição para a narrativa” deve “ser incentivada para avançar” (PETIT, 2010, p. 123), pois a autora defende a importância de, “desde a mais tenra idade, propor aos bebês alimentos culturais, contar histórias e ler para eles”, avaliando que “para crescerem, para começarem um dia a formular sua própria história [...] necessitam de literatura” (Idem). Tal ênfase na apropriação da forma narrativa como algo fundamental ao desenvolvimento individual é uma característica marcante da obra de Michèle Petit, especificidade sobre a qual nos debruçaremos mais adiante.

As contribuições de Michèle Petit apontam, portanto, para o reconhecimento de nossa própria capacidade de exercitar, desde a infância, os meandros de nossa memória e nossa imaginação enquanto “seres da narrativa”, uma categoria que a autora reconhece como uma evidência do que somos, ainda que criticando o corrompimento que tal condição tem sofrido na atualidade.

Somos seres da narrativa e a pergunta é por qual passe de mágica essa evidência pôde ser escamoteada a ponto de a linguagem ser reduzida a um instrumento e as bibliotecas a simples lugares de “acesso a informação”. Estas são também conservatórios de sentidos onde se encontram metáforas científicas que ordenam o mundo e o esclarecem, mas também metáforas literárias, poéticas, geradas pelo exercício lento de escritores ou de artistas que realizaram um trabalho de transfiguração de seus próprios questionamentos e dos vários conflitos que estão no cerne da vida [...] (PETIT, 2010, p. 125).

7. Citado por Fefa Vila, “Vínculos con lecturas y estrategias de lectora”, In “Palabras por la lectura”.

8. “La déprogrammation de la littérature”, entrevista citada com Pascal Quignard.

Esta defesa da literatura empreendida por Michèle Petit diz respeito à grande importância que a autora atribui a presença e ao exercício da narrativa em nossas vidas. As contribuições da autora fornecem um instigante material para esta caminhada de aproximação entre os temas da narrativa e dos livros ilustrados, entendidos menos como objetos de “acesso a informação”, e sim em seu potencial de exercício da imaginação no sentido das configurações metafóricas, inventivas e poéticas que podem ser suscitadas pelo uso da linguagem narrativa.

Considerando o universo particular do livro ilustrado, inclusive, é interessante refletir que a linguagem narrativa, nesse caso, não remete somente ao âmbito verbal, mas diz respeito fundamentalmente às imagens - uma vez que o que diferencia primeiramente o livro ilustrado de outras categorias é, essencialmente, a presença de ilustrações. Para que possamos considerar a ideia de narrativa em uma perspectiva visual, podemos contar com a contribuição da ilustradora brasileira Ciça Fittipaldi a respeito do que ela denomina de “imagem narrativa”, tecendo as seguintes considerações:

Toda imagem tem uma história para contar. Essa é a natureza narrativa da imagem. Suas figurações e até mesmo formas abstratas abrem espaço para o pensamento elaborar, fabular e fantasiar. A menor presença formal num determinado espaço já é capaz de produzir fabulação e, portanto, narração. [...] Se a essa presença formal é conferida uma dimensão temporal, a dimensão de um acontecimento, então a narratividade já está em andamento. Se ao olharmos uma imagem podemos perceber o acontecimento em ação, o estado representado, uma ou mais personagens em “devir”, podemos imaginar também um (ou mais) “antes” e um (ou mais) “depois”. E isso é uma narração (FITTIPALDI, 2008, p. 103).

Por meio de tais considerações, Fittipaldi evidencia não apenas a dimensão temporal que nos permite que nos apropriemos de uma imagem em seu teor

narrativo, mas também o quanto a narrativa é algo que se dá na relação dialética de quem com ela interage, pois depende da presença ou ausência de um possível movimento de fabulação por parte de seu ouvinte, leitor, ou, no caso de uma imagem, espectador.

Com foco na perspectiva da visualidade, podemos considerar o livro ilustrado como um objeto que se diferencia principalmente em razão da pressuposição de uma narrativa visual, uma vez que a presença de ilustrações é a sua característica fundamental. O livro ilustrado se apresenta, dessa forma, como uma categoria marcada pela particularidade de narrar por imagens, seja somente pelas imagens⁹ ou pela relação dessas imagens com o texto. Utilizando as palavras de Ciça Fittipaldi, podemos identificar o livro ilustrado como “um espaço lúdico, mas convincentemente habitável, que propõe uma realidade própria, específica: a alternativa visual engendrando acontecimentos” (FITTIPALDI, 2008, p. 97). Nesse sentido, a reflexão aqui sendo desenvolvida acerca da narrativa extrapola o âmbito verbal e inaugura outras possibilidades de compreensão desse termo, abarcando principalmente a experiência visual, dentre as outras possibilidades sensoriais que podemos vivenciar ao entrar em contato com o objeto livro.

9. Nesse caso, podemos também considerar livros cuja narrativa é somente visual e não há texto. No Brasil, o livro ilustrado sem palavras é chamado de livro-imagem. (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 21).

Considerações sobre a narrativa em Walter Benjamin

*Quem escuta uma história está em companhia do narrador,
mesmo quem a lê partilha dessa companhia.*

Walter Benjamin¹⁰

Uma ampla roda de contação de histórias. Um leitor solitário em seu quarto. Cenas bastante diferentes, mas que compartilham em sua essência o momento de fruição narrativa. São imagens que instigam a reflexão a respeito do lugar ocupado pela narrativa no trânsito entre dimensões individuais e coletivas.

A ilustradora Ciça Fittipaldi, ao recordar-se de um livro ilustrado de contos de Andersen¹¹ que conheceu quando criança, afirma que as imagens nele presentes “criaram fortes impressões” em sua “mentalidade e imaginação infantis, tornando-se inesquecíveis” por sua “capacidade de conversar diretamente” com ela (FITTIPALDI, 2008, p. 94). É uma lembrança marcada pelo viés de uma jornada pessoal, remetendo à trajetória da identidade singular de cada sujeito de acordo com as diferentes referências que o tocam e atravessam. Com efeito, Jerome Bruner afirma que “é através da narrativa que nós criamos e recriamos a individualidade” (BRUNER, 2014, p. 96). Entretanto, uma dimensão coletiva também se faz latente no relato de Fittipaldi, pois a ideia de que as imagens “conversam” remete à coletividade inerente a um processo dialógico. Ainda que os autores do livro ou das imagens não estejam fisicamente presentes, não existiria a possibilidade de interlocução em outros níveis de comunicação?

10. *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994, p. 213).

11. *“Fiabe di Andersen”*. Roma, Giulio Einaudi Editore: 1954.

O conceito de narrativa relacionado a uma dimensão coletiva é algo que está presente na obra de Walter Benjamin, em seu notório ensaio “O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Para se aproximar da ideia de narrativa na obra de Benjamin, é necessário ter em mente o significado que o autor atribui ao termo “experiência”, conceito muito presente em sua teorização acerca da narrativa. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, estudiosa da obra benjaminiana, duas diferentes acepções da ideia de experiência são trabalhadas complementarmente no decorrer da obra de Walter Benjamin, designadas respectivamente pelos termos alemães *Erlebnis* e *Erfahrung* (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 8). Enquanto o conceito de *Erlebnis* indicaria a experiência vivida isoladamente, “característica do indivíduo solitário” (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 9), a *Erfahrung* diria respeito à existência de uma experiência coletiva, como parte “de uma tradição e de uma memória comuns” (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 11).

De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, o conceito de *Erfahrung* se adequaria à ideia de experiência trabalhada por Walter Benjamin especificamente em “O Narrador”, pois o autor atribui ao espírito da narrativa um caráter coletivo, considerando que “a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte” (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 10). Segundo Walter Benjamin, o “narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros [...] incorpora as coisas narradas às experiências de seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Os conceitos de narrativa e experiência pressupõem, em tal contexto, essa dimensão comunitária referente ao processo de compartilhamento de histórias, dentro da perspectiva de uma “comunidade da experiência”.

Walter Benjamin também considera que “o grande narrador tem sempre as suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN,

1994, p.214). A bela alusão benjaminiana estabelecida entre a narrativa e o artesanato pode auxiliar-nos a visualizar uma interessante possibilidade de entendimento desse tema:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade -, é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro-em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 205).

A metáfora do artesanato nos leva a pensar em processos de produção que, ao contrário da dinâmica industrial, exigem um tempo de trabalho diferenciado, dilatado, no sentido de uma lentidão que respeita a materialidade singular do objeto sendo produzido. Na perspectiva dessa relação com o fazer artesanal, a ideia de narrativa adquire organicidade, uma vez em que se pressupõe seu potencial de mutabilidade de acordo com os diferentes processos comunicativos. A diversidade de circunstâncias, como as particularidades de cada narrador e de cada um de seus ouvintes (ou leitores e espectadores), nesse sentido, interfere diretamente na narrativa, assim como a própria narrativa tem potencial de transformar seus ouvintes. Desse modo, entende-se a narrativa como uma arte que jamais se enrijece em termos de forma e significação, mas transforma-se continuamente.

A narrativa se apresenta dessa forma em sua dimensão de aberturas – como a abertura para diferentes interpretações, para a variedade de maneiras de se contar uma história, para novas possibilidades de associações e desencadeamentos narrativos, ou para a diversidade de possíveis relações entre

narradores e ouvintes. Jeanne Marie Gagnebin discorre sobre essa abertura como movimento, refletindo sobre o “não acabamento” essencial da narrativa tradicional:

[...] O que me importa aqui é identificar esse movimento de abertura na própria estrutura da narrativa tradicional. Movimento interno, representado na figura de Scherazade, movimento infinito da memória, notadamente popular. [...] Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta, etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é a da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 13).

Em tal perspectiva, o significado da arte narrativa se engendra em uma vasta rede de intercruzamento de tempos, inconclusa e repleta de digressões e desdobramentos. Trata-se de uma rede originariamente composta a partir da experiência de tradição coletiva e popular, pois pressupõe a troca e o diálogo estabelecido entre as pessoas - em um processo de rememoração de muitas histórias que existem em relação a outras histórias.

A tentativa de transpor essas considerações de Walter Benjamin a respeito da narrativa para o universo do livro – tema de estudo dessa investigação, embora especificamente o livro ilustrado – pode se apresentar como uma tarefa bastante delicada. Isso porque o autor se refere a narrativa especialmente nos termos de sua origem como tradição oral, e em oposição a outras formas de comunicação mais próximas dos impressos, como a informação jornalística e o romance. Perpassa, inclusive, ao longo de todo o texto de Walter Benjamin, a ideia de que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1994, p. 197), sendo que primeiro indício da “evolução que vai culminar na morte da narrativa” seria “o surgimento do romance no início do período moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Benjamin

então desenvolve a oposição entre essas duas categorias, incluindo a questão do livro como um diferenciador:

O que separa o romance da narrativa [...] é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral [...] tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa (BENJAMIN, 1994, p. 201).

A distinção que Benjamin atribui ao romance, de estar essencialmente vinculado ao livro, no entanto, não exclui a possibilidade de outras formas de comunicação apresentarem-se em formato de livro e, ainda assim, se aproximarem das características que ele atribui à narrativa tradicional. Podemos depreender da própria citação acima que uma obra literária pode proceder da tradição oral e a alimentar. Se assim não fosse, o texto de Benjamin não se referiria a obra de um escritor, Nikolai Leskov, para exemplificar as características da arte de narrar.

Para vislumbrar o livro ilustrado como possibilidade de manifestação da narrativa conforme a perspectiva benjaminiana, podemos percorrer criticamente a ideia do suposto declínio da narrativa para compreender quais lugares ela poderia habitar na atualidade.

Walter Benjamin pondera que a atividade de narrar já não mais predomina como forma de comunicação, por conta do enfraquecimento da experiência na atualidade (entendendo-se a ideia de experiência nos termos de sua natureza coletiva, conforme o conceito anteriormente citado de *Erfahrung*). Para o autor,

a “queda de cotação” da experiência e o enfraquecimento da arte de contar são processos que se desencadeiam principalmente a partir das consequências da Primeira Guerra Mundial nos processos de comunicação.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha - não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Na visão benjaminiana, a sociedade do pós-guerra caracteriza-se pela progressiva incapacidade do sujeito moderno de traduzir os acontecimentos de sua existência cotidiana em material comunicável. Essa impossibilidade de compartilhar estaria, portanto, no cerne do depauperamento da experiência coletiva, ou seja, da tradição e da memória comuns.

Para Walter Benjamin, o desenvolvimento do romance moderno (forma literária que, para o autor, estaria muito mais relacionada à experiência solitária, *Erlebnis*) e a consolidação da imprensa no alto capitalismo seriam acontecimentos marcantes no que diz respeito a essa “crise” da arte de narrar, uma vez em que a evolução dessas novas formas de comunicação teria contribuído para a expulsão gradativa da narrativa “da esfera do discurso vivo” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Nesse sentido, essas novas formas de comunicação seriam muito mais ilustrativas da identidade moderna (e, em nosso caso, contemporânea) do que a tradição narrativa, por dialogarem com a dinâmica industrial e com o modo de vida capitalista pautado pelo individualismo.

O caráter artesanal e frequentemente miraculoso que Walter Benjamin atribui à arte de narrar, em seu processo de “lenta superposição de camadas finas e translúcidas [...] como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1994, p. 205), exige uma dilatação de tempo considerada cada vez menos possível na rápida dinâmica que caracteriza o estilo de vida contemporâneo. Walter Benjamin, nesse sentido, discorre sobre a extinção do “tédio” nas grandes cidades, diagnosticando o rápido esfacelamento da milenar tradição narrativa.

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. [...] Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1994, p. 205).

O espírito da narrativa trabalhado por Walter Benjamin, portanto, parece incompatível ao contexto social, político e econômico da atualidade metropolitana. O que o autor entende pela arte de contar histórias, portanto, estaria sofrendo um intenso, rápido – e mesmo doloroso - processo de desintegração.

Ora, à primeira vista, a maneira como Walter Benjamin se refere ao fim da arte de contar parece indicar uma visão fatalista. Entretanto, segundo Jeanne Marie Gagnebin, é necessário “evitar que a teoria benjaminiana seja reduzida à sua dimensão nostálgica e romântica, dimensão essa presente, sem dúvida,

no grande ensaio sobre ‘O Narrador’, mas não exclusiva” (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 3).

Os apontamentos de Jeanne Marie Gagnebin sugerem que a discussão presente em “O Narrador” não se encerra simplesmente na constatação saudosa de que a arte de contar histórias se perdeu irrecuperavelmente, pois a autora pondera que o conjunto da obra de Walter Benjamin aponta para o sentido de possíveis “reconfigurações” da experiência coletiva e do modo de narrar, como uma postura de resistência à visão unicamente pautada pelo individualismo intimista vigente.

O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da “*Erfahrung*” e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da “*Erfahrung*” deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. [...] um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (“*Erlebnis*”) (GAGNEBIN in BENJAMIN, 1994, p. 10).

Jeanne Marie Gagnebin avalia que, em Walter Benjamin, “[...] o reconhecimento lúcido da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética” (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 12). Nesse sentido, em uma postura consciente das transformações de sua época (ainda que exaltando as tradições do passado com um tom nostálgico), o filósofo alemão estaria aberto à busca por novas configurações da dimensão narrativa na sociedade moderna. Jeanne Marie Gagnebin procura exemplificar essa postura apontando as manifestações artísticas que despertaram o interesse de Walter Benjamin em sua época:

Benjamin cita o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração – discutível, sem dúvida – cujo ponto comum é a busca de uma nova objetividade [...], em oposição ao sentimentalismo burguês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva (GAGNEBIN In BENJAMIN, 1994, p. 12).

Esses exemplos citados podem ser entendidos, por essa perspectiva, como possibilidades de visões alternativas à mentalidade burguesa que permeava a época em que viveu Walter Benjamin. Podemos interpretar que o autor estaria atento, portanto, às possibilidades de ressurgência dos principais aspectos caracterizadores da narrativa (como o e a “dimensão de aberturas”) em outras formas de arte, na busca pela construção de uma nova forma de narrativa. Tratar-se-ia de uma nascente narrativa reconfigurada pelo contexto de predomínio da experiência solitária (*Erlebnis*), e pelo declínio da experiência coletiva tradicional (*Erfahrung*).

Também o filósofo Georges Didi-Huberman, em “Sobrevivência dos vaga-lumes”, propondo uma minuciosa análise do vocabulário empregado em “O Narrador”, identifica no discurso de Walter Benjamin uma abertura às possibilidades de reconstituição da experiência.

Todo o vocabulário utilizado por Walter Benjamin em seu artigo sobre “*Le conteur*” [O narrador] é, sem dúvida, o do declínio. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõem a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas. Desde o início, Benjamin fala do “declínio da experiência” em termos de “fenômeno” [...] Em seguida, ele evoca uma “evolução que [...] nunca parou” [...], ou seja, um processo, um acontecimento, uma reação (como se diz em química) ou um incidente, palavra que descreve exatamente o que Benjamin quer significar, por sua referência ao movimento de queda e ao fato de que ele não está isento de consequências, sem incidência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 122).

Georges Didi-Huberman se dedica detalhadamente a essa observação, e prossegue detendo-se em passagens específicas do texto para evidenciar o “vocabulário de processo” empregado por Walter Benjamin. De acordo com a leitura de Georges Didi-Huberman, o texto, mesmo se referindo a um declínio progressivo, conteria em suas entrelinhas o pressuposto da permanência da experiência.

A urgência política e estética, em período de “catástrofe” - esse leitmotiv corrente em toda obra de Benjamin -, não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu horizonte de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das imagens que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124).

De fato, Walter Benjamin reconhece em “O Narrador” que o processo de decadência da experiência faz com que a mesma recubra-se de uma “nova beleza” (BENJAMIN, 1994, p. 201), referindo-se, portanto, ao valor do que “resta” - ao que Georges Didi-Huberman complementa:

O valor da experiência caiu de cotação, é verdade. Mas cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado. Cabe somente a nós compreendermos onde e como “esse movimento [...] ao mesmo tempo, tornou sensível uma nova beleza naquilo que desaparecia” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 124).

Essas reflexões não fogem à constatação de que a narrativa identificada em Walter Benjamin, em seu sentido original de tradição comum, permanece circunscrita ao contexto de uma realidade do passado, que secularmente sofreu significativas transformações para configurar-se em nosso presente. Entretanto, cabe considerar essa dinâmica de atualização da narrativa em diálogo com a realidade contemporânea, entendendo-a como uma forma de arte com grande potencial de

transformação, e não engessada à sua própria configuração de outrora. Conforme nos instiga a considerar Georges Didi-Huberman, podemos optar por voltar nossos olhares às brechas, às permanências, às reconfigurações, às alternativas.

Possivelmente, dentre essas alternativas, possa figurar a questão do livro ilustrado, no sentido da verificação dos pontos em comum entre a noção de narrativa trabalhada por Benjamin e a maneira como as histórias podem ser desenvolvidas no suporte do livro ilustrado. Um exemplo reside na ideia defendida por Benjamin de que “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Conforme considera o autor, se na perspectiva informativa “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (Idem), no caso da narrativa os relatos frequentemente recorrem ao inexplicável. Conforme verificaremos mais detalhadamente no capítulo seguinte, dedicado às especificidades que caracterizam o livro ilustrado, evitar explicações e representações exatas e literais caracteriza grande parte da produção de livros ilustrados, que muitas vezes se apoia na inexatidão das lacunas presentes entre textos e imagens inconclusivos, de modo que a seguinte citação de “O Narrador” poderia facilmente se referir a uma dessas obras:

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Essa possibilidade da livre interpretação, do “não explicar”, que será exemplificada mais adiante nesta dissertação como característica de diversos livros ilustrados, serve aqui como um dos exemplos que podem nos permitir

vislumbrar, em obras literárias modernas e contemporâneas, algumas das características que Walter Benjamin atribui à narrativa tradicional, de modo a evidenciar as “sobrevivências” de práticas de outrora que permanecem, ainda que sutilmente, em nossos fazeres. Talvez, no suporte do livro ilustrado, possamos receber a bem vinda visita do que Walter Benjamin denomina como o “pássaro do sonho que choca os ovos da experiência”: o tédio e a capacidade de esquecer-se de si mesmo.

Imaginar é resistir

Eu me lembro que depois da guerra restava na nossa vila apenas um abecedário. E o primeiro livro que encontrei era uma compilação de problemas de aritmética. Lia esses problemas como se lesse poemas...

Sacha Kavrous¹²

O exercício da imaginação e da narratividade também pode ser compreendido em seu sentido social e político. A educadora colombiana Yolanda Reyes identifica, por exemplo, uma profusão de discursos na atualidade que “nos ensinam a ser mais conformistas e menos imaginativos, como se sonhar, inventar ou criar fossem operações mentais reservadas a um punhado de gênios isolados e não necessidades vitais” (REYES, 2013, online). Para a autora, é justamente nessa problemática que reside a importância de ter-se literatura na escola, em um esforço de se “aportar para a transformação deste mundo cada vez mais mutável” (REYES, 2013, online).

“Uma mente que aprende a exercitar todas suas faculdades no exercício de inventar histórias e de inventar-se a si mesmo”. Talvez não existam palavras mais pertinentes para indicar o lugar da literatura na educação. Por isso, proponho desenvolver a imaginação e a fantasia, como faculdades por excelência para que todos nossos meninos e meninas comecem a participar da tarefa coletiva de decifrar, mas também de reinterpretar e de transformar o mundo. Nesse movimento de vaivém entre o dado e o possível poderia situar-se o lugar da educação (REYES, 2013, online).

12. Citação presente no livro “A arte de ler: ou como resistir à adversidade”, de Michèle Petit, p. 218.

Nas considerações de Yolanda Reyes, vemos o exercício da imaginação não apenas como uma prática necessária ao desenvolvimento individual, mas também como possibilidade de reinterpretação do mundo, como uma atividade de alcance coletivo, como agente potencial de transformação. Ampliar o repertório de narrativas e interpretações de mundo, nesse sentido, está no cerne do impulso para se “desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2014, p. 100).

Em “A arte de ler: ou como resistir à adversidade”, Michèle Petit exemplifica diversas situações de indivíduos ou comunidades em situações de extrema vulnerabilidade – guerra, exílio, miséria -, nas quais a literatura (inclusive na forma de livros ilustrados e contação de histórias) possibilitou respiros de resistência e indagação, em singulares experiências de leitura e compartilhamento de relatos.

A literatura, em particular, sob todas as suas formas (mitos e lendas, contos, poemas, romance, teatro, diários íntimos, histórias em quadrinhos, livros ilustrados, ensaios - desde que sejam “escritos”), fornece um suporte notável para despertar a interioridade, colocar em movimento o pensamento, relançar a atividade de simbolização, de construção de sentido, e incita trocas inéditas. [...] como no caso dos meninos e meninas desmobilizados do conflito armado colombiano, que, a partir do desvio do relato, de uma metáfora poética, passam a se tornar narradores de sua própria história (PETIT, 2009, p. 368).

Acima, Michèle Petit refere-se a uma experiência de leitura realizada com jovens colombianos em situação de alta vulnerabilidade no ano de 2001. Na ocasião, a pesquisadora Beatriz Helena Robledo contava histórias para adolescentes recentemente envolvidos no conflito armado entre a guerrilha e as forças paramilitares da Colômbia. Beatriz Helena Robledo recorda uma dessas sessões:

Contávamos histórias de mitos e lendas diante de um mapa da Colômbia, no qual estavam indicados os diferentes grupos indígenas que habitam nosso país. Jamais imaginaríamos que um mapa teria tanto significado... O fato de ele estar lá, presente, visível, enquanto eles ouviam os contos, as lendas, lhes permitiu elaborarem a sua própria história, mas também a sua própria geografia. À medida que líamos e sinalizávamos a proveniência do mito ou da lenda, eles se lembravam dos lugares, dos rios, dos vilarejos por onde haviam passado. De repente, como por um 'abracadabra', enquanto falava-se da 'Llorona' da 'Madre-monte', do 'Mohán', a palavra daqueles jovens, reprimida pela guerra durante tantos anos, substituída pelo barulho surdo dos fuzis, começou a brotar e eles se puseram a contar (ROBLEDO In PETIT, 2009, p. 87).

Os jovens colombianos, que tinham pouco ou nenhum contato com a escrita e com a narrativa enquanto conceito, passaram então a contar suas próprias histórias, rememorando e tecendo suas lembranças, recuperando suas singularidades individuais e ao mesmo tempo inserindo-se no jogo coletivo de compartilhamento e troca. De acordo com Michèle Petit, a literatura, especialmente em contextos que tendem a neutralizar as individualidades, contribui para a descoberta dos “espaços essenciais” de cada um.

Ler e escutar. Ler serve, de cara, para criar estes outros espaços essenciais à expansão de si mesmo – e ao esquecimento de si mesmo – mais ainda, por aqueles que não dispõem de lugar, de nenhum território pessoal. Nos contextos mais violentos, uma parte deles escapa das leis do lugar, uma margem de manobra é aberta. Porque o que eles descrevem quando evocam este distanciamento da realidade cotidiana, provocado por um texto, não significa tanto uma fuga, mas um salto para outro lugar, para outro mundo, aonde o sonho, o pensar, a lembrança, a imaginação de um futuro se tornam possíveis (PETIT In PRADES, 2015, p. 54).

Assim se compreende a imaginação como algo que pode frutificar na restituição de faculdades vitais, especialmente em contextos de opressão e

desigualdade. Considerando, portanto, a narrativa em íntima vinculação com experiência humana, Michèle Petit avalia que, nesse contexto, o livro poderia apresentar “esquemas narrativos determinados” (PETIT, 2010, p. 124) que poderiam “em seguida servir de molde ou magma concretos de uma vida e contribuir para a sua estruturação” (DANON-BOILEAU, 2007, p. 150). Petit entende a literatura como uma “uma reserva da qual se lança mão para criar ou preservar intervalos onde respirar, dar sentido à vida, sonhá-la, pensá-la” (PETIT, 2009, p. 285), e, portanto, como algo que deveria estar à disposição de todos.

[...] a literatura, a cultura e a arte não são um suplemento para a alma, uma futilidade ou um monumento pomposo, mas algo de que nos apropriamos, [...] que deveria estar à disposição de todos, desde a mais jovem idade e ao longo de todo o caminho, para que possam servir-se dela quando quiserem, a fim de discernir o que não viam antes, dar sentido a suas vidas, simbolizar as suas experiências. Elaborar um espaço onde encontrar um lugar, viver tempos que sejam um pouco tranquilos, poéticos, criativos, e não apenas ser o objeto de avaliações em um universo produtivista. Conjuguar os diferentes universos culturais de que cada um participa. Tomar o seu lugar no devir compartilhado e entrar em relação com outros de modo menos violento, menos desencontrado, pacífico (PETIT, 2009, p. 347).

Que todos possam ter acesso ao que Petit denomina como “literatura, cultura e arte” é algo que reverbera nas considerações de Antonio Candido a respeito da relação entre direitos humanos e literatura, pois o autor acredita que “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 2004, p. 126). O autor assim reconhece a literatura – em seu significado amplo, pois inclui “todas as criações de toque poético, ficcional ou

dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” (CANDIDO, 2004, p. 124) – como uma necessidade universal.

Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal [...]. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília, a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito – como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (CANDIDO, 2004, p. 125).

Aceitando-se a literatura como direito humano inalienável, distancia-se a ideia da arte e da imaginação como atividades recreativas reservadas à minorias privilegiadas ou entendidas como devaneios inofensivos. Se imaginar é existência e resistência, se é uma manifestação que diferencia a todos nós enquanto humanos, observamos aqui o reconhecimento de que “a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis de cultura” (CANDIDO, 2004, p. 126).

Lampejos de imaginação

É no contexto de uma sociedade midiática em que predomina a comunicação acelerada, em que frequentemente nos deparamos com narrativas prontas e pré-fabricadas que se repetem exaustivamente, que a importância do imaginar como resistência constantemente se atualiza. A intensa proliferação de imagens é uma questão contemporânea especialmente recorrente. Com o desenvolvimento crescente das tecnologias e dos processos de globalização, o filósofo Jacques Aumont considera que a difusão de imagens visuais nunca foi tão acelerada e diversificada quanto atualmente.

É banal falar de “civilização da imagem”, mas essa expressão revela bem o sentimento generalizado de se viver em um mundo onde as imagens são cada vez mais numerosas, mas cada vez mais diversificadas e intercambiáveis. O cinema, hoje, é visto na televisão, como a pintura, há bastante tempo, é vista em reprodução fotográfica. Os cruzamentos, as trocas, as passagens da imagem são cada vez mais numerosos (AUMONT, 1993, p. 14).

Atualizando esse panorama mencionado por Jacques Aumont, cabe considerar também o extraordinário crescimento da *internet* nas últimas décadas, bem como sua influência em nossos imaginários e modos de vida. Com ferramentas de interação social virtual como o *Facebook* ou o *YouTube*, é possível constatar que muitas pessoas “hoje em dia conduzem uma parte da sua vida sob a forma de imagem” (AUMONT In NOGUEIRA 2011, p. 9), evidenciando o quanto a narrativa visual passa a ocupar um lugar bastante preponderante na experiência humana.

A ampla circulação e quantidade de imagens, no entanto, não implica necessariamente que as mesmas se instaurem significativamente em nossas

memórias. Pelo contrário, o excesso pode contribuir para uma sobrecarga mental que não permite que nossas imagens internas se organizem de uma maneira consistente em nossas memórias. Nessa conjuntura, é passível de questionamento a qualidade das imagens majoritariamente veiculadas pelos meios de comunicação, bem como o nível de aprofundamento de nossas experiências estéticas cotidianas. A discussão acerca do repertório visual com o qual diariamente interagimos é instigada por Ítalo Calvino:

[...] que futuro está reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? [...] Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória, se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma dela adquira relevo (CALVINO, 2001, p. 107).

Identifica-se nas palavras de Ítalo Calvino uma problematização do excessivo contato que estabelecemos repetitivamente com imagens de uma mesma natureza, resultantes de uma produção que pretende seu consumo fugaz, o que contribuiria para a estagnação de um repertório limitado em sua reiteração e fragmentação, caracterizado por sua escassez de possibilidades. Um verdadeiro “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (CALVINO, 2001, p. 107), cuja repetição colaboraria para a intensa reprodutibilidade de imagens que cada vez mais perderiam seu significado original, fragmentando-se nesses “mil estilhaços de imagens”.

Essa crítica ao atual padrão cultural de consumo de imagens também pode se relacionar diretamente ao mercado direcionado ao público infantojuvenil. Regina Machado comenta que as crianças atualmente vivem

[...] constantemente em contato com uma grande quantidade de imagens, na maioria das vezes estereotipadas [...] o repertório disponível, resultante de seu contato com os personagens/estereótipos da cultura de massa, traz à tona como resposta um rei gordo, barrigudo, um príncipe de capa e espada, uma princesa meio Barbie, meio Xuxa, invariavelmente loira. (MACHADO, 2004, p. 29).

A maioria das personagens veiculadas na televisão ou nos principais veículos de comunicação de massa, segundo Regina Machado, são apresentados, portanto, de forma estereotipada. Por meio dos exemplos dados pela autora, podemos entender essa perspectiva do estereótipo como a reiteração generalizante de certas características exaltadas pela mídia. É frequente, por exemplo (e não apenas no universo infantil), a utilização de estereótipos de gênero, pautados em concepções preconcebidas do que seria o feminino ou o masculino: como a heroína que geralmente surge retratada como uma princesa frágil, submissa e magra, a ser salva pelo príncipe guerreiro, corajoso e forte – o que hoje já caracteriza um “clichê”, ou seja, tornou-se previsível em função de sua repetição. O estereótipo, nesse caso, representa, então, uma personagem (ou situação) desprovida de camadas e de complexidade - reduzida a um conjunto de símbolos genéricos, caracterizando apenas uma imagem planejada e rasa que perdeu seu significado originário e raramente dialoga com a realidade dos espectadores aos quais se dirige.

Esse exemplo ilustra, portanto, as reduzidas possibilidades de representação exploradas pelos canais de comunicação midiática – dentre os quais a televisão e a internet são bastante simbólicas – em seus mecanismos de emprego de estereótipos e clichês, de imagens fragmentadas, de repetição de imagens planejadas. Trata-se de um repertório homogeneizante, muitas vezes absorvido de maneira involuntária, pois reiterado desde a primeira infância.

Como construir significações e imaginários em um contexto de tamanho atropelamento, principalmente no que diz respeito à carga visual que se deposita em nossa memória?

O lugar ocupado pela imaginação no cenário contemporâneo - que à primeira vista parece totalmente preenchido por imagens prontas, fragmentadas, genéricas, pré-fabricadas - parece estar cada vez mais reduzido e desvalorizado na perspectiva de Regina Machado e de Ítalo Calvino, que temia a perda absoluta dessa faculdade humana em meio ao bombardeio imagético da civilização atual.

Tendo em vista esse contexto, podemos nos perguntar a respeito do lugar ocupado pelo livro ilustrado infantil na atualidade, além de suas possibilidades no que diz respeito às interações entre suas ilustrações e seu leitor. Em uma conjuntura na qual somos tão constantemente atravessados por uma quantidade avassaladora de imagens, qual será o diferencial que um livro com ilustrações pode representar? Se à primeira vista o cenário contemporâneo parece totalmente preenchido por imagens e narrativas prontas; fragmentadas; genéricas e pré-fabricadas; cabe questionar se o livro ilustrado pode (ou não) apresentar-se como uma das diversas brechas possíveis para a expansão da imaginação, permitindo relações mais consistentes e dialéticas entre a imagem e o espectador.

O filósofo Georges Didi-Huberman, em “Sobrevivência dos vaga-lumes”, utiliza a imagem de vaga-lumes como metáfora com base em textos do cineasta Pier Paolo Pasolini, para representar sinais humanos de inocência, beleza e poesia que persistem mesmo em situações adversas, “[...] esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 25). Trata-se de uma metáfora que parece se adaptar muito

bem à investigação aqui proposta acerca do lugar ocupado pela imaginação e pelos livros ilustrados na contemporaneidade, pois dialoga com o seu suposto embate com a cultura de mercado e de massa - que também está metaforizada, em “Sobrevivência dos vaga-lumes”, na imagem de “ferozes projetores [...], projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão”, cuja intensidade dos clarões seria capaz de ofuscar a luz delicada dos vaga-lumes (que poderíamos entender, para os fins do presente trabalho, como lampejos de imaginação).

Pier Paolo Pasolini, que inicialmente fez uso da metáfora dos vaga-lumes para discorrer de maneira bastante positiva sobre as fugazes belezas do mundo, acabou utilizando essa mesma imagem com uma abordagem fortemente pessimista em artigos posteriores, acusando um processo que ele designou como “genocídio cultural”, pressupondo fatalmente a total aniquilação dos “vaga-lumes” - o que o autor ilustra de forma poética:

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vaga-lumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado (PASOLINI, 2005, p. 181 In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 27).

Pier Paolo Pasolini realiza uma abordagem crítica envolvendo questões de ordem política, uma vez em que considera que esse suposto “genocídio cultural” estaria diretamente relacionado à “assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia”, o que resultaria, “sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade” (PASOLINI, 2005, p. 261 In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 27) - ao que Didi-Huberman complementa:

Mas os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente de não aparecer. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus ‘ferozes olhos mecânicos’. E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente ‘se embelezar’ aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 37).

Georges Didi-Huberman apresenta ainda, no decorrer de sua reflexão em “Sobrevivência dos vaga-lumes”, as ideias do filósofo Giorgio Agamben, nas quais identifica uma visão profundamente apocalíptica semelhante à de Pier Paolo Pasolini em relação ao destino da experiência contemporânea e à problemática da imagem na atualidade. Giorgio Agamben revisita o pensador francês Guy Debord e seu notório conceito “sociedade do espetáculo”, para acusar a “[...] transformação em escala planetária da política e da economia capitalista em uma ‘imensa acumulação de espetáculos’, onde a mercadoria e o próprio capital tomam a forma midiática da imagem” (AGAMBEN, 2007, p. 380 In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 100). Sobre esse contexto, Giorgio Agamben introduz também uma reflexão acerca do povo e sua relação com o “reino” da sociedade do espetáculo – em uma perspectiva em que assume negativamente a noção de “povo”, pois este é retratado como subjugado, como massa hipnotizada e sujeita às “glórias” do mundo comercial (AGAMBEN, 2007, p. 380 In DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101).

Segundo Georges Didi-Huberman, a visão de Giorgio Agamben é capaz de “desdialelizar, desconflitualizar, empobrecer” tanto o conceito de “imagem”, quanto a ideia de “povos”, pois “[...] imagens e povos foram inicialmente reduzidos, as primeiras a puros processos de assujeitamento, os outros a puros corpos

subjugados” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 102). Em Giorgio Agamben, a imagem não passa de pura função do poder e o povo é reduzido à massa de opinião e crença – ou seja, é apresentado apenas como instância negativa, tal qual desprovido de singularidade e complexidade.

Essas considerações e metáforas de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben apresentadas por Georges Didi-Huberman compõem um panorama bastante desanimador. Um horizonte no qual os valores mercadológicos da economia capitalista contaminariam os pormenores do convívio e da existência social a tal ponto que as relações de consumo se sobreporiam violentamente às relações humanas. Um contexto em que a voracidade dinâmica do mundo comercial seria capaz de suprimir a memória dos povos – estes que ocupariam uma posição de profunda submissão, de consumo passivo, por conta da imposição de um estilo de vida padronizado, supostamente “desejável” e comercializável. Trata-se de um cenário de sufocamento da capacidade de imaginação, engolida por esse infinito espetáculo tão rentável quanto destruidor, e fatal aos “vaga-lumes” sobreviventes.

Entretanto, se assim fosse... O que restaria? Didi-Huberman prefere dirigir sua atenção às possibilidades de ressurgência, aos “lampejos de contrapoder” que ele considera fundamentalmente indestrutíveis, nos instigando a buscar em nós mesmos a nossa humanidade que nos faz vislumbrar as imagens e povos apesar de tudo.

Não se pode [...] dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido “destruída”. Ao contrário, faz-se necessário - e pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da “sociedade do espetáculo” -, afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite (DIDI HUBERMAN, 2011, p.148).

A citação anterior traz uma contraposição de Georges Didi-Huberman à ideia de uma suposta “destruição da experiência” presente em textos de autoria de Giorgio Agamben. De acordo com a leitura de Georges Didi-Huberman em “Sobrevivência dos vaga-lumes”, o conceito de experiência em Giorgio Agamben remete à uma interpretação convencional que este autor desenvolve acerca do fenômeno de “queda de cotação” da experiência investigado por Walter Benjamin, quando o autor alemão considera que a humanidade do pós-guerra ter-se-ia tornado incapaz de traduzir suas vivências em “experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198). A leitura de Agamben designaria, de tal modo, o termo experiência como uma maneira de se relacionar com o mundo a tal ponto que o experimentado pode posteriormente tornar-se lembrança narrável, o que, em seu ponto de vista, seria uma capacidade em processo de destruição. Entretanto, conforme discutido no subtítulo “Leituras sobre a narrativa em Walter Benjamin” da presente dissertação, é possível identificar, ainda que de maneira implícita, a sugestão da ressurgência da experiência na sutileza poética do vocabulário benjaminiano, dimensão que estaria ausente na obra de Agamben.

Georges Didi-Huberman, em sua interpretação acerca das ideias de Pier Paolo Pasolini e Giorgio Agamben, acaba por rejeitar o pessimismo que ele identifica em ambos. Segundo Didi-Huberman, esses autores colocam o homem contemporâneo como “despossuído de sua experiência [...] sob a luz ofuscante de um espaço e tempo apocalípticos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148) – detendo-se, ambos, na descrição minuciosa do horizonte terrível, sem investigar o que há além do mesmo.

Os reinos, “governabilidades” [...] tendem certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam: fugir, esconder-se,

enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar a tangente... (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 149).

Para Georges Didi-Huberman, uma visão fatalista implicaria na negação do poder de permanência dos “vaga-lumes” mesmo em contextos que – supostamente - se mostram adversos ao seu desenvolvimento.

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro - nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154).

Essa ênfase na sobrevivência - e não na destruição - dos “vaga-lumes” na atualidade nos auxilia a não encerrar a discussão acerca do lugar da imagem na sociedade de consumo apenas na constatação de que vivemos cada vez mais em uma “sociedade desprovida de imaginação”. Se nos submetemos a uma tendência apocalíptica que pressupõe a total aniquilação de nossas faculdades imaginativas, estaremos desconsiderando o nosso próprio potencial de imaginação, que nos permite transitar por outros horizontes de interação com o mundo que não somente aquele que nos parece imediatamente imposto. Ora, as “infinitas possibilidades” que constituem a imaginação não seriam justamente razões para a compreendermos não como a vítima fatal do sistema, mas como a alternativa?

Se enxergarmos a nós mesmos como massa de espectadores passivos a assimilar ininterruptamente imagens de uma natureza inferior, não estaremos

desconsiderando a complexidade das diversas possibilidades de relações que podemos estabelecer com uma imagem?

Jean-Paul Sartre, em “A imaginação” já observava que a “imagem é um ato e não uma coisa” (SARTRE, 2013, p. 137), desconstruindo o costume de entender-se a imagem apenas como um objeto passivo ou como simples “receptáculo de informações” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 147). Sartre considera a imagem como “um certo tipo de consciência” (SARTRE, 2013, p. 137), o que atribui complexidade ao conceito de imagem, pois pressupõe a atividade mental do indivíduo necessariamente **em relação** à imagem.

Se a imaginação diz respeito ao processo que se desenvolve a partir da relação dialética entre o sujeito e a imagem, as imagens não encerram um significado fixo, mas significado(s) que se constroem por meio do ato mutável de desencadeamento relacional do sujeito sobre a imagem, e da imagem sobre o sujeito. Nesse caso, nossa relação com o “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (CALVINO, 2001, p. 107) pode desdobrar-se em outros sentidos que não apenas a assimilação involuntária e inconsciente que atropelaria a faculdade da imaginação. Pelo contrário, a imaginação - ou seja, a diversidade de possibilidades de interações que podemos estabelecer com as imagens e realidades que nos rodeiam - pode nos permitir a conscientemente experimentar outras configurações de significado que não apenas as manipuladas pela produção midiática dominante. Nesse sentido, o trabalho da imaginação pode nos levar a ressurgir, como ligeiros e inapagáveis vaga-lumes, na expansão das brechas desse horizonte dominante, justamente como forma de resistência à tão criticada tendência homogeneizante da atualidade.

Livros vaga-lumes

Ainda recorrendo à imagem poética presente na obra de Didi-Huberman, também podemos nos permitir enxergar muitos livros ilustrados como vaga-lumes, como lampejos de resistência em meio à avalanche do mundo comercial. Ainda que grande parte do mercado de livros atue nos moldes dos estereótipos anteriormente citados, a valorização e a pesquisa direcionada ao potencial artístico do livro ilustrado ganha cada vez mais espaço. A exemplo da aproximação com o âmbito das artes, algo presente nas considerações do ilustrador brasileiro Fernando Vilela:

O livro ilustrado é uma das experiências mais inovadoras da literatura infantojuvenil das últimas décadas. Nele, a imagem deixa de ser coadjuvante e passa a ser elemento preponderante na compreensão da obra. Embora esse tipo de livro não seja novo, o espaço que vem ganhando, não só nas prateleiras das livrarias, mas também entre a crítica especializada de literatura e arte, é cada vez maior (VILELA, 2011, online).

Também os autores Martin Salisbury e Morag Styles, refletindo acerca do *status* do livro ilustrado no âmbito das artes, consideram que “os melhores livros ilustrados tornam-se pequenas galerias de arte atemporais em nossas casas – uma mistura de conceito, arte, *design* e produção, [...] que estimula a imaginação de crianças e adultos” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 50). Nesse sentido, a categoria do livro ilustrado tem se apresentado como um campo de fértil experimentação, possibilitando ampla diversidade de abordagens criativas, bem como imersões mais profundas em termos de complexidade e inovação. Recorrendo a um icônico exemplo brasileiro, podemos citar “Flicts”, uma obra que é considerada um

símbolo de renovação literária e de ascensão do livro ilustrado, de autoria de Ziraldo e publicada em 1969.

Até então os livros infantis traziam narrativas somente apoiadas na palavra. Em *Flicts* (Melhoramentos), um dos marcos da literatura feita para crianças (e adultos, claro!), texto, imagem e projeto gráfico viram elementos indissociáveis. E a obra foi pioneira ao trazer o conceito de publicações hoje chamadas de "livro ilustrado", em que texto e imagem ora se completam, ora se contradizem, mas dificilmente são redundantes (ROMEU, 2011, online).

Com seu desenho gráfico moderno e jogo visual dinâmico, “*Flicts*” é dotada de amplo reconhecimento na atualidade, caracterizando-se como um importante “vaga-lume” na história da literatura infantil. O seguinte comentário de Ana Garralón a respeito do livro elucida seu enredo, bem como destaca aspectos de sua importância:

Elaborado e original, *Flicts* é a história de uma cor diferente. Não há lugar para essa cor no mundo, ainda que todos se empenhem em procurá-la. Finalmente, é encontrada na Lua, sobretudo porque ninguém sabe exatamente qual é a sua cor. A estética que se põe em cena é um desafio para os leitores, que devem reconhecer nas ilustrações onde *Flicts* está buscando seu lugar. A construção de significado entre a palavra e a imagem supõe uma clara ruptura a favor da abstração e da livre apreciação, assim como uma nova maneira de representar o mundo interior. Sem dúvida, redimensionou a concepção gráfica dos livros para crianças, pois os leitores passam a ser os protagonistas, construtores de uma interpretação a partir de percepções fragmentadas, em que se justapõem imagens a textos (GARRALÓN, 2016, online).

“*Flicts*” apresenta ilustrações geométricas, que não são figurativas e nem literais, de modo que sua significação depende de uma atitude interpretativa por parte do leitor em relação ao texto e ao que a imagem pode representar nesse con-

texto – exemplificando o fato de que, quando a inteligência da criança é levada em consideração, é possível transcender a mera reprodução de imagens prontas e estereotipadas. Segundo a artista plástica Chris Mazzotta, “pensar que uma criança não vai entender ilustrações mais complexas, fora do padrão e de uma linguagem mais estabelecidos, por exemplo, é subestimar a capacidade dela de perceber e imaginar, diminuindo assim, seu poder transformador” (MAZZOTTA, 2012, online).


A escritora Chimamanda Ngozi Adichie, em sua palestra “O perigo de uma história única”¹³, discorre sobre a problemática da dominação de um só ponto de vista narrativo, como algo que vai no sentido da desconsideração dos diversos níveis de complexidade que caracterizam um objeto de interesse, reconhecendo que “histórias tem sido usadas para expropriar e tornar maligno”¹⁴. Todavia, a autora também aponta que “histórias também podem ser usadas para capacitar e humanizar”¹⁵. Na contramão de uma “história única” na literatura infantil, em que predomina o estereótipo e a padronização imagética, a produção do livro ilustrado também pode conter, por outro lado, a dimensão de ampliação da diversidade narrativa, na experimentação inquieta de diferentes singularidades e pontos de vista, também como resistência às formas de imposição cultural e opressão que podem resultar da repetição de uma narrativa única. Conforme afirma Chimamanda Adichie, “quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso”¹⁶.

13. *The danger of a single story*. 2009. TED Talks. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso: Maio 2018.

14. Idem.

15. Idem.

16. Idem.

A hand is holding the left edge of a book page. The top of the page features a header with vertical stripes in various colors: yellow, orange, red, blue, cyan, green, olive, light green, pink, light orange, dark blue, light blue, and white. Below the stripes is a white rectangular area containing text. A single vertical gold stripe runs down the right side of the page, partially overlapping the white area.

Na escola a caixa de lápis
cheia de lápis de cor
de colorir paisagem
casinha e cerca e telhado
árvore e flor e caminho
laço e ciranda e fita

não
tem
lugar
para
Flicts



Quando volta
a primavera
e o parque todo e
o jardim
todo
se cobrem de
cores

Nem uma cor
ou
ninguém
quer
brincar
com o
pobre Flicts



Felizmente, a produção de livros ilustrados que trazem desafios visuais e investigam suas possibilidades expansivas de interpretação e de diversidade cultural é crescente. Em meio à aceleração em que estamos inseridos, o contato com livros ilustrados pode apresentar-se de maneira desafiadora e pouco acessível tanto para crianças quanto para adultos, ao instigar nossa cognição a percorrer espaços que não necessariamente somos levados a explorar diariamente. Mas é justamente nessa problemática que a importância da promoção da leitura do livro ilustrado se reafirma, ao fazer um convite para que nos apropriemos de nossas imaginações, para que as imagens cada vez mais nos atravessem com consistência e consciência. Nesse caso, nossa relação com o “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (CALVINO, 2011, p. 107) pode desdobrar-se inclusive para a possibilidade de ressignificação das imagens com as quais entramos em contato, aceitando a ideia de que “uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 154).

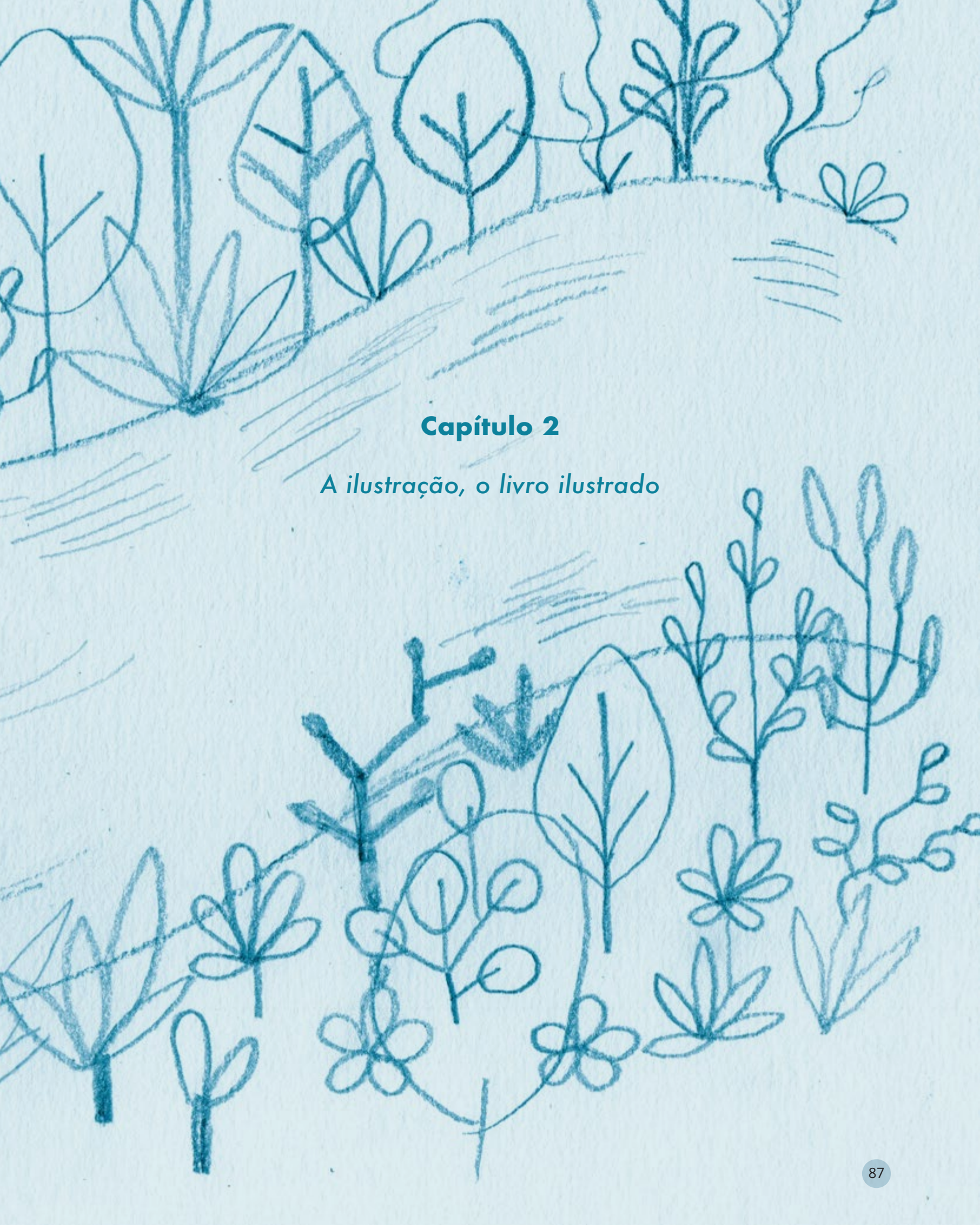
Considerando o conjunto de características que compõem muitos dos livros ilustrados que circulam na atualidade, estes podem apresentar-se como potentes instrumentos para o desenvolvimento da narratividade e o exercício da imaginação, especialmente no período da infância, já que ao público infantil é direcionada a maior parte das obras literárias que contém ilustrações. O exercício de nosso imaginário por meio do contato com livros ilustrados que trabalhem com nossa capacidade de interpretação pode nos auxiliar a conscientemente experimentar novas configurações de significado que não apenas as manipuladas pela produção midiática dominante, incentivando nossas criatividade, e, principalmente, o desenvolvimento da criatividade da criança. Nesse sentido,

ao promover aberturas de significado no estabelecimento de relações dialéticas entre texto e imagem e ao abrir portas para o diálogo entre diferentes imaginários, as narrativas de livros ilustrados “vaga-lumes” apresentam o potencial de percorrer e habitar nossas mentes de forma consistente, memorável - além de, possivelmente, transformadora.



marquilha





Capítulo 2

A ilustração, o livro ilustrado

Uma palavra, ilustração

Ilustração. Quantos significados cabem nesta palavra?

Algumas palavras parecem dotadas de maior flexibilidade semântica que outras, indo além de seu significado literal. Palavras que convocam outras palavras, criando uma trama de possibilidades. Talvez o termo ilustração figure nesse interessante e seletivo grupo das palavras de definição difusa, essas que passeiam por nossos discursos percorrendo sentidos diversos, às vezes com a possibilidade de se configurarem em metáforas e habitarem o universo da subjetivação. Como forte indicativo dessa diversidade de possíveis leituras sobre um só termo, são seis as diferentes definições que encontramos atribuídas ao conceito de ilustração ao realizar uma busca no Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa (INFOPEDIA, 2018, online):

1. imagem (desenho, gravura, fotografia, esquema, etc.) que complementa texto
2. arte ou técnica de criação e/ou seleção de imagens para complemento de texto
3. breve narrativa ou exemplo que ajuda a compreender ou a esclarecer algo
4. soma de conhecimentos; instrução; sabedoria
5. pessoa célebre ou ilustre
6. renome; celebridade

É possível observar que a palavra ilustração é visivelmente empregada em contextos diversos. Pode se referir desde as figuras estampadas nas páginas de livros e outros impressos, até ao renome de um sujeito reconhecido como “ilustre”, ou ao ato de exemplificar situações em um discurso. O recorte aqui pretendido contempla especificamente a ilustração que habita a intersecção entre

as artes visuais e a literatura, remetendo a "conceitos-chave" já mencionados anteriormente: "imagem", "texto" e "narrativa", todos presentes nas três primeiras definições do dicionário. Mesmo com essa delimitação temática que tende a afunilar as possibilidades de interpretação, o termo ainda pode adquirir conotações diversas, uma vez que existem abordagens distintas em relação às imagens entendidas como "ilustrações" no contexto artístico e literário.

Nas duas primeiras definições do dicionário podemos notar que é comum que a ilustração seja compreendida como algo fundamentalmente **complementar**. Por essa perspectiva, à princípio a ilustração se constituiria como uma linguagem necessariamente em função de outra linguagem anterior, especialmente a textual. A ilustração é entendida, dessa forma, nos termos de sua função em esclarecer, explicar ou adornar uma ideia ou narrativa verbal previamente estabelecida. A esse respeito, a ilustradora e pesquisadora Laura Teixeira comenta que na própria etimologia do termo ilustração "encontramos a palavra 'brilho', o que leva à afirmação de que um de seus objetivos seria fazer 'brilhar' o texto" (TEIXEIRA, 2011, p. 20). A ilustradora faz tal afirmação a partir do seguinte verbete do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa:

Etimologia: lat. *illustratio*, ónis 'ação de esclarecer', p.ext. 'descrição viva e enérgica, brilho'; ver *lu(c)-*; f. hist. 1619 ilustrações (HOUAISS, 2008, online).

Teixeira, no entanto, dirige sua atenção a outras possibilidades de entendimento do lugar ocupado pela ilustração, considerando a dimensão narrativa contida também nas imagens, não somente nas palavras.

Considero importante [...] que as imagens ampliem os significados das palavras, proporcionando uma leitura diferenciada do texto sem pretender explicá-lo. Desta forma, estabelecendo narrativas visuais que dialoguem com ele, serão capazes de conceder-lhe mais força. A trama de relações faz com que o resultado seja superior à soma das partes (TEIXEIRA, 2010, p. 21).

As considerações de Laura Teixeira evidenciam as diferentes abordagens que percorrem o tema da ilustração. Ainda que seja comumente assimilada a ideia de ilustração em termos de complementação, outras leituras permitem uma compreensão mais complexa desse tópico. Conforme o ponto de vista de Laura Teixeira, o conceito de ilustração não se encontra limitado à ideia de um elemento secundário ou decorativo, e passa a ser compreendido também como discurso ativo. Nesse sentido, uma investigação mais cuidadosa acerca da ilustração pode nos permitir rever criticamente alguns dos paradigmas que permeiam esse assunto. No Brasil, um dos estudos pioneiros sobre o tema é “A Ilustração na Produção Literária”, de autoria de Yone Soares Lima, que nos apresenta outras maneiras de entender a ideia de “ilustrar”:

O vocábulo ‘ilustrar’ sugere um conceito e predispõe a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de complementar a linguagem escrita. No entanto, o relacionamento entre ambos é bem mais amplo e complexo e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de mais nada, circunstancial e tanto cada uma pode atuar como expressão autônoma e suficiente como, no momento seguinte, ambas poderão se tornar dependentes e indispensáveis uma à outra (LIMA, 1995, p. 107).

Yone Soares Lima ressalta as singularidades de dois campos expressivos distintos, o âmbito das imagens e o universo da escrita, constituindo forças que

não interagem entre si pelo viés da unilateralidade, e sim compõem um jogo complexo de diversas dinâmicas e combinações possíveis, da independência à interdependência. Um jogo que dissolve a ideia de uma simples subordinação de uma força à outra, para dar lugar a uma rede de relações potenciais.

Quando uma imagem é designada como “mera ilustração”, remetendo à redundância e à literalidade, é evidenciado o quanto o conceito de ilustração também pode adquirir teores pejorativos, no sentido da desvalorização de imagens reconhecidas como “menores” ou simples “adornos”. Talvez por conta disso o tema da ilustração ocupe um lugar marginal na história da arte considerada “oficial”, uma história que, segundo a pesquisadora Paula Viviane Ramos, tradicionalmente privilegia “as produções visuais ditas ‘eruditas’, como a pintura e a escultura, em detrimento de uma expressiva gama de trabalhos que não se ‘enquadraria’ nesses valores” (RAMOS, 2007: 3). Efetivamente, essa lacuna é notável, especialmente considerando o quanto um possível envolvimento com o ofício da ilustração é tido como algo secundário na trajetória de reconhecidos artistas. Paula Viviane Ramos identifica as abordagens sobre artistas brasileiros como Di Cavalcanti e João Fahrion, cujo envolvimento com o campo da ilustração é de expressiva importância, como exemplos flagrantes dessa situação:

Nas frequentes mostras com suas obras, a longa e marcante produção de Di como caricaturista e ilustrador (quando aparece!) é apresentada como uma releitura “curiosidade”, como algo exótico e extraordinário. O mesmo se dá em relação a João Fahrion [...]. Suas ilustrações praticamente nunca são exibidas e, quando se fala ou se escreve sobre elas, frequentemente lhes é dedicado o espaço da “nota de rodapé”, do comentário veloz de fim de texto, como se todo aquele trabalho fosse tão somente um exemplo de diletantismo (RAMOS, 2007, p. 5).

No caso da abordagem literária, particularmente, existe também o entendimento de que as ilustrações podem contribuir para limitar a imaginação do leitor, impondo um ponto de vista capaz de restringir outras interpretações. O escritor francês Gustave Flaubert foi um enfático opositor das ilustrações, conforme consta em uma de suas correspondências com o amigo Ernest Duplan:

Enquanto for vivo, jamais serei ilustrado, pois a mais bela descrição literária é devorada pelo mais medíocre dos desenhos. No momento em que um tipo foi fixado a lápis, ele perde seu caráter de generalidade, aquela coincidência com mil objetos conhecidos que levam o leitor a dizer: “Eu vi isso” ou “Isso deve existir”. Uma mulher desenhada parece com uma mulher e ponto final. Então, a ideia está encerrada, completa, e as frases são totalmente inúteis. Ao passo que uma mulher por escrito permite sonhar com mil mulheres. Logo, como se trata de uma questão estética, recuso terminantemente qualquer tipo de ilustração (FLAUBERT In JURT, 2002, p. 34).

Todavia, novas abordagens sobre o ofício da ilustração tem se tornado possíveis, com a crescente problematização de um conceito de arte que desconsidera a diversidade de repertórios e possibilidades desse campo. Em “Imaginando um futuro para a educação artística”, o pesquisador Imanol Aguirre critica a “velha ideia de arte, concebida como patrimônio, como tesouro a preservar num museu” (AGUIRRE, 2009, p. 14) e desenvolve sua reflexão em termos de “cultura visual”, categoria que considera também o imaginário veiculado por diferentes meios de comunicação, compondo repertórios visuais que são alimentados por diversas fontes e contextos. A herança imagética que vem dos impressos, em tal perspectiva, adquire nova relevância e tem sua influência em nossos imaginários reconhecida. A ilustração, o *design*, as artes gráficas, comumente entendidos por artes “menores” em seu perfil de “artes aplicadas”, podem ser apropriados como

objetos de estudo em “Artes” na medida em que flexibilizamos e ampliamos as fronteiras desse campo.

Que a ilustração possa ser redundante em relação ao texto é algo passível de reavaliação, na medida em que reconhecemos as singularidades de cada linguagem específica, da expressão verbal e visual. O ilustrador brasileiro Marcelo Ribeiro entende a relação entre texto e imagem como “uma tradução, tendo em vista adaptar-se a um sentido a partir da sua transposição a um outro ambiente” (RIBEIRO, 2008, p. 133). Ribeiro estabelece relações com o conceito de tradução de Walter Benjamin, concordando que o tradutor é uma figura capaz de realizar a “metamorfose e renovação do que vive”, de modo que “o original se modifica” (BENJAMIN, 2008, p. 55). Tendo essa perspectiva em vista, Ribeiro considera que “na medida em que se transforma o signo traduzido não se pode dizer que o resultado seja uma imitação do original” (RIBEIRO, 2008, p. 133). Assim como seria impossível traduzir um romance de um idioma para outro sem realizar um trabalho de reinterpretação, considerando os diferentes termos e lógicas particulares de cada idioma, algo semelhante ocorreria no ato de ilustrar. Essa metamorfose, portanto, seria inevitável, mesmo quando as ilustrações buscam retratar fielmente as informações textuais.

Com efeito, diversas reflexões de Walter Benjamin no texto “A tarefa do tradutor” fornecem interessantes alusões poéticas que podemos transpor à associação entre os temas da ilustração e da tradução, como quando o filósofo alemão apresenta “a tradução como uma conformação amorosa, que deixa à vista os atritos de encaixe, assumindo-os como parte de sua história” (BREDARIOLLI, 2017, p. 2), no seguinte trecho:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2011, p. 115).

De tal modo, com sua escrita imagética, Benjamin sugere o quanto, ainda que o original e a tradução se relacionem intimamente na composição de um todo, as rupturas não estão ocultas, evidenciando as diferenças essenciais entre as línguas. Transpor o tema da ilustração à tais considerações acerca da tradução permite, portanto, vislumbrar relações que vão muito além da subordinação. As tendências de valorização do tradutor e de seu trabalho, nesse sentido, podem ser sobrepostas com interessantes efeitos ao movimento de revisão crítica acerca das concepções tradicionais que tendem a estigmatizar o tema da ilustração. Especificamente no campo da tradução, a autora Suzana Kampff Lages identifica a ascensão de um tipo de pensamento “que vê na tradução uma atividade não meramente reprodutora, secundária, derivada – enfim, inferior ao do escritor – mas uma atividade independente, com características, finalidades e normas próprias” (LAGES, 2007, p. 73), ao que podemos compor paralelos com a tendência de reconhecimento da relevância, da complexidade e do aspecto autoral do ofício do ilustrador.

Ainda no âmbito da tradução, contamos, no contexto brasileiro, com a significativa contribuição do poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário Haroldo de Campos, em associação com seu irmão Augusto de Campos e seu colega Décio Pignatari na constituição do movimento da Poesia Concreta¹⁷. Discorrendo a respeito da obra de Walter Benjamin, Haroldo de Campos considera que o autor alemão

inverte a relação de servitude que, via de regra, afeta as concepções ingênuas da tradução como tributo de fidelidade (a chamada tradução literal ao sentido, ou simplesmente, tradução ‘servil’), concepções segundo as quais a tradução está anilarmente encadeada à transmissão do conteúdo do original (CAMPOS, 1980, p. 179).

Na contramão das concepções de tradução que considera “ingênuas”, Haroldo de Campos defende que a “tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2010, p. 34). Tal reconhecimento se dá pela admissão da “tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos” que ele identifica, por exemplo, na obra de Albercht Fabri¹⁸. Impossibilidade esta que engendraria, no entanto, “o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação destes textos” (CAMPOS, 2010, p. 34). Novamente, tais considerações a respeito do campo da tradução apresentam instigantes possibilidades de correspondência com o tema da ilustração, também no sentido de superação de um entendimento que

17. De acordo com Suzana Kampff Lages, “o movimento da Poesia Concreta surge e se afirma como reação a um tipo de poesia de caráter sentimental ou confessional como é praticada pelos poetas da geração de 1945 (exceção feita a João Cabral de Melo Neto), seus contemporâneos, propondo uma retomada de elementos radicais do modernismo da Semana de 1922, sobretudo, do conceito de “antropofagia” de Oswald de Andrade e uma interpretação peculiar daquilo que, do ponto de vista das vanguardas, a poesia moderna internacional legou de mais avançado, como a radical escrita mallarmaica do “Lance de Dados”, o método ideográfico desenvolvido por Ezra Pound [...] É também o conceito jakobsoniano de ‘transposição criativa’ – a tradução capaz de reproduzir na outra língua o elemento especificamente poético, por uma atenção sobretudo a elementos da estrutura, da articulação entre significantes e, em especial, ao recurso poético da paronomásia –, que irá determinar fundamentalmente o termo ‘transcrição’, utilizado pelos poetas concretos para designarem sua peculiar teoria e prática da tradução” (LAGES, 2007, p. 89).

18. Albercht Fabri, em escritos para a revista *Augenblock*, nº 1, 1958, afirma que, na arte, “é impossível distinguir entre representação e representado”, e, no caso da linguagem literária, o próprio desta é a “sentença absoluta”, “que não é outra coisa senão seu próprio instrumento”. Conforme leitura de Haroldo de Campos, “essa ‘sentença absoluta’ ou ‘perfeita’, por isso mesmo, continua Fabri, não pode ser traduzida, pois ‘a tradução supõe a possibilidade de separar sentido e palavra’” (CAMPOS, 2010, p. 31-32).

o reduza somente à literalidade ou à “servidão” em relação ao texto, para o reconhecimento de seu caráter intrínseco de recriação e reinvenção.

É importante ressaltar que tais considerações a respeito da tradução, sendo uma modalidade da literatura que pressupõe a interação com originais anteriores, serve como interessante possibilidade de estabelecimento de relação com uma modalidades da ilustração em que as imagens são criadas a partir de uma referência antecedente. Entretanto, conforme investigaremos mais detalhadamente, a amplitude de possibilidades do ofício da ilustração ultrapassa a questão do referencial primário. Podemos considerar, por exemplo, casos em que a própria ilustração se apresenta como o invento original, tornando-se a única modalidade narrativa, ou ainda se apresentando como a referência inicial para a constituição de um texto posterior, em que o paralelismo com o campo da tradução poderia inverter-se.

Em relação ao aspecto decorativo atribuído ao campo da ilustração, Ciça Fittipaldi apresenta um interessante ponto de vista, comentando que mesmo a função de “ornar”, que quase sempre é vista como uma mera atitude decorativa da página, distanciada do contexto ficcional” merece “uma reavaliação crítica” (FITTIPALDI, 2008, p. 113).

Antes de simplesmente desvalorizá-la ou de situá-la em posição subalterna, é importante ter em mente que a intenção decorativa é inerente ao ato de ilustrar. Decoração não se refere apenas à beleza, à ornamentação; é derivada da palavra decoro, que compreende funções de “formalização” e “adequação” (FITTIPALDI, 2008, p. 114).

Problematizando a frequente desvalorização atribuída à ideia de adorno, a autora nos instiga a pensar os padrões ornamentais como relevantes registros de sistemas culturais e formas de expressão.

Nas culturas primitivas e na Antiguidade Clássica podemos ver, por exemplo, que a atitude decorativa pode tornar mais visível uma condição de classe dos indivíduos, a hierarquia social dentro de uma comunidade; pode tornar visível uma distinção de gênero; tornar o corpo do guerreiro temível aos olhos dos inimigos; tornar seres e objetos visíveis pelos deuses e espíritos sobrenaturais; para obter sua proteção etc. E a decoração é expressiva: não se restringe a agradar a percepção, mas sim a impregná-la e transformá-la, promovendo também um processo de educação da imaginação plástica (FITIPALDI, 2008, p. 114).

Um exemplo é o trabalho da pesquisadora Fabiana Pedroni Favoreto, em sua investigação acerca do ornamento no contexto do manuscrito medieval *Beatus* de Facundus¹⁹, na qual problematiza a frequente desvalorização dessa categoria. A autora considera que “na destituição do próprio funcionamento da imagem, elementos como os ornamentais foram considerados um gênero menor”, complementando que “reduzido ao aspecto decorativo, o ornamento seria externo às significações da imagem” (FAVORETO, 2016, p. 18). No âmbito da teologia cristã em que sua pesquisa se insere, entretanto, “cada elemento compositivo da imagem é, por extensão, sagrado e essencial para o discurso a que se pretende”, de modo que não seria possível estudar uma imagem medieval desconsiderando seu contexto histórico, em que “cada traço é analogamente divino e funcional para o discurso sagrado” (Idem). De tal modo, a caracterização do ornamento como elemento “supérfluo e externo à composição” resultaria “em análises simplistas, as quais excluem completamente a relação divina das imagens medievais” (FAVORETO, 2016, p. 19). A autora, ao contrário, conduz

19. *Beatus* de Facundus, executado em 1047 pelo copista Facundus para os reis de Leão e Castela, Fernando I e Sancha. Conservado na Biblioteca Nacional da Espanha, o manuscrito encontra-se digitalmente disponível em: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522>>. Acesso em Julho de 2018.

sua pesquisa reconhecendo “o ornamento como um dos elementos de acesso” a seu objeto de estudo, como um modo de “composição honorífica que estrutura o discurso e espacializa o manuscrito” (Idem).

O lugar da imagem e os lugares regidos pelo ornamento são aqueles próprios à existência, à vivência da teologia cristã no sensível, em diálogo com o sagrado. Esses lugares são marcados graficamente na superfície de inscrição da imagem medieval pelo trabalho do ornamento (FAVORETO, 2016, p. 19).

O reconhecimento da importância do adorno pode nos auxiliar a compreender a potencialidade da ilustração em suas diversas facetas, inclusive no que diz respeito ao seu desenvolvimento no decorrer da história mundial. Conforme comenta Ciça Fittipaldi, “a intenção de ornar e decorar, entre outras funções da ilustração, contribui para a qualidade da forma e da composição, uma qualidade do visível, estabelecendo parâmetros de apreciação visual e participando ativamente de uma leitura crítica” (FITTIPALDI, 2008, p. 115).

Fittipaldi, conforme vimos anteriormente, estabelece continuamente relações entre o campo da ilustração e a capacidade de imaginação, como faculdade a ser exercitada tanto por parte do ilustrador quanto dos leitores. Também Suzy Lee, reconhecida ilustradora coreana, considera como um critério pessoal que “um livro ilustrado bem-sucedido deixa espaço para o leitor imaginar”, na medida em que é capaz de “abrir todas as possibilidades de diversas experiências de leitura” (LEE, 2012, p. 146). São ponderações que vão na contramão do desprezo anteriormente citado de Flaubert pela ilustração, desconstruindo a ideia de que as ilustrações encerram as possibilidades de interpretação, o que é diretamente rebatido por Ciça Fittipaldi a seguir:

A imagem visual presente nos livros ilustrados não impede nem restringe a fabricação das imagens mentais, não tolhe o imaginário do leitor, como muitos ainda hoje argumentam. Bem ao contrário, as imagens visuais detêm uma enorme capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário. De modo diferente do verbal, a imagem possui sua própria sintaxe e semântica, desdobra-se em planos de forma, conteúdo e expressão. Leitores de imagens, criamos, expandimos e estamos constantemente utilizando nossos repertórios de formas visuais, enriquecendo nosso acervo de imagens expressivas e simbólicas e nossos repertórios de experiências interpretativas (FITTIPALDI, 2008, p. 107).

Ciça Fittipaldi aponta, de tal modo, para nossa capacidade de elaboração sensível e evidencia a questão da bem vinda ampliação do repertório imagético, considerando a imaginação como algo que se nutre de diferentes referências para a expansão das possibilidades interpretativas, em nosso processo de aprendizagem enquanto “leitores de imagens” diante de um livro ilustrado. A ideia da “leitura de imagens”, nesse sentido, pode residir no reconhecimento de que “assim como texto, a imagem requer atenção, conhecimento de seus respectivos códigos e uma verdadeira interpretação” (LINDEN, 2011, p. 8), conforme defendido pela pesquisadora Sophie Van der Linden.

Considerando a imaginação e o repertório visual nessa trama de relações que estamos tecendo, é possível refletir sobre como as imagens narrativas de um livro ilustrado podem justamente dialogar com nosso repertório imagético e contribuir para sua ampliação. Um exemplo interessante se faz presente no notório livro “O Pequeno Príncipe”²⁰, de 1943, com texto e ilustrações de Antoine de Saint-Exupéry. Um trecho específico dialoga com as

20. “O pequeno príncipe”. São Paulo: 24x7 Cultural, 2016.

peessoas grandes, aos 6 anos, e não tinha aprendido nada sobre desenhar, com exceção de jiboias fechadas e abertas.

Olhei então esta aparição com olhos arregalados de espanto. Não se esqueça de que eu me encontrava a mais de mil e quinhentos quilômetros de toda e qualquer região habitada. Só que meu homenzinho não me parecia perdido, nem morto de sede, nem morto de medo. Ele apenas tinha a aparência de uma criança perdida no meio do deserto, a mais de mil e quinhentos quilômetros de toda e qualquer região habitada. Quando eu enfim consegui falar, disse-lhe:

– Mas... o que você está fazendo aqui?

E ele repetiu para mim, delicadamente, como uma coisa muito séria:

– Por favor, desenhe-me um carneiro...

Quando o mistério é muito impressionante, não se ousa desobedecer. Por mais absurdo que isto me parecesse a mais de mil e quinhentos quilômetros de todos os lugares habitados e em perigo de morte, tirei do meu bolso uma folha de papel e uma caneta-tinteiro. Mas me lembrei então de que eu tinha estudado, sobretudo, geografia, história, cálculo e gramática, e eu disse ao homenzinho (com um pouco de mau humor) que eu não sabia desenhar. Ele me respondeu:

– Não tem problema. Desenhe-me um carneiro.

Como eu nunca havia desenhado um carneiro, eu refiz, para ele, um dos dois únicos desenhos de que eu era capaz. O desenho da jiboia fechada. E fiquei sem reação frente à surpresa de ouvir o homenzinho me responder:

– Não! Não! Eu não quero um elefante dentro de uma jiboia! Uma jiboia é muito perigosa, e um elefante ocupa muito espaço. Em casa tudo é pequeno. Eu preciso de um carneiro. Desenhe-me um carneiro.

Então eu desenhei.

Ele olhou atentamente, em seguida:

– Não! Este já está doente. Faça outro.

Eu desenhei.

Meu amigo sorriu gentilmente, com compaixão:

– Veja bem... Isso não é um carneiro, é um mufião. Ele tem chifres...



Refiz então meu desenho.
Mas ele foi recusado, como
os anteriores.

– Este aqui é muito velho.
Eu quero um carneiro que viva
muito tempo.

Então, já sem paciência e com
pressa de começar a desmontagem
do meu motor, rabisquei este desenho:



E lancei:

– Isto é a caixa. O carneiro que você quer está dentro.

Mas eu fiquei bastante surpreso de ver iluminar-se o rosto do meu
jovem juiz:

– É exatamente assim que eu queria! Você acha que é preciso muito
pasto para este carneiro?

– Por quê?

– Porque minha casa é pequenininha...

– Com certeza será o suficiente. Eu dei um carneiro pequenino para
você.

Ele inclinou a cabeça sobre o desenho:

– Não tão pequeno... Olhe! Ele adormeceu...

E foi assim que eu conheci o pequeno príncipe.

possibilidades relacionais proporcionadas por uma imagem em tensão com a palavra que a designa.

No início da história, um piloto de avião acidentado se depara com a presença inesperada de um menino de cabelos dourados no meio do deserto do Saara e esse homenzinho imediatamente pede pelo desenho de um carneiro. O aviador, então, desenha representações de carneiros, porém suas tentativas são três vezes rejeitadas pelo pequeno príncipe. O piloto então decide rabiscar a representação de uma caixa e diz que o carneiro se encontra dentro dela, ao que o rapazinho finalmente se satisfaz, e muito agradecido comenta que o carneirinho adormeceu dentro da caixa. Essa passagem exemplifica o quanto a lacuna entre a palavra “carneiro” e sua representação literal é o que possibilita uma leitura inusitada, que inclui na dinâmica de significados a imaginação do próprio leitor.

A crescente discussão acerca das possibilidades artísticas e narrativas do livro ilustrado tem mobilizado ilustradores e artistas do mundo inteiro, contribuindo para minimizar o estigma da ilustração como elemento secundário. É possível identificar um movimento que tende a extrapolar, inclusive, o campo da literatura infantil, no qual costuma se concentrar a maior parte da produção ilustrada, conforme comentam as autoras Maria Nikolajeva e Carole Scott:

Quando confrontados com trabalhos de certos escritores contemporâneos de livros infantis, devemos admitir que eles não escrevem para crianças – como alguns declaram que não fazem, embora seus livros sejam comercializados assim –, ou redefinir radicalmente nossa noção do que constitui literatura infantil. Cada vez mais, uma grande parte do que é hoje escrito e publicado como literatura infantil, incluindo os livros ilustrados, está transgredindo seus próprios limites e chegando mais perto da literatura mainstream. Esse fenômeno tem chamado constantemente a atenção dos críticos para a questão do público para o qual esses livros são criados (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 329).

Ao entrar em contato com essa diversidade de possibilidades de compreensão do campo da ilustração e da categoria do livro ilustrado, ressaltando qualidades instigantes que podem passar despercebidas à primeira vista, descortinamos uma relevante questão a ser considerada pelos estudos dedicados à arte e à literatura. Algo que observamos, por exemplo, na associação direta que o ilustrador brasileiro Fernando Vilela realiza entre a ilustração e a arte contemporânea, destacando alguns elementos estéticos e culturais predominantes na produção brasileira:

O ilustrador hoje é um mestre da arte narrativa. Não deixa de ser um autor que escreve com imagens. No Brasil, especificamente, o livro ilustrado tomou caminhos muito experimentais, com identidade própria, apropriando-se de elementos estéticos indígenas, afrobrasileiros, da gravura do cordel. A ilustração ganhou o estatuto de arte contemporânea (VILELA In MOLINERO, 2016, online).

A aproximação entre o universo dos livros ilustrados para crianças e jovens com o âmbito da arte contemporânea e, especificamente, com a categoria do “livro de artista”, também está presente em ponderações da artista Edith Derdyk:

Constato, através de minhas próprias experiências como artista plástica, que, por vezes, transita no universo do livro infanto-juvenil, que as produções e preocupações recentes dos autores que se dedicam ao universo infanto-juvenil se aproximam muito das pesquisas na arte contemporânea, quando esta também contempla o livro como forma e espaço poético, e que denominamos como gênero artístico – o livro de artista (DERDYK, 2011, online).

A autora, inclusive, também aponta para a possibilidade de compreensão do objeto livro ilustrado extrapolando sua categorização de infanto-juvenil, defendendo antes a noção poética do livro como um lugar.

Vejam que [...] nem estou me referindo à “literatura infanto-juvenil”, pois aqui, o que está em primeiro plano é o objeto livro como o lugar, por excelência, onde as palavras e as imagens desembarcam e aportam suas poéticas, tanto literárias quanto visuais e como estas podem acontecer na concepção e produção de livros infanto-juvenis, com o intuito de potencializar a sensibilidade e inteligência das crianças e adolescentes na apreensão do livro como um corpo poético e metalinguístico (DERDYK, 2011, online).

Para muito além de um objeto didático ou decorativo, o livro ilustrado pode, por tal perspectiva, se apresentar como um pequeno universo artístico que se revela conforme viramos suas páginas e dialogamos com sua narrativa. Uma narrativa que se dá no lugar dos “entres”, nos espaços abertos pela dinâmica estabelecida entre palavras e imagens. Ao fechar um livro, fechamos um mundo que podemos guardar em uma estante. “Arte que pode ser posta em uma estante. Arte do tamanho da estante. Bem, isso não é maravilhoso?” (LEE, 2012, p. 177).

Particularidades do livro ilustrado

[...] o livro ilustrado é uma forma original, livre e que, felizmente, permanece em parte inapreensível.

Sophie Van der Linden, “Para ler o livro ilustrado”

Em “Livro ilustrado: palavras e imagens”, as pesquisadoras Maria Nikolajeva e Carole Scott afirmam que a especificidade ímpar do livro ilustrado consiste na combinação de “dois níveis de comunicação, o visual e o verbal” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 13). Na extensa obra que escreveram a quatro mãos, as autoras procuram se debruçar sobre as especificidades que caracterizam o campo do livro ilustrado, bem como detalhar os vários níveis de interação entre texto e imagem.

Nesse sentido, as autoras optam conscientemente pela utilização da terminologia “livro ilustrado” como uma categoria de significado específico, assumindo uma distinção entre “o livro com ilustração e o livro ilustrado, sendo o último baseado na noção de iconotexto, uma entidade indissociável de palavra e imagem, que cooperam para transmitir uma mensagem” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 22). Se “o texto não depende de ilustrações para transmitir sua mensagem essencial” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 24), a obra é entendida como um “livro com ilustrações”, e não como “livro ilustrado”. Ou seja, na ocasião em que uma narrativa verbal independente e previamente estabelecida é ilustrada por uma ou mais imagens, torna-se “uma *história ilustrada*; em que as imagens são subordinadas às palavras” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 23), diferindo de uma narrativa cuja completude depende do relacionamento entre palavras e imagens.

Segundo as autoras, é frequente que um processo fragmentado de produção editorial seja determinante em tais aspectos.

Enquanto alguns são criados por equipes excelentes, há muitos livros de autoria dupla [...] que são criados por um escritor – o produtor do texto – e depois enviados pelo agente literário do escritor para um editor, que então procura um ilustrador adequado. O escritor não tem participação nenhuma na escolha do ilustrador ou das soluções nas imagens encontradas por este. Assim, um texto de livro ilustrado deve incluir necessariamente todos os detalhes que o escritor considera importantes, como o cenário, a aparência dos personagens, e assim por diante. Isso significa que o texto pode ser lido e apreendido de modo independente e, de fato, o produto final não é um livro ilustrado, mas um livro com ilustração (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 31).

Em “Para ler o livro ilustrado”, a crítica literária Sophie Van der Linden vai além na definição do livro ilustrado, ao especificar diretamente a natureza da relação entre textos e imagens.

Considerar que o livro ilustrado consiste antes de mais nada em uma combinação de textos e imagens não basta, contudo, para caracterizá-lo. Os críticos norte-americanos, desde Barbara Bader, descrevem essa relação particular por meio do termo *interdependence* [interdependência]. A ideia é que o livro ilustrado transcende a questão da copresença por uma necessária interação entre texto e imagens, que o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua relação entre ambos (LINDEN, 2011, p. 86).

Nesse reconhecimento da interdependência entre texto e imagem, a autora também enfatiza as características particulares do ilustrado enquanto objeto, considerando que cada detalhe físico e compositivo contribui para diferentes construções de sentido.

[...] ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso, e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra... (LINDEN, 2011, p. 8).

Dentro dessa perspectiva, Van der Linden discorre sobre a diversidade e importância semântica dos diversos aspectos que compõem um livro ilustrado, compreendendo a figura do ilustrador não apenas como o responsável por criar e produzir imagens, mas como alguém que pode contribuir para a elaboração da coerência narrativa do livro em sua completude.

No livro ilustrado, tudo o que cerca as páginas em que se apresentam a narrativa ou a expressão como tal depende muitas vezes da criação do ilustrador, e não só dos editores ou *designers*, como acontece, por exemplo, no romance. Por essa perspectiva, os formatos, as capas, guardas, folhas de rosto e páginas do miolo devem na maioria das vezes ser vistas como um conjunto coerente (LINDEN, 2011, p. 51).

Esses elementos citados por Van der Linden – como títulos, capas ou guardas – são definidos por Maria Nikolajeva e Carole Scott como “paratextos”, sendo que a dupla de autoras também destaca a importância desses atributos na constituição integral do livro, em um casamento entre forma, função e significado.

Quase nada foi escrito sobre os paratextos [...] de livros ilustrados. Esses elementos, porém, são ainda mais importantes nesses livros que nos romances. Se a capa de um romance infantil serve como decoração e no máximo pode contribuir para o primeiro impacto geral, a de um livro ilustrado muitas vezes é parte integrante da narrativa, principalmente quando sua ilustração não repete nenhuma das imagens internas do livro. Na verdade, a narrativa pode começar na capa, e passar da última página, chegando até a quarta capa. As guardas do

livro podem comunicar informações essenciais e as imagens nos frontispícios podem tanto complementar quanto contradizer a narrativa. Como a quantidade de texto verbal nos livros ilustrados é limitada, o título em si pode às vezes constituir uma porcentagem considerável da mensagem verbal do livro (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 307).

Outro ponto relevante a ser considerado na caracterização do livro ilustrado é a chamada “página dupla”, pois “o livro tal como o conhecemos hoje se apresenta como um conjunto de folhas semimóveis” e “sua abertura se efetua sobre uma página dupla” (LINDEN, 2011, p. 65). O espaço que consiste na união de uma página par e ímpar abertas e unidas pela encadernação é, portanto, denominado como “dupla”. Sophie Van der Linden avalia que, particularmente, “o livro ilustrado mantém estreita relação com a página dupla” (Idem), conforme enfatiza a seguir:

No livro ilustrado, assim como no livro de artista ou em algumas coletâneas de poemas [...] a organização das diferentes mensagens não necessariamente respeita a compartimentação por página. Textos e imagens se dispõem livremente na página dupla. A possibilidade que os criadores tem de se expressarem nela faz da página dupla um campo fundamental e privilegiado de registro (LINDEN, 2011, p. 65).

Em relação a esse tema da página dupla, Suzy Lee opina que “quando duas páginas de um livro são abertas, elas se tornam um único e amplo espaço” (LEE, 2012, p. 6). Com efeito, algumas das principais opções de composição de uma narrativa visual no contexto de um livro ilustrado se referem justamente à como os textos e imagens ocuparão esse espaço, seja enfatizando a divisão da dobra, ou “sangrando”²¹ uma imagem inteira na dupla, dentre muitas outras possibilidades. De tal modo, a questão da materialidade específica do

objeto livro se torna um ponto central, pois opções relativas à diagramação e disposição dos elementos nas páginas adquirem relevância para as próprias construções de sentido da narrativa. Conforme enfatiza Van der Linden, “texto e imagem não podem ser vistos independentemente de sua inserção num dado suporte” (LINDEN, 2011, p. 86), concordando que “o livro ilustrado não é apenas texto e imagem, é texto e imagem no espaço desse estranho objeto que é o livro” (NIÈRES-CHEVREL, 2000, p. 109). De tal modo, é possível identificar o encadeamento de páginas duplas como uma particularidade marcante e frequente de caracterização do livro ilustrado.

[...] a dupla constitui um espaço de inscrição fundamental. É também na sequência de páginas que se constrói o discurso. A organização em dupla favorece a fruição da leitura. O livro ilustrado, de um modo particular, se baseia nesse encadeamento. Mais que qualquer outro suporte, o discurso completo é percebido na escala do livro, na sequência das páginas viradas (LINDEN, 2011, p. 87).

Sophie Van der Linden também enfatiza o quanto, mesmo dentro da delimitação das características do suporte, as possibilidades de organização e composição de um livro ilustrado são extremamente diversas, “jogando com o tamanho das mensagens, com seu aspecto formal, com a separação entre elas, a ocupação da página dupla...” (LINDEN, 2011, p. 87).

21. "Quando temos um documento onde há elementos que fazem contato com os limites da página, é necessário usar o que chamamos de 'sangria'. A ideia é fazer com que os elementos de arte do arquivo não ultrapassem os limites da página para que, quando cortado após a impressão, esse elementos não sejam prejudicados. Esse processo de estender a imagem além da margem original do documento, é chamado de 'sangrar' a imagem. Ou seja, o termo sangria significa algum elemento que ultrapassa as margens de suas páginas." Disponível em: <<https://www.printi.com.br/blog/o-que-sao-sangria-e-marcas-de-corte>>. Acesso em Outubro de 2018.

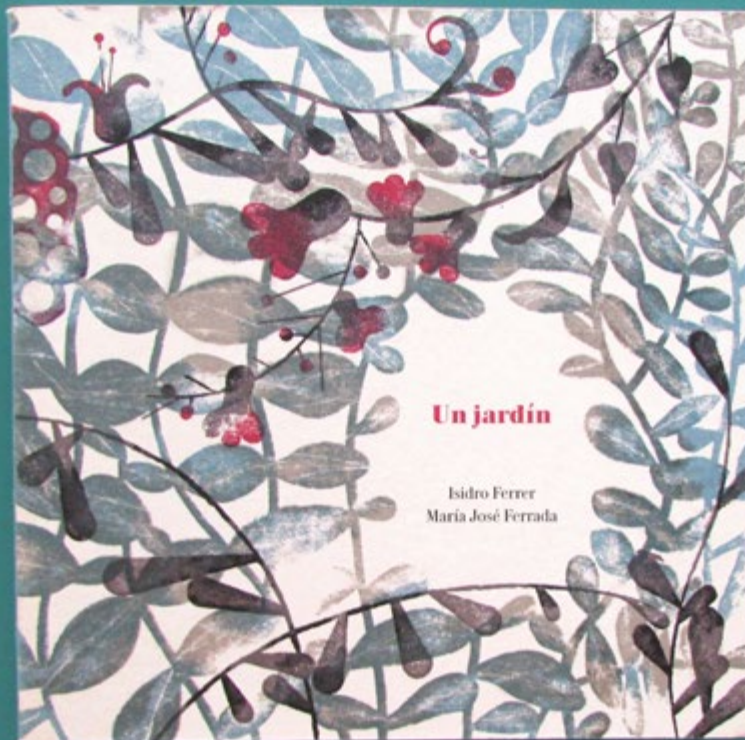
Materialidade e formato são muito variados, atendendo, por um lado, a empregos e leitores específicos e, por outro, a opções particulares de expressão. O livro ilustrado apresenta uma grande diversidade quanto a sua produção. Além disso, ao contrário das histórias em quadrinhos, não possui uma diagramação regular identificável (Idem).

É importante reconhecer que as amplas possibilidades de experimentação artística no universo do livro ilustrado tem permitido inclusive processos de reinvenção ou dissolução de características usualmente consideradas como essenciais desse suporte, como a própria página dupla. Um exemplo é o livro “Un jardín”²², de autoria de Isidro Ferrer e María José Ferrada, que, quando fechado, pode parecer um livro comum. No processo de leitura, entretanto, o leitor é surpreendido com um desenrolar de páginas que se abrem como um comprido pergaminho sanfonado, até constituir uma só tira de uma grande e contínua ilustração, separada das estrofes de texto impressas em seu verso.

Com efeito, um exemplo como “Un jardín”, dentre muitos outros livros diferenciados em suas inusitadas formas de experimentação, conduz à reflexão acerca da impossibilidade de enquadramento do livro ilustrado em uma categoria estanque. Tanto a dupla Maria Nikolajeva e Carole Scott quanto Sophie Van der Linden se dedicam, em suas contribuições, à tentativas de sistematização de características fundamentais do livro ilustrado²³. Nesse sentido, há um detalhado mapeamento e exemplificação de obras diversas em um esforço de classificações possíveis, levando-se em consideração elementos como: formatos; tamanhos;

22. “Un jardín”, de Isidro Ferrer (ilustração) e Maria José Ferrada (texto). A buen paso: 2016.

23. Ver “Para ler o livro ilustrado”, de Sophie Van der Linden e “Livro ilustrado: palavras e imagens”, de Maria Nikolajeva e Carole Scott.



[3] Capa de “*Un jardín*”, de Isidro Ferrer e María José Ferrada. A buen paso: 2016. Foto: Anita Prades.

técnicas das ilustrações; características de acabamento; *design* da capa e guardas; tipos de diagramação; tipos de enquadramento; tipos de interação entre texto e imagem. A leitura das obras de tais autoras fornece materiais importantíssimos para o acompanhamento e identificação das principais tendências que permeiam a categoria do livro ilustrado, em um esforço louvável de categorização que contribui continuamente para o reconhecimento da arte do livro ilustrado, enriquecendo a oferta crítica acerca desse tema.

Por outro lado, é flagrante a percepção de que o campo do livro ilustrado se caracteriza como um universo de grandes possibilidades experimentais, desafiando tentativas de rotulação. Conforme reconhece Van der Linden, “as organizações internas do livro ilustrado e as ocupações do suporte parecem quase infinitas” (LINDEN, 2011, p. 87), apontando que “esse tipo de livro realmente escapa a qualquer tentativa de fixação de regras de funcionamento” (LINDEN, 2011, p. 157).





Un jardín,
siempre el mismo jardín,
donde el señor Wakagi era el conejo,
la lluvia y el zorro solitario.

[4] "Un jardín", de Isidro Ferrer e María José Ferrada. A buen paso: 2016. Foto: Thales Othón.

A autora sustenta que os procedimentos descritos em sua obra “Para ler o livro ilustrado” “devem ser vistos como pólos entre os quais as produções se encontram em movimento, renitentes a qualquer tipo de enquadramento” (Idem).

Mais do que se debruçar sobre sistematizações - ainda que reconhecendo sua importância patente - o foco do presente trabalho reside na reflexão acerca do livro ilustrado como ambiente de aberturas, considerando especialmente a figura do ilustrador e seus caminhos criativos possíveis. O livro ilustrado, no âmbito dessa contradição entre suas especificidades e suas “quase infinitas” possibilidades artísticas, se apresenta como um campo de expressão pulsante, em movimento, gerador de inquietação em suas indefinições convidativas. Pode caber especialmente ao ilustrador (sem desconsiderar outros agentes envolvidos no processo de criação de um livro, como escritores e editores) a tomada de decisões em um contexto de amplo repertório de possibilidades, na busca pelo desenvolvimento de uma narrativa coerente em seu conjunto de aspectos. Nesse sentido, para além das características invariáveis que diferenciam o livro ilustrado como tal, o ilustrador também pode se ver diante de um amplo e inesperado repertório de trajetórias a seguir.

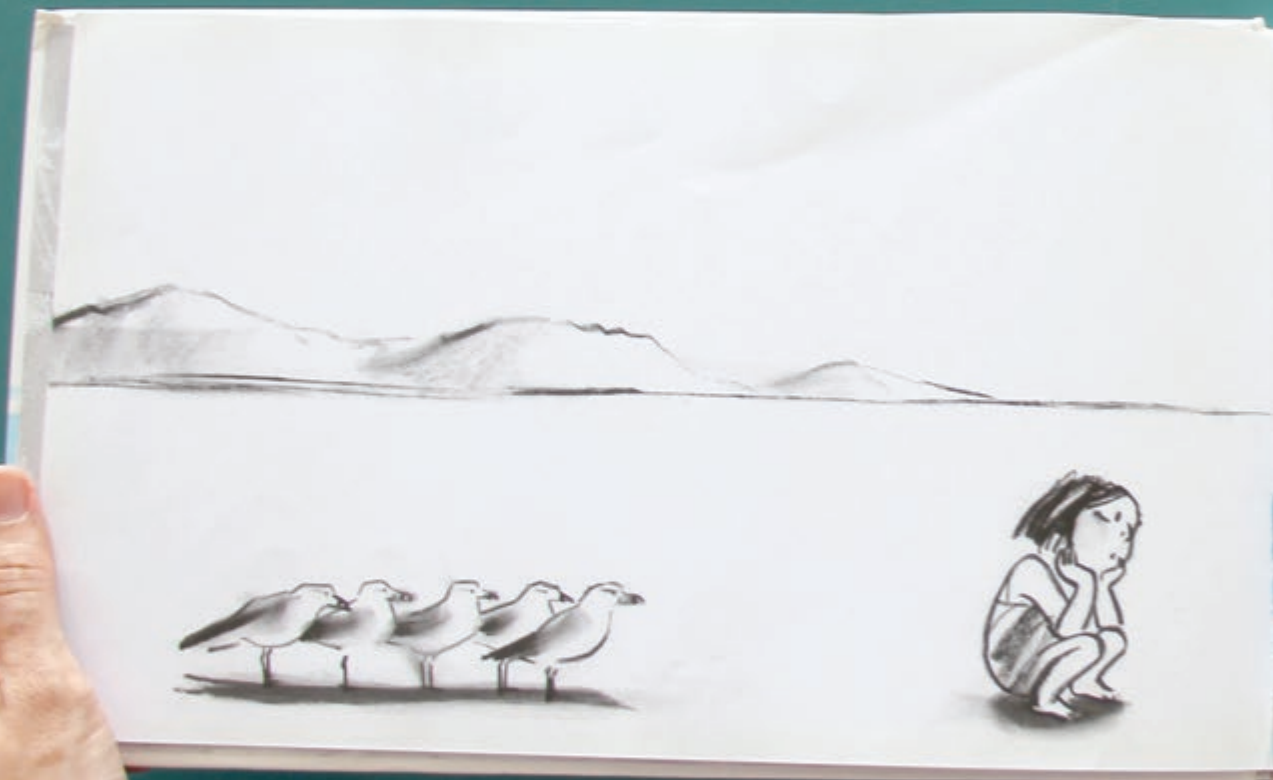
Conforme pondera Suzy Lee, “os aspectos físicos do livro podem limitar a imaginação do artista, mas, por outro lado, podem se tornar um novo ponto de partida para a imaginação” (LEE, 2012, p. 6). A ilustradora comenta, por exemplo, que “há uma regra editorial implícita de que o artista do livro ilustrado deve evitar desenhar no centro das páginas para não perturbar a leitura” (Idem), discorrendo sobre sua célebre série de livros ilustrados denominada “A Trilogia da Margem” (composta pelos títulos “Espelho”, “Onda” e “Sombra”), em que a artista justamente se propôs a deliberadamente ignorar essa suposta regra, utilizando a linha da encadernação como parte das histórias inventadas. Em “Espelho”, a autora

brinca com a simetria gerada pela página dupla para a sugestão implícita de que há um espelho que reflete as imagens da página esquerda pra a página direita, tendo a dobra da encadernação como centro. No caso de “Onda”, na oposição entre a personagem protagonista em uma página e o mar na outra, há um jogo da dobra central como margem, que faz com que o movimento de uma onda possa ricochetear na mesma. Por fim, em “Sombra”, a dobra se torna a “margem entre o mundo real do sótão e o mundo das sombras” (LEE, 2012, p. 69).

São muitas as perguntas que a criação de um livro ilustrado pode despertar. Devo contar essa história na horizontal ou vertical? Quero que as ilustrações ocupem uma dupla inteira, utilizando a dobra da encadernação? Como a textura do papel e o peso do livro podem contribuir para a narrativa que estou construindo? As imagens serão construídas a partir de qual ponto de vista, de qual personagem? Interrogações que apontam para o entendimento do livro ilustrado como um espaço de todas as possibilidades, conforme comenta Van der Linden:

Ao segurarmos um livro ilustrado fechado, não há como prever sua organização interna. Alternância de páginas de texto e imagem, sequência de vinhetas ou intercalação dos enunciados na página dupla... o livro ilustrado é o espaço de todas as possibilidades (LINDEN, 2011, p. 67).

A criação no âmbito do livro ilustrado pode se apresentar, de tal modo, como um convite para o efervescente exercício da imaginação desde a sua concepção inicial, em um desviante caminho de escolhas criativas e trocas possíveis entre diversos agentes do meio editorial, de modo a refinar cada vez mais uma trajetória que direcione para um potente e efetivo encontro entre as imaginações de autores e leitores.





[5] "Onda", de Suzy Lee. Cosac Naify: 2008. Foto: Thales Othón.

O ofício do ilustrador

O que move o ofício do ilustrador? Desenhar histórias, inventar situações, criar personagens em livros. É provável que tudo isso não esteja tão distante de uma singela brincadeira de criança. Nesse sentido, a essência da arte de ilustrar vai ao encontro dos porquês de ouvir e contar histórias; de jogar e brincar; de pintar e desenhar – não apenas na infância, e sim no decorrer da vida inteira, e como coisas a serem levadas bastante a sério. Talvez aí se encontrem os combustíveis que movimentam a prática das ilustradoras e ilustradores que, ainda que possam se divertir muito com seu ofício, não deixam de levá-lo a sério, tanto quanto uma criança leva profundamente a sério as suas invenções.

Na medida em que reconhecemos a singularidade da categoria “livro ilustrado”, podemos refletir acerca da especialidade de um dos principais sujeitos que se dedicam à criação nesse suporte: o ilustrador. De início, admitindo a diversidade de caminhos possíveis nesse universo, podemos observar que não existe um roteiro único para o trabalho do ilustrador ou ilustradora no contexto do livro ilustrado. São diversas as paisagens possíveis: tanto as imagens podem surgir com base no referencial de um texto anterior, quanto texto e imagem podem ser elaborados concomitantemente, ou a imagem pode tornar-se o ponto de partida para o desenvolvimento da narrativa.

Se nos debruçarmos sobre o trabalho de ilustração que se desenvolve a partir de um texto pré-estabelecido, estamos diante de uma situação em que a literatura escrita se apresenta especialmente como uma dimensão de extrema importância para o ilustrador. Pois, nesse contexto, o ilustrador pode ser entendido como, antes de tudo, um leitor – conforme ressalta Ciça Fittipaldi:

[...] se há um enredo literário que está sendo trabalhado em termos de imagem, o trabalho do ilustrador é, então, em primeiríssima instância, um trabalho dedicado de leitor, realizando uma verdadeira imersão no texto verbal, garimpando seus sentidos sensoriais e significativos (FITTIPALDI, 2008, p. 104).

Refletindo acerca da relevância de um processo de leitura cuidadosa por parte do ilustrador, Fittipaldi discorre sobre “processos de identificação” espontâneos em leitores infantis que são “importantíssimos no trabalho do ilustrador, que conscientemente se embrenha na leitura crítica, analítica e muito atenta do texto literário” (FITTIPALDI, 2008, p. 97). A autora ressalta o trabalho interpretativo que tanto ilustradores e leitores realizam diante de um texto, resultando em um processo de elaboração de diferentes imagens visuais.

As suas várias leituras, impregnadas de certo grau de empatia, são alimentadas pelas afinidades e contradições despertadas pelo texto, investindo dessa vez no aparecimento de imagens visuais estreitamente relacionadas aos contextos ficcionais e poéticos - imagens decisivas, surgidas da perspectiva do ilustrador, leitor e criador de linguagem (FITTIPALDI, 2008, p. 97).

Por tal perspectiva, é possível identificar uma estreita relação entre o trabalho inicial desenvolvido pelo ilustrador e a experiência de um leitor interessado. Talvez seja por esse motivo que Fittipaldi recorra à ideia de “empatia”, palavra que, conforme definição do dicionário, se refere à “habilidade de imaginar-se no lugar de outra pessoa” (HOUAISS, 2018, online), o que ressalta esse laço íntimo de identificação que pode ser estabelecido entre o ilustrador e o leitor. A esse respeito, inclusive, encontramos uma bonita associação entre a capacidade de imaginação e a empatia em reflexões de Maxine Green em seus ensaios sobre educação, arte e mudança social:

Uma das razões pelas quais me dediquei à imaginação como um meio pelo qual podemos organizar um mundo coerente, é precisamente o fato de que a imaginação, mais do que qualquer outra faculdade, é o que possibilita a empatia. É o que nos permite cruzar os espaços vazios existentes entre nós mesmos e esses “outros” [...]. Se esses “outros” estão dispostos a nos proporcionar pistas, sempre podemos encontrar o modo de olhar por meio dos olhos desses estranhos e de ouvir com seus mesmos ouvidos. Isso é possível porque, de todas as nossas capacidades cognitivas, a imaginação é justamente a que nos permite dar crédito às realidades alternativas. Nos capacita para romper com o que damos por assumido, para deixar de lado as distinções e definições com as quais estamos familiarizados (GREENE, 2005, p. 14, tradução nossa).²⁴

Trilhando por esse ponto de vista, podemos compreender o ilustrador como um leitor e artista que busca compartilhar sua interpretação imagética e pessoal de um texto com seus futuros leitores, propondo realidades alternativas, emprestando seus olhos e ouvidos – e não necessariamente de modo a restringir as demais interpretações que podem frutificar desse ato de partilha. O ofício do ilustrador, nesse contexto, integra um processo que poderíamos entender, em última instância, como uma dinâmica de troca entre leitores, marcada pela intenção de coletivização e compartilhamento do prazer pela leitura.

Em termos de construção dessa narrativa visual por meio de uma comunidade de imagens que vão “povoar” uma história escrita, o texto literário é a força motriz do trabalho de criação das

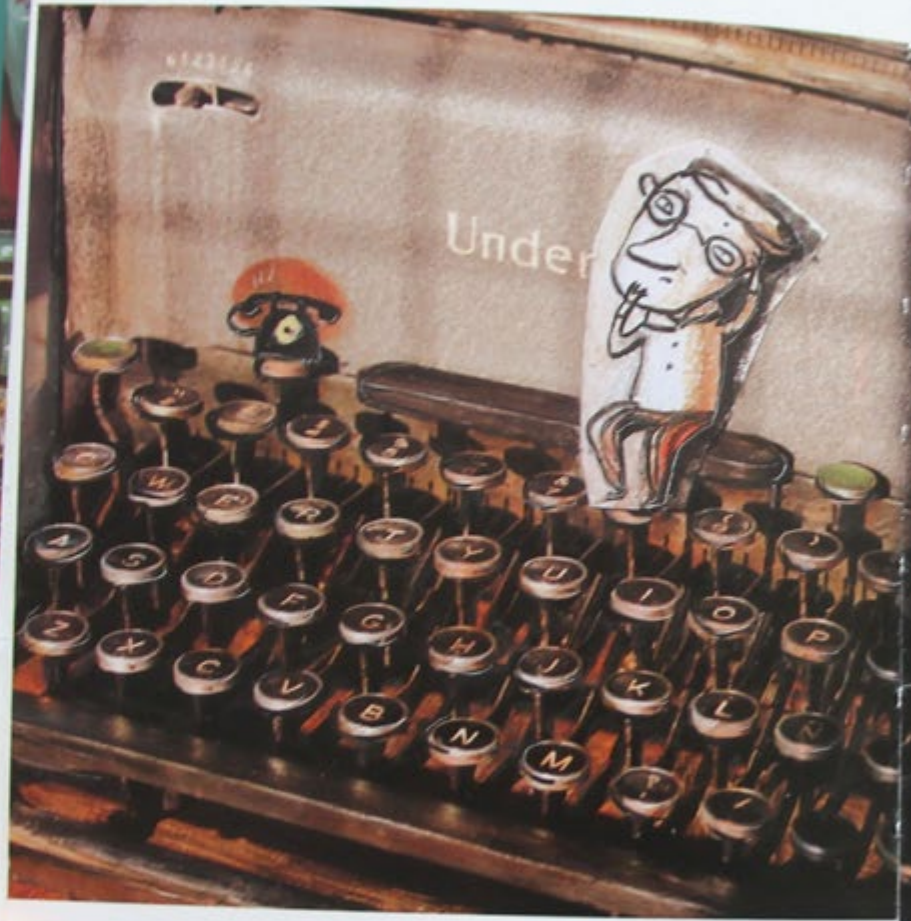
24. “Uno de los motivos por los que me he centrado en la imaginación como medio a través del cual podemos organizar un mundo coherente es que es precisamente la imaginación, por encima de todo lo demás, la que hace posible la empatía. Es lo que nos permite cruzar los espacios vacíos existentes entre nosotros mismos y esos ‘otros’ a los que los profesores nos hemos referido lo largo de los años. Si esos ‘otros’ están dispuestos a proporcionarnos pistas, siempre podemos hallar el modo de mirar a través de los ojos de esos extraños y de oír con sus mismos oídos. Eso es posible porque, de todas nuestras capacidades cognitivas, la imaginación es precisamente la que nos permite dar crédito a las realidades alternativas. Nos capacita para romper con lo que damos por asumido, para dejar a un lado las distinciones y las definiciones con las que estamos familiarizados”.

imagens. E, para criar uma narrativa visual ou imagens narrativas que compartilhem com o leitor o prazer do texto, o ilustrador trabalha o diálogo texto-imagem com intenções de adequação, complementaridade, conjugação (FITTIPALDI, 2008, p. 115).

De acordo com Ciça Fittipaldi, é “atitude fundamental” do ilustrador “adotar o texto [...] e, apreendendo o máximo de seus ‘possíveis’, aproveitar-se dos seus diferentes momentos, tornando-o visíveis” (FITTIPALDI, 2008, p. 118). De tal modo, seria nessa apropriação profunda do material primário que se processaria a sucessão de escolhas que cabem ao responsável (ou responsáveis) pela criação do livro ilustrado.

Ao discorrer sobre como costuma interagir com as histórias com as quais se depara em seu trabalho, a ilustradora argentina Isol enfatiza e exemplifica o aspecto de singularidade que marca cada experiência de leitura e ilustração de um texto, enfatizando a complexidade de seu processo decisório:

Bom, cada texto é uma experiência. Em geral, o texto tem que me interessar, senão não o ilustro. Também pode ser que seja uma oportunidade para experimentar uma nova técnica, uma boa desculpa. Então reflito acerca do que é o que me toca nesse texto, que ideia fica quando o leio, que imagens me ocorrem enquanto me confronto com ele, e como poderia levar isso que me comove a uma narração gráfica, agregando outra linha sensível à história. Muitas vezes começo a desenhar no verso do texto, para ver que personagens ou visões me aparecem sem pensar muito. Trato de ver qual é minha opinião a respeito, e por que gostaria de ilustrá-lo. Em geral, tardeo em encontrar a técnica para cada livro e, às vezes, encontro uma estrutura que indiretamente tem que ver com minha leitura do escrito. Por exemplo, nas ilustrações que fiz do texto de Paul Auster o “Conto de Natal de Auggie Wren”, me entusiasmava poder usar fotografias como parte da técnica de ilustração, jogando com a ideia do livro acerca de uma pessoa que tira fotos, mas por sua vez isto se associava com a ideia de que não se sabe se o conto é uma anedota real ou inventada (as fotos com intervenções jogam com isso também, mesclando objetos reais e pinturas sobrepostas) ou talvez apenas algo que o escritor fabula sentado em seu escritório. Então usei todos os





dominado por um pânico profundo. O que eu sabia sobre o Natal?, perguntei a mim mesmo. O que eu sabia sobre escrever contos por encomenda?

Depois disso, passei alguns dias em desespero, lutando contra os fantasmas de Dickens, O. Henry e outros mestres do espírito natalino. A mera expressão “conto de Natal” tinha associações desagradáveis para mim, evocava aterradoras efusões de sentimentalismo hipócrita e bobagens melosas. Na melhor das hipóteses, contos de Natal não passavam de sonhos otimistas, fantasias para adultos, e eu queria que um raio caísse na minha cabeça se eu me permitisse escrever uma coisa assim. No entanto, como alguém poderia se propor a escrever um conto de Natal que não fosse sentimental? Era uma contradição nos próprios termos, uma impossibilidade, um enigma insolúvel. Era

objetos que poderiam estar no escritório do autor, como quem brinca de inventar imagens com as coisas que tem à vista. Não é algo que eu planejei ao começar as ilustrações, mas que foi tomando forma conforme ia escolhendo o que fazia, como se o desenho estivesse ajudado pela conexão que eu senti com o texto, por esse guia. Nesse caso, o texto já narrava as situações íntimas do personagem, as reflexões, etc., motivo pelo qual me senti livre para jogar com outras linhas narrativas. São decisões, todo o tempo. Creio que para o ilustrador é muito importante ser um bom leitor de textos, e poder questioná-los, andar ao redor deles para ver o que guardam nos bolsos, para nos conectar com o que escondem e usá-los como trampolim e causa para nos atirar na piscina de nossa imaginação (ISOL In SOBRINO, 2013, online).

Que um ilustrador possa optar por trabalhar com formatos e técnicas pictóricas distintas a cada projeto que se envolve, conforme sugerido por Isol, pode ser um indicador dessa relação entre os “possíveis” de um texto e a escolha de uma linguagem específica que dialogue com as particularidades potenciais daquele determinado trabalho, em uma tentativa de interação coerente com o conteúdo textual ou com a narrativa geral. O ilustrador espanhol Javier Zabala considera que “o que um ilustrador deve ser e o que um pintor não necessariamente precisa ser – ou não tem o dever de ser – é um bom contador de histórias” (ZABALA In PRADES, 2015, p. 190), ressaltando a dimensão narrativa como fator diferenciador do ofício da ilustração. Nesse sentido, no âmbito da ilustração, a escolha e domínio de uma técnica se apresenta muito mais como um meio em função da construção da história, do que como um fim. Trata-se de uma dimensão que podemos notar na fala da premiada ilustradora portuguesa Catarina Sobral, ao discutir o desafiador processo de reinvenção do ilustrador e sua obra a cada nova história que se dedica a ilustrar:

[...] tento traduzir o tom da história para a ilustração [...], e esse é um processo muito demorado e muito frustrante, porque não

consigo repetir técnicas ou formas de representação se o tom das histórias é tão diferente – e então tenho de descobrir uma expressão que ainda não existe, que nunca fiz antes, e que também é minha (SOBRAL In CARAMICO, 2013, online).

A autora, em seguida, explica as diferenças nas histórias de dois livros de sua autoria, “Greve” e “Achimpa”, que lhe demandaram a elaboração de linguagens distintas e particulares, de acordo com as características de cada obra:

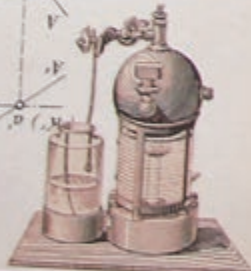
"Greve" tinha de ser proletário, sindicalista, com referências aos cartazes construtivistas, à arte degenerada, às composições de imagens fotográficas em preto e branco e tipologia vermelha. O "Achimpa" teria se ser uma espécie de *travelling* urbano, não apenas porque a palavra vai passando de boca em boca, mas para ir revelando um pouco do ridículo da sociedade contemporânea (Idem).

No caso de um autor/ilustrador que é concomitantemente responsável pela criação das imagens e do texto de um livro ilustrado, o andamento criativo não segue forçosamente o roteiro de elaboração do texto para posterior criação das imagens. O que também não ocorre necessariamente, por exemplo, quando o livro ilustrado é concebido em equipe, em uma dinâmica em que escritores, editores, *designers* e ilustradores podem se contaminar pelos respectivos trabalhos. Nesse caso, as particularidades criativas de cada artista são extremamente variáveis e abrem margem para uma infinidade de caminhos criativos, marcados pela retroalimentação entre as dimensões verbais e visuais. No que diz respeito ao processo criativo de Catarina Sobral, a autora conta que “o texto tem aparecido sempre antes das ilustrações, mas a ordem das páginas ou as imagens que a história me sugere, por vezes, ajudam a arrumá-lo” (SOBRAL In CARAMICO, 2013, online). Já no caso do livro anteriormente citado “*Un jardín*”, as imagens de



?

УУУУНН



FFF



[7] "Greve", de Catarina Sobral.WMF Martins Fontes, 2014. Foto: Thales Othón.



Lello
& irmão

Porém,
não contente com
o rumo das coisas,

ALTA
ACQUA
Libreria
FREE

SHAKESPEARE AND COMPANY

City Light Books

BAR
BOO

one of the
longest
unbroken
bookshops
in Britain

LeR DeVAgAr

Lello



[8] "Achimpa", de Catarina Sobral. WMF Martins Fontes, 2014. Foto: Thales Othón.

Isidro Ferrer foram criadas primeiro e serviram de inspiração para o texto poético de María José Ferrada²⁵. Não há padrão exclusivo, portanto, para a cronologia da criação em casos como os exemplificados.

Temos também a categoria dos “livro-imagem” ou “livros de imagem”, que se refere ao livro ilustrado supostamente sem palavras. “Supostamente”, pois, conforme comentam Martin Salisbury e Morag Styles, os livros-imagem não necessariamente são completamente sem palavras pois, de maneira geral, “possuem títulos” (SALISBURY; STYLES, 2013, p. 97), ou mesmo outros paratextos. Caracterizam-se, entretanto, “pela presença de imagens narrativas que, em sequência, contam histórias sem que haja necessidade do texto escrito” (SPENGLER; DEBUS, 2018, p. 75), podendo consistir em livros com poucas palavras, ou mesmo nenhuma. Ainda que o livro-imagem seja frequentemente entendido como uma categoria simplificada de literatura, especialmente por conta de seu apelo particular na infância, é possível notar em comentários de Graça Ramos que os processos de leitura de um livro cuja narrativa é somente visual podem apresentar dimensões bem mais complexas:

Podemos pensar [...] que os livros de imagens são um convite a uma forma de coautoria. A interação do leitor torna-se mais imprescindível do que em qualquer outro tipo de livro para a elaboração da narrativa. O autor-ilustrador constrói as imagens, e o leitor se apodera delas para contar o que sugerem. É um exercício dos mais elaborados, porque o diálogo precisa ser bem conduzido pela sequência de forma a não tornar a leitura algo aleatório, desvinculada do conjunto de ilustrações (RAMOS, 2011, p. 108).

25. Comunicação pessoal. De acordo com relato de Isidro Ferrer para a autora na ocasião da oficina “Elogio à desordem”, dentro da programação do Festival de Ilustração e Literatura Expandido, realizado de 4 a 7 de Maio de 2017 em Salvador, Bahia. Mais informações em: <<https://www.ilustrafestival.com.br/>>.

Conforme podemos notar nos apontamentos de Graça Ramos, no caso dos livros-imagem, o ilustrador é inevitavelmente reconhecido como autor, uma vez que a criação das imagens se apresenta como o eixo fundamental para a tessitura de uma história - que posteriormente poderá ser ressignificada pelo diálogo com o leitor. De acordo com Suzy Lee, “algumas histórias pedem para ser faladas na língua das imagens e tratadas com a lógica visual”, sendo que tais histórias “são naturalmente contadas pelo criador que tem mais familiaridade com o pensamento em termos visuais” (LEE, 2012, p. 146). Identificamos no livro-imagem, portanto, uma categoria em que o ilustrador de livros encontra um espaço criativo em que o seu ofício, o da criação imagética narrativa, se apresenta em primeiro plano.

Ao discorrer sobre sua série de livros-imagem, Suzy Lee avalia, todavia, que “se o livro tem ou não palavras, não é o primeiro ponto considerado quando faço um livro ilustrado” (LEE, 2012, p. 143). Para a ilustradora, o interesse principal é “expressar da melhor maneira possível uma ideia” (Idem).

Às vezes, ao desdobrar uma história para onde ela me leva, resulta na forma de livros-imagem. Algumas histórias me chegam primeiro como imagens. Inclusive, há momentos em que apenas adiciono histórias às imagens específicas que gosto de usar. Em alguns momentos, penso que contar histórias pode ser uma desculpa para espalhar imagens.

A medida que coloco uma imagem próxima de outra, surge uma história entre elas como num passe de mágica. Ora, o que importa não são as imagens separadas, mas a história que elas criam juntas. Conforme introduzo e altero as imagens, a história começa a se contar somente pelo poder delas. Quando não resta mais nada a acrescentar ou a retirar, o livro está concluído (LEE, 2012, p. 143).

O relato de Suzy Lee evidencia um processo de ilustração que se constrói predominantemente pela viés da imagem, ainda que possamos considerar as

“palavras invisíveis” contidas em uma ideia, ou em um processo de interpretação de uma narrativa de imagens. Com efeito, a ideia da “leitura de imagens” é bastante recorrente no que se refere à experiência de fruição de um livro-imagem, conforme comentário de Silvia Oberg a respeito da autonomia de leitura por parte de crianças diante das imagens de um livro:

A leitura das imagens antecede a das palavras e pode, inclusive, ser tomada como um primeiro passo à futura leitura do escrito. Por esta razão, muitas publicações de livros de imagem ou livros sem texto freqüentemente se direcionam a crianças em fase pré-escolar ou às que se iniciam na leitura, uma vez que o código pictórico propicia o reconhecimento de objetos e situações por meio de traços e cores sem a necessidade das palavras, criando condições de certa autonomia de leitura (OBERG, 2012, online).

A esfera do livro-imagem se apresenta, de tal forma, também no sentido da ampliação das possibilidades de entendimento do percurso criativo do ilustrador em seu trabalho. Conforme comenta Suzy Lee, “embora possa estar mais relacionado à capacidade de ler imagens, um livro-imagem é apenas uma das muitas formas do livro ilustrado” (LEE, 2012, p. 146), novamente ressaltando a diversificação de caminhos possíveis a serem trilhados no âmbito do ofício da ilustração.

Nesse contexto, entende-se a ilustração literária como uma atividade que se constitui fundamentalmente em função da composição de uma narrativa, na busca pela constituição de um objeto de leitura coerente em seu casamento entre significados, construções verbais, imagens, sequencialidade e atributos físicos. Conforme observamos nos exemplos citados em relatos de ilustradores diversos, a faísca disparadora para o desenvolvimento do trabalho de ilustração pode partir tanto de uma imagem, quanto de uma ideia, história anterior ou texto preestabelecido, caracterizando cada experiência de produção de um

livro como um processo repleto de singularidades, variável de acordo com a identidade de cada ilustrador.

Outro aspecto interessante de ser notado, que também pode ser identificado como uma característica que diferencia o ofício do ilustrador de livros, é o fato de que as ilustrações veiculadas nesse suporte geralmente se caracterizam como reproduções, na medida em que reconhecemos como objeto de estudo especificamente o livro ilustrado em uma dimensão editorial ampla – ou seja, visando um nível de reprodutibilidade de imagens que ultrapassa o âmbito artesanal. Para Sophie Van der Linden, “as imagens dos livros ilustrados devem ser consideradas *reproduções* de um trabalho original” (LINDEN, 2011, p. 33). Por esse motivo, a autora considera que o “papel dos intermediários”(Idem) é particularmente importante nesse contexto:

Editores, diretores de arte, *designers* gráficos, fotogравadores e impressores são com frequência levados a fazer escolhas que podem ter consequências significativas para um projeto. Dependendo da editora, a intervenção do diretor de arte - da seleção de ilustradores às opções de diagramação e tipografia - pode ter um papel determinante no trabalho final (LINDEN, 2011, p. 33).

Para que um ilustrador esteja completamente apropriado do resultado final da obra, há a necessidade, portanto, de certo conhecimento acerca de áreas adjacentes da produção editorial.

Muitos criadores, porém, adquiriram sólido conhecimento sobre as limitações impostas pela reprodução. Alguns exigem acompanhar de perto, ou até controlar todos os procedimentos, e trabalham com a ideia do livro como fim. A qualidade do papel, as tintas da impressão, a seleção das cores são limitações que podem ser complicadas ou dominadas. O trabalho é então efetuado em função do resultado esperado após a reprodução (LINDEN, 2011, p. 33).

Essa possibilidade de inversão, em que a reprodução passa a ser compreendida como a arte final almejada, é o que permite, por exemplo, que Claude Ponti afirme que, a seu ver, "o original é o livro, não os desenhos" (PONTI, 1995, p. 4). De tal modo, as diversas tecnologias de reprodução de imagem são frequentemente aspectos de importância para o ofício do ilustrador, uma vez que a qualidade da reprodução de seu trabalho "depende de uma boa combinação da trama da fotogravura, do papel, da tinta e da impressora escolhidos" (COHAT In LINDEN, 2011, p. 34).

Nesse sentido, dentro da perspectiva da ampla liberdade de combinação de técnicas que caracteriza a criação de livros ilustrados, as próprias técnicas de reprodução podem se tornar candidatas a constituir a matéria do trabalho do ilustrador, ao que Van der Linden cita o exemplo do livro "*L'Homme qui ne remarquait rien*" [O homem que não notava nada]²⁶, de Robert Walser e Käthi Behend. Nessa obra, não foram realizadas ilustrações originais coloridas.

Enquanto a separação de cores em geral é efetuada digitalmente por um scanner, aqui o artista fez cinco desenhos em preto e branco, um para cada uma das cinco cores de impressão escolhidas, realizando ele próprio tal separação.

Essa técnica confere fineza e nitidez ao traço do artista e oferece tonalidades não alcançadas pela impressão em quadricromia²⁷ (LINDEN, 2011, p. 33).

Os exemplos aqui percorridos visam nos auxiliar a vislumbrar alguns dos caminhos possíveis a serem trilhados pelo ilustrador em seu ofício, dentro do

26. Título original: "*Einer, der nichts merkte*". Zurique: Atlantis, 2003.

27. "O processo de impressão com quadricromia a quatro cores/tintas, reproduz todo um espectro de cores a partir da decomposição de todas elas nas três cores primárias substractivas mais o preto, ou seja, o cyan (C), magenta (M), amarelo (Y) e preto (K), daí o termo CMYK ou policromia." Disponível em: <<http://knoww.net/arteseletras/pinteescult/quadricromia/>>. Acesso em Janeiro de 2019.

reconhecimento de que o amplo potencial experimental desse universo permite as mais inusitadas configurações e percursos. Entre dimensões práticas, teóricas, técnicas e poéticas, podemos identificar a figura do ilustrador em uma crescente imersão na infinitude da matéria inquietante que é a dinâmica da imaginação.

○ livro ilustrado como objeto mediador

Em diversas passagens da reflexão sendo desenvolvida no presente trabalho, mencionou-se a leitura de livros ilustrados por meio da perspectiva do diálogo e da troca, no horizonte de uma comunidade de leitores e inventores de livros que acabam por estabelecer conversas entre si – ainda que não necessariamente compartilhando presencialmente o mesmo espaço físico, tendo o objeto livro como um ponto de conexão. Tal interpretação do livro como um meio gerador de diversos níveis de encontros permite que percorramos uma aproximação com o tema da mediação, em um estreitamento de relações com o universo da arte/educação e das relações de ensino/aprendizagem.

De acordo com as pesquisadoras Jéssica Cristina Braga, Juliana Dellê Madalosso e Consuelo Schlichta, o termo mediação, no Brasil, "está fortemente associado a práticas educativas desenvolvidas em museus e centros culturais, especialmente aquelas direcionadas às exposições de artes visuais" (BRAGA; MADALOSSO; SCHLICHTA, 2015, p. 21), para "qualificar ações educativas com orientações sócio construtivistas²⁸ em contraposição a orientações tradicionais e reprodutivistas" (BARBOSA; COUTINHO In BRAGA; MADALOSSO; SCHLICHTA, 2015, p. 21). Ana Mae Barbosa, educadora que é pioneira e referência nos estudos sobre arte/educação no país, relata como se deu a apropriação do termo "mediação" a partir da obra de Paulo Freire:

28. Nesse contexto, podemos compreender a mediação construtivista, na reverberação da contribuição do pesquisador francês Bernard Darras, como "uma abordagem fundamentada no diálogo, em consonância com as perspectivas não exclusivistas da pós-modernidade" (COUTINHO, 2011, p. 9), que "por diversos meios interrogativos, problemáticos, práticos, interativos [...] contribui para o surgimento da construção de um ou vários processos interpretativos [...]" (DARRAS, 2009, p. 38).

Foi nos fins dos anos 1980 que começamos a usar [...] o termo 'mediação cultural' para redefinir a inadequada expressão 'monitoria de Museus'. O termo 'mediação' aprendemos com Paulo Freire, que o usava para definir o papel do professor em estabelecer relações dialógicas de ensino e aprendizagem, de modo que professor e estudantes aprendessem juntos (BARBOSA, 2016, p. 2).

Tendo sua fundamentação em conceitos presentes na pedagogia de Paulo Freire, portanto, a ideia de mediação se aproxima muito mais de propostas educativas que assentem que os sujeitos aprendem uns com os outros em relações dialógicas, do que com relações de ensino que pressupõem um viés unilateral e reprodutor do conhecimento. Essa dimensão colaborativa da construção do aprendizado aponta para a transgressão das práticas de ensino tradicionais, subvertendo o paradigma do aluno ignorante e do professor como único possuidor do conhecimento, caminhando, pelo contrário, na direção de um movimento horizontal de partilha. Em "O mestre ignorante", Jacques Rancière fala justamente do reconhecimento emancipador da "igualdade das inteligências", em contraposição à lógica "embrutecedora" de se assumir a instrução intelectual como uma relação hierárquica.

Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar. Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato que pretende reduzi-la ou, inversamente, forçar uma capacidade que se ignora ou se denega a se reconhecer e a desenvolver todas as conseqüências desse reconhecimento. O primeiro ato chama-se embrutecimento e o segundo, emancipação. [...]

Não se trata de uma questão de método [...] trata-se de uma questão propriamente filosófica: saber se o ato mesmo de receber a palavra do mestre — a palavra do outro — é um testemunho de igualdade ou de desigualdade. É uma questão política: saber se o sistema de ensino tem por pressuposto uma desigualdade a ser "reduzida", ou uma igualdade a ser verificada. (RANCIÈRE, 2002, p. 11).

Desenvolvendo tais temas em artigo posterior, Rancière ainda demonstra que a distância a ser percorrida em um processo de aprendizagem não caracteriza uma lacuna, e sim consiste apenas de uma condição normal dos processos de comunicação. O papel do “mestre”, nesse sentido, não se define pela amplitude de seu repertório de conhecimento, e sim reside no auxílio em direção ao reconhecimento de que todos somos capazes de igualmente aprender todas as coisas, tal como quando começamos a aprender a língua materna (RANCIÈRE, 2010, p. 113).

A distância que a pessoa “ignorante” precisa atravessar não é a lacuna entre sua ignorância e o conhecimento do mestre; é a distância entre o que ela já conhece e o que ela ainda não conhece, mas pode aprender pelo mesmo processo. Para ajudar seu aluno a atravessar esta distância, o “mestre ignorante” não precisa ser ignorante. Ele só precisa dissociar seu conhecimento do seu domínio. Ele não ensina o conhecimento dele aos alunos. Ele inspira estes alunos a que se aventurem pela floresta, digam o que estão vendo, digam o que eles pensam sobre o que já viram, verifiquem isto e assim por diante. O que ele ignora é a lacuna entre duas inteligências. É a conexão entre o conhecimento do conhecível e a ignorância do ignorante. Qualquer distância é uma questão de acaso. Cada ato intelectual entrelaça um fio casual entre uma forma de ignorância e uma forma de conhecimento. Nenhum tipo de hierarquia social pode se firmar neste senso de distância (RANCIÈRE, 2010, p. 114).

Também as discussões acerca da prática da mediação tem se encaminhado para o reconhecimento do potencial de aprendizagem de cada um, no alinhamento com a proposta de ensino emancipador defendida por Rancière. A apropriação pela terminologia “mediação”, na substituição de expressões como “visita guiada” ou “monitoria”, reside justamente no reconhecimento da igualdade das inteligências. O educador, nessa perspectiva, não se apresenta como um “guia”, “detentor dos saberes”, e sim como alguém que pode ser o intermediário de uma

experiência compartilhada, caracterizada pelo encontro entre inteligências que se não sujeitam uma a outra em relações de superioridade ou inferioridade. São reflexões que seguem em concordância com as propostas de Paulo Freire, uma vez que o pedagogo avalia que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção” (FREIRE, 1981, p. 22), ou ainda que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1981, p. 23).

Nesse panorama, a recorrência do termo “mediação” e sua importância está, com efeito, frequentemente associada ao âmbito artístico e às práticas educativas desenvolvidas em instituições museológicas – ao que podemos estabelecer um interessante paralelo com o universo do livro ilustrado, se concordarmos que “um livro ilustrado é a primeira galeria de arte que uma criança visita” – frase atribuída à ilustradora tcheca Květa Pacovská (FELTRE, 2015, p. 73). No âmbito dos livros ilustrados, e particularmente no caso da literatura infantil, o conceito de mediação se faz bastante presente no sentido do estabelecimento de leituras conjuntas, especialmente na configuração do adulto como mediador de experiências de leitura de crianças e jovens, como alguém cuja atuação é, de certa forma, semelhante a de um educador que media as obras de um museu. Nesse contexto, temos leitores em formação que comumente realizam suas primeiras leituras de forma compartilhada. De acordo com Camila Feltre, são diversos os sujeitos que podem assumir o papel de mediadores nos contatos iniciais da criança com o livro, no vasto e complexo processo que caracteriza a formação singular de cada leitor:

O mediador, neste contexto, pode ser qualquer um que esteja presente na relação do livro com a criança. Pais, mães, familiares, professores, bibliotecários, mediadores de leitura profissionais,

contadores de histórias, livreiros, todos são agentes ativos no processo de aproximação do livro e da leitura para formação de leitores (FELTRE, 2015, p. 179).

Feltre ressalta, inclusive, a importância dos mediadores de literatura na infância no sentido da universalização do acesso à leitura e aos livros (FELTRE, 2015, p. 180), como agentes essenciais para a formação leitora de uma criança que começa a se apropriar do objeto livro. A pesquisadora comenta que "o acesso ao livro está acompanhado do acesso a leitura e, portanto, ao fundamental trabalho dos mediadores" (FELTRE, 2015, p. 180), concordando que "os mediadores culturais devem estar em diversas instituições, além da escola, para enraizar a leitura na sociedade como ato de todos" (MARQUES NETO, 2009, p. 66). De acordo com Michèle Petit, é graças a mediações, calorosas e discretas, em vários momentos do percurso, que a leitura pode entrar na experiência de cada um (PETIT, 2009, p. 48).

Os contatos crescentes da criança com o livro, portanto, frequentemente estão associados com a figura dos diversos intermediários possíveis que podem contribuir para essa aproximação, seja em rodas de leitura de histórias ou na intimidade familiar do hábito de ler ao colocar os filhos para dormir. Outra camada possível seria refletir sobre como os próprios agentes responsáveis pela criação das obras literárias podem ser entendidos como mediadores. A pesquisadora Gabriela Sotto Mayor, partindo do pressuposto de que "pensar que a mediação acontece no momento em que alguém lê para uma criança é demasiado linear e simplista" (MAYOR, 2018, p. 591), reconhece que o modo com que "um grupo heterogêneo de mediadores (e.g. ilustradores, escritores, editores, livreiros) encara o seu processo criativo [...] se reflete na mediação leitora implícita", pois uma série de decisões de diversos intervenientes "ditam o caminho" do livro até o leitor

(Idem). Nesse sentido, poderíamos interpretar que a mediação já ocorre desde a sucessão das primeiras decisões tomadas por um autor/ilustrador, por exemplo, ao vislumbrar a criação de uma obra. Ao abrir um livro, um leitor se encontra e dialoga com as seleções dos diversos sujeitos que o compuseram.

Também podemos passear com o termo mediação por outros significados e ambientes possíveis, para além do indivíduo como mediador, observando que, nas reflexões originárias de Paulo Freire, o célebre pedagogo pondera que “ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo” (FREIRE, 1981, p. 79). Também Ana Mae Barbosa avalia que “a arte tem enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo [...]” (BARBOSA, 2009, p. 13). Vemos, portanto, pensamentos que sugerem tanto a possibilidade de compreender o mundo como mediador das relações entre os sujeitos, quanto a arte em uma perspectiva de mediação do mundo. Não poderíamos, ao trilhar um raciocínio semelhante, tecer reflexões acerca do próprio livro como objeto mediador?

A ideia de objeto mediador está presente no artigo de Inês Ferreira denominado “Objetos mediadores em museus”. A autora se refere, na especificidade de sua pesquisa relacionada ao ambiente expositivo, “aos objetos trazidos pelo visitante/participante ou disponibilizados pelo museu que não fazem parte da exposição, mas medeiam a relação do visitante/participante com os artefatos ou temáticas” (FERREIRA, 2014, p. 6). Apesar das diferenças contextuais, podemos tomar emprestadas algumas das contribuições presentes em seu texto para tecer a caracterização do livro ilustrado como objeto mediador, especialmente levando em consideração as leituras que a autora desenvolve acerca da obra do filósofo francês Bruno Latour. A pesquisadora menciona que, para esse autor,

“olhar para objetos como mediadores implica considerar que eles são transformadores” (LATOURE, 2011), pois, nesse contexto, “mediação implica associação, transformação, invenção” (FERREIRA, 2014, p. 9). Do mesmo modo, a compreensão dos livros ilustrados como artefatos que apreendem potencial de mediar relações entre leitores, autores e o mundo, atesta que esse objetos de leitura “não são meros transmissores de informação, são agentes de transformação” (Idem).

Inês Ferreira defende o uso de objetos mediadores em museus “para promover o uso das capacidades críticas e criativas [...] de modo a usar o pensamento crítico e criativo nos processos de seleção, de análise, de imaginação, de avaliação e de decisão” (FERREIRA, 2014, p. 8). Nessa direção, a autora trabalha a ideia do desenvolvimento de um “pensamento imaginativo e criativo”, a partir das potenciais inter-relações que resultam da conexão entre o repertório do espectador e o que ele encontra em sua visita em um museu.

É nesse processo de ver, pensando, e pensar, vendo, que o pensamento imaginativo e criativo vai atuando e possibilita a criação de novas relações, ideias e atitudes. [...] O conhecimento novo resulta do encontro daquilo que o visitante/participante “carrega” consigo (conhecimento, experiência, memória, sensações) com aquilo que encontra no museu/exposição. Dessa sobreposição resulta uma rede de potenciais inter-relações. Quando o conhecimento do visitante/participante se cruza com o que encontra no museu, o pensamento imaginativo e criativo cria analogias, correlações de ideias, novas combinações [...] (FERREIRA, 2014, p. 4).

Novamente recorrendo à analogia do livro ilustrado como um “lugar”, em uma perspectiva em que livros são passíveis de “visitação” tanto quanto uma exposição de arte, podemos novamente transpor as reflexões de Inês Ferreira acerca da mediação para a categoria do livro ilustrado. Enquanto a autora reflete acerca

do uso de objetos que mediam a relação do visitante com o museu/exposição, podemos também ponderar acerca do livro como mediador da relação entre o leitor e a realidade em que ele se insere, especialmente considerando o potencial da leitura como uma experiência passível de transformar as nossas relações com o mundo. O conceito de experiência em John Dewey, nesse sentido, se integra bastante organicamente nesta discussão.

A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no processo de viver... Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular...

Em contraste com essa experiência, temos uma experiência singular quando o material vivenciado faz o percurso até a sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências (DEWEY, 2010, p. 109).

Se concordarmos com a consideração deweyana de que grande parte de nossas experiências são incipientes, não poderemos ignorar, efetivamente, a incidência de leituras desinteressadas que dificilmente resultam em ocasiões memoráveis. Todavia, retomando o fundamento emancipador trabalhado em Rancière, podemos questionar inclusive a ideia de que a experiência de leitura possa ser “passiva” de alguma forma. Na pressuposição da igualdade das inteligências também reside a dissolução dos dualismos entre a “capacidade” e a “incapacidade”, binarismo que se espelha em oposições semelhantes como: olhar/saber; olhar/agir; aparência/realidade; atividade/passividade, que, de acordo com Rancière, se tratariam de “alegorias da desigualdade” (RANCIÈRE, 2010, p. 115).

A emancipação parte do princípio oposto, o princípio da igualdade. Ela começa quando dispensamos a oposição entre olhar e

agir e entendemos que a distribuição do próprio visível faz parte da configuração de dominação e sujeição. Ela começa quando nos damos conta de que olhar também é uma ação que confirma ou modifica tal distribuição, e que “interpretar o mundo” já é uma forma de transformá-lo, de reconfigurá-lo. O espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele conecta o que ele observa com muitas outras coisas que ele observou em outros palcos, em outros tipos de espaços. Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele (Idem).

Pensar os livros pela ótica da mediação implica no reconhecimento da atividade intrínseca à experiência de leitura, compreendendo essa prática em toda sua potência de proporcionar singularidades – na ativação de aspectos sensíveis da imaginação, do pensamento crítico, da capacidade dialógica e interpretativa, da ressignificação da maneira de se ver, compreender e estar no mundo. Essa busca inquietante pelo aprofundamento sensível da experiência é uma faísca que pode se presentificar desde o momento inicial da concepção de um livro, e seguir reverberando no jogo de correlações despertado pelas convergências entre obras e espectadores.

Um bonito exemplo do caráter transformador e singular resultante do contato com literatura consta no relato do escritor Georges Perec a respeito de sua experiência com os contos de Grimm²⁹ quando criança:

Ouvir os contos de Grimm na infância foi, nesse aspecto, uma experiência maior, inesquecível, sobre a qual, posteriormente, uniu-se todo o resto. Mais do que o conteúdo mítico [...] dos

29. “Contos de Grimm” é uma coletânea de contos de fadas e outros contos, publicada inicialmente em 1812 por Jacob e Wilhelm Grimm. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cultura/2012/12/contos-de-grimm-completam-200-anos-de-lancamento>>.

contos, são os seus lugares, seus desenhos, seus itinerários, seus movimentos, o que o corpo infantil literalmente sentiu se instalar nele, na altura do quadril, dos braços, do peito, como se esses contos tivessem estabelecido a própria sinestesia do eu (PEREC, 1974, p. 6 In PETIT, 2009, p. 95).

O autor descreve suas lembranças não apenas por meio de aspectos mentais, mas integra em sua rememoração as tantas camadas que o atravessaram em sua vivência complexa de encontro com a literatura. Uma experiência notável capaz de metamorfosear sua fisicalidade e espacialidade, de animar os seus sentidos, de contribuir para a construção de sua identidade. Conforme o escritor nos conta, algo singular a ponto de enraizar-se em sua memória e integrar-se em sua trajetória de vida, pois, “posteriormente, uniu-se todo o resto”.

Tal relato, dentre tantos outros depoimentos possíveis a respeito do aspecto transformador decorrente do contato com livros, nos inspira algumas pistas concretas para a compreensão dos sentidos da mediação e da promoção da leitura, desde a infância e adiante. No caso do livro ilustrado, leituras cujas narrativas passeiam pela especificidade do jogo combinatório entre imagens e palavras, em uma constelação dinâmica de encontros latentes entre as imaginações de autores, ilustradores, leitores e mediadores.





Capítulo 3

Descobrimo o rio



a cidade
inundada de
memóie

Neste terceiro capítulo, construo um relato acerca de minha trajetória no desenvolvimento desta dissertação e do livro ilustrado que a compõe. Para tanto, retomo como justificativa alguns dos conceitos que foram trabalhados na introdução deste trabalho.

O interesse em destrinchar os pormenores da criação se encontra com os fundamentos da Crítica Genética a partir da obra de Cecília Almeida Salles³⁰, no sentido da apropriação do processo criativo como objeto de interesse, no alinhamento com o movimento das “pesquisas que se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo de gênese das obras de arte” (SALLES, 2018, p. 16). Identifico a reflexão acerca do meu processo criativo como um dos diversos ângulos de acesso ao próprio material de estudo, uma vez que decidi investigar uma atividade a que pessoalmente me dedico, e considerando que, em conjunção orgânica com a reflexão teórica, este processo também foi permeado pela experimentação artística. Ao implicar minhas diferentes facetas narrativas na pesquisa, uma vez que me proponho a ocupar concomitantemente os papéis de pesquisadora e de artista/ilustradora/*designer*/mediadora, me aproximo dos fundamentos da Pesquisa Educacional Baseada em Arte, reconhecendo esse trabalho como um “processo criativo, tendo em vista a combinação de diferentes abordagens investigativas”³¹.

Para desenvolver esse estudo acerca de meu próprio trabalho como ilustradora, pareceu-me pertinente adaptar a esta etapa de minha comunicação o uso predominante do tempo verbal em primeira pessoa do singular. Trata-se, portanto, de uma opção metodológica, em concordância com o reconhecimento de que “o propósito e utilidade da pesquisa” reside em “contar uma história que permita aos outros contar a sua história”³². Opto aqui por compartilhar minha história

pelo viés da autobiografia, mas não no sentido de uma generalização de minha experiência de modo a encerrar outras possibilidades narrativas, e sim visando o desencadeamento de novas histórias. Da mesma maneira que a contribuição de ilustradores que teceram relatos acerca de seus processos pessoais de trabalho tem me proporcionado um exercício de empatia³³ que me auxilia na elaboração de meus próprios questionamentos, práticas e reflexões, é nesse sentido que espero, possivelmente, contribuir de alguma forma para o estabelecimento de um diálogo que aqui se propõe.

30. Cf. nota 3, p. 17.

31. Conforme elaborado na p. 17 da presente dissertação, considerando que “os procedimentos artísticos que permeiam a investigação são compreendidos como elementos tão essenciais quanto o texto escrito”.

32. Cf. pp. 20-21, citação de Teresa Torres Eça a esse respeito.

33. O conceito de empatia empregado na presente dissertação foi desenvolvido nas pp. 117-118, a partir de considerações de Ciça Fittipaldi e Maxine Greene a respeito desse termo.

Correntezas da criação

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.*

*Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.*

*Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.*

Carlos Drummond de Andrade³⁴

*E quem vem de outro sonho feliz de cidade
Aprende depressa a chamar-te de realidade
Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso
Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas
Da força da grana que ergue e destrói coisas belas
Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas
Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços
Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva*

Caetano Veloso³⁵

Às vezes, parece uma pintura a janela de minha sala. Principalmente nos dias em que uma névoa branca recobre a cidade, valorizando as formas geométricas dos prédios que recortam o horizonte em ângulos retos e linhas precisas.

A janela, com sua vista desimpedida, emoldura a paisagem de edifícios de São Paulo, a quinta maior cidade do mundo³⁶. Expressar em palavras a experiência

de nascer e viver nessa megalópole paradoxal, em sua complexidade deslumbrante e seus atravessamentos contínuos, é um enorme desafio. Tem sido por meio do canto e da poesia de certos músicos que venho encontrando possibilidades de expressão dos sentimentos de viver em São Paulo com os quais me identifico. Como no caso da epígrafe de Caetano Veloso que abre este capítulo, ou seguintes versos de Tom Zé:

São oito milhões de habitantes
De todo canto em ação
Que se agridem cortesmente
Morrendo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Caseados à prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito³⁷

Entre o amor e o ódio; a pressa e o engarrafamento; a resistência e a opressão; a diversidade e a desigualdade; a solidão e a multidão: ainda que incômodo, o sentimento de pertencimento. Como cantava Itamar Assumpção:

34. Trecho do poema "A flor e a náusea", publicado em "Antologia Poética". 12ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, ps. 14,15 e 16.

35. Trecho da música "Sampa", de Caetano Veloso. Álbum: Muito (Dentro da estrela azulada). CBD Phonogram: 1978.

36. Segundo o Economista. Disponível em: <<https://www.e-konomista.pt/artigo/maiores-cidades-do-mundo/>>. Acesso em Junho de 2018.

37. Trecho da música "São, São Paulo", de Tom Zé. Álbum: "Tom Zé". 1968. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T5GgLIHzIgw>>. Acesso em Julho de 2018. O número de 8 milhões habitantes citado na música atualmente já se ampliou para 12 milhões. Fonte: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,cidade-de-sp-alcanca-12-1-milhoes-de-habitantes-mas-cresce-abaxo-da-media-nacional,70001956373>>. Acesso em Junho de 2018.

“Não, não/ São Paulo é outra coisa/ Não é exatamente amor/ É identificação absoluta/ Sou eu/ Eu não me amo/ Mas me persigo/ Bonita palavra, perseguir/ Eu persigo São Paulo”.³⁸

Perseguindo São Paulo, a transformei em personagem de minha história. Para contar uma história pela primeira vez, pela primeira vez sem ilustrar a história de outra pessoa e sim uma criada por mim, não consegui evitar contar uma história em que eu me inserisse profundamente. Talvez justamente por ser a primeira vez produzindo um livro inteiramente de minha autoria, tenha surgido esse ímpeto por caminhar em terrenos familiares. Na criação do livro ilustrado que integra essa pesquisa, “Fio de Rio”, a urbanidade de minha janela virou desenho estampado no papel, e voltei a ser criança para me tornar figura passeando por entre as páginas. A linha que se impôs entre a realidade e a ficção, nesse contexto, tem sido bastante tênue.

É difícil identificar onde começou a criação deste livro. Assim como uma metrópole que não tem começo, meio e fim, mas é como uma constelação que se expande para todos os lados. Onde começa uma constelação? Eu já não sei dizer de onde se iniciou a narrativa que criei. Não foi a partir de uma ideia sozinha. Foram muitas ideias, informações, imagens, pessoas que há anos vem se sedimentando lentamente em minha memória, que finalmente chegaram no ponto de tomar forma, porque o movimento desta pesquisa impulsionou que tudo finalmente saísse do plano da imaginação para adquirir cor, textura e peso. Mas, talvez, sem a experiência de viver em São Paulo, sem a vista dos prédios rasgando

38. Trecho da música “Persigo São Paulo”, de Itamar Assumpção. Álbum: “Pretobrás III – devia ser proibido”. São Paulo: Sesc SP, 2010. 1 CD.

o horizonte na janela, nada disso tivesse se manifestado na narrativa que acabou florescendo. Ou talvez se, em um dia qualquer, eu não tivesse notado a fonte que abriram do lado da minha casa.

Bem em frente ao meu prédio, há uma praça. Uma pequena área de verde em um horizonte de edifícios. Quando passo por lá durante a semana, raramente tem gente frequentando, porque o maior pedaço do terreno é muito íngreme, fazendo da praça um canto solitário. Afinal, não dá para jogar bola, nem para passear com cachorros, não tem onde sentar e é difícil de andar sem escorregar pelos galhos e folhas secas. Apenas na parte de cima tem algumas áreas de convivência e bancos. Um dia notei algumas árvores diferentes na parte íngreme, e uma espécie de construção com madeira. Quando fui observar, descobri uma fonte de água pura que brotava do chão. E alguém havia represado o fio de água para descer em degraus formando pequenos laguinhos repletos de girinos e envoltos em mudas recém-plantadas de plantas nativas diversas. Comecei a visitar a fonte com certa frequência. Conforme o tempo passava via que o trabalho prosseguia, novos lagos surgiam, a circulação da água se ampliava, mais árvores e arbustos eram plantados. Mas nunca consegui encontrar as pessoas responsáveis pela intervenção, e aquela fonte ficou recoberta pela aura misteriosa daqueles cuidadores anônimos da natureza.

Essa experiência me fez lembrar de outros momentos em que me deparei com a água que brota insistentemente em São Paulo. Uma delas foi o problema de infiltração que deu na casa de minha irmã. Ela mora em uma rua íngreme e estava com um problema de umidade em sua lavanderia. Pensávamos que o motivo era a proximidade com a parede dos fundos do vizinho, mas quando investigamos, encontramos uma nascente. A descoberta não foi desprovida de



[9] e [10] Imagens da praça Amadeo Decome. São Paulo, 2018. Fotos: Thales Othón. Fonte: Arquivo pessoal.



certo grau de ironia e contradição, pois ocorreu em um período em que o Estado de São Paulo passava por uma das piores crises hídricas de sua história³⁹.

Também houve a época em que trabalhei em um Ponto de Cultura⁴⁰ que se localizava em uma rua que dava para um antigo beco, que era chamado de Beco do Aprendiz, no bairro da Vila Madalena. Esse beco existe como resultado da canalização do córrego Rio Verde⁴¹, um rio enterrado pela urbanização, que corre por debaixo da terra até desaguar no rio Pinheiros. Na maior parte do tempo, a presença discreta do Rio Verde pode passar despercebida. Mas em dias de chuva muito forte, esse rio pode ultrapassar os limites que lhe foram impostos e se tornar o protagonista de desastrosas inundações. Quando me envolvi no projeto, o Ponto de Cultura havia acabado de perder diversos arquivos e materiais devido à uma enchente que submergiu todo o andar inferior da casa que o abrigava, prejudicando a continuidade dos trabalhos que estavam sendo desenvolvidos. Com efeito, naquela época a região da Vila Madalena alagava a ponto de fazer os carros boiarem, demonstrando que nem sempre é possível conter definitivamente um rio debaixo do asfalto, especialmente quando ele entra em fúria.

39. "A maior parte da estação chuvosa de 2014 transcorreu com valores de chuva inferiores à média histórica sobre a porção sudeste do país, incluindo o Sistema Cantareira. [...] A combinação dos baixos índices pluviométricos, o grande crescimento da demanda de água e o ineficiente gerenciamento desse recurso têm gerado uma "crise hídrica" durante os anos 2014 e 2015." MARENGO, José A. "A seca e a crise hídrica de 2014-2015 em São Paulo". Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/110101>>. Acesso em Junho de 2018.

40. Trabalhei no Ponto de Cultura "Escola da Rua" no ano de 2014, o projeto foi descontinuado em 2015. Iniciativa vinculada à ONG Associação Cidade Escola Aprendiz. Mais informações em: <<http://www.cidadeescolaaprendiz.org.br/>>. Acesso em Junho de 2018.

41. Conforme consta em BARTALINI, Vladimir. "A trama capilar das águas na visão cotidiana da paisagem". Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.108/51>>. Acesso em Junho de 2018.

Foi nesse Ponto de Cultura que ouvi falar pela primeira vez da iniciativa Rios e Ruas⁴², que levava as pessoas para conhecerem a história dos rios soterrados em São Paulo, promovendo expedições e intervenções pela cidade, em um processo de sensibilização e conscientização para os “rios invisíveis” da metrópole, visando também uma reflexão acerca da utilização do espaço urbano. Uma das intervenções dessa iniciativa fazia com que meu trajeto para o trabalho fosse guiado por uma linha azul que tingia o chão, colorindo o caminho por onde um dia correu, a céu aberto, o Córrego Rio Verde. Textos e poemas colados nos postes me contavam um pouco da história da cidade e suas águas. A cada percurso rotineiro, eu era atravessada por pequenos indícios da memória daquele território por onde eu circulava diariamente.

Os anos se passaram e me reencontrei com o Rios e Ruas na ocasião da exposição “Rios Des.Cobertos: O Resgate das Águas da Cidade”⁴³. Sob a superfície de uma maquete de São Paulo, luzes se acendiam e se animavam em diferentes configurações, iluminando o desenho de rios, bacias hidrográficas, regiões específicas do zoneamento urbano. Um mapa interativo feito de luz, que se esvaia ou sobrepunha camadas em um apertar de botões. Uma maneira de compreender espacialmente a distribuição da ampla trama de águas no território urbano, colocando em evidência o que pode passar despercebido em nosso dia a dia.

42. “Rios e Ruas, criado pelo Instituto Harmonia, nasceu em 2010, fruto da parceria do arquiteto e urbanista José Bueno com o educador Luiz de Campos Jr. O projeto oferece o reconhecimento das principais bacias hidrográficas de São Paulo e a exploração in loco dos rios e riachos da cidade, soterrados ou não, por meio de oficinas prático-teóricas e vivências em expedições da nascente à foz dos cursos d’água”. Mais informações no site: <<http://www.mostrarioseruas.com.br/index.php>>. Acesso em Junho de 2018.

43. Sediada no SESC Pinheiros de 21 de Junho a 24 de Setembro de 2017. Parceria entre Rios e Ruas e Estúdio Laborg. Mais informações em: <<http://conexaoplaneta.com.br/blog/rios-des-cobertos-os-rios-ocultos-de-sao-paulo-estao-de-volta-em-exposicao-no-sesc-pinheiros/>>. Acesso em Junho de 2018.

Essas experiências transformaram a paisagem de minha janela. Havia os prédios de sempre, mas o que não estava visível também preencheu o significado do horizonte, represado de memórias. Minha imaginação ficou habitada por rios translúcidos e curvilíneos, repletos de peixes e correndo entre florestas espessas, formando cachoeiras e lagos que nunca conheci. Vales e montanhas que ainda permanecem no desenho de algumas ruas inusitadamente íngremes, córregos ocultos que ainda se manifestam na teimosia dos musgos que surgem, persistentes, no vão da calçada. Junto com o rumor contínuo de carros circulando, o ruído suave dos insetos e o canto de pássaros de diferentes cores, desses que ainda estão presentes em grande quantidade nas regiões menos urbanizadas. As pequenas permanências da natureza fizeram com que a paisagem de hoje se combinasse com a de outrora em um mesmo instante, um instante longo, que inaugurou um tempo diferente de existir, um tempo que também era um lugar. E foi esse lugar que quis habitar para realizar o meu primeiro livro.

São Paulo e seus rios

A história da origem da cidade de São Paulo se amarra profundamente na abundância de rios que sempre desenhou a região. De acordo com Isabel Cristina Moroz-Caccia Gouveia, "a ocupação do território paulista está intimamente relacionada à presença do Rio Tamanduateí, antes mesmo da chegada dos colonizadores europeus" (GOUVEIA, 2016, online). Para as populações indígenas que então se estabeleciam na área onde atualmente está erguida uma das maiores cidades do planeta, o Rio Tamanduateí, além de fornecer alimentos, "constituía-se em importante via de conexão do litoral com o interior paulista", sendo que "as trilhas indígenas eram associadas aos seus caminhos fluviais e mais tarde, os portugueses se serviram do leito navegável do rio" (Idem).

Para os índios estabelecidos nessa região, antes da chegada do colonizador europeu, o fenômeno das cheias regulares do rio, conformando regiões extensas de várzeas ao longo de seu curso, fazia com que um número grande de peixes encalhasse nas regiões que haviam sido inundadas quando as águas voltavam ao seu nível normal, morrendo e secando ao sol. A importância desse fenômeno natural para a sobrevivência das tribos, ao qual se seguia a atividade de coleta desses mesmos peixes, fez com que a designação dada pelos índios ao território fosse 'Piratiníngá', que do tupi traduz-se como 'peixe seco' e demonstra o quanto a sobrevivência dessas tribos estava ligada à ocorrência de suas várzeas. A própria designação Tamanduateí faz menção ao mesmo fenômeno, pois um grande número de tamanduás podia ser visto ao longo das margens abandonadas temporariamente pelas águas que retomavam seu nível normal, alimentando-se das formigas que se aglomeravam em torno dos peixes mortos (ZAGNI, 2004, p. 12).

Após a invasão portuguesa a partir do ano de 1500, a disponibilidade de alimentos e acessos proporcionada pelo rio Tamanduateí seguiu essencial "para o

estabelecimento e desenvolvimento da vila de São Paulo de 'Piratininga'" (GOUVEIA, 2016, online).

Assentada no topo de uma colina pouco elevada, o núcleo embrionário da cidade achava-se rodeado pelo Rio Tamanduateí e pelo Ribeirão Anhangabaú, e mais afastado, ao norte, estava o Rio Tietê. Naquela época, as inundações periódicas do rio Tamanduateí e do rio Tietê constituíam um aspecto muito positivo, pois transformavam a colina em verdadeira península, garantindo a segurança da vila durante os meses de verão. [...] O potencial de navegação do rio Tamanduateí também teve importância fundamental para o estabelecimento das relações comerciais na vila de São Paulo (GOUVEIA, 2016, online).

Gouveia ainda ressalta o quanto, além de proporcionarem condições estratégicas para o desenvolvimento das comunidades, os rios se constituíam como pontos de encontro e lazer, e suscitavam admiração por parte de diversos viajantes estrangeiros. A exemplo do botânico francês Saint-Hilaire, que, a respeito do Rio Tamanduateí, afirmou: "serpenteando através das pastagens úmidas, [dava] mais encanto à paisagem" (PMSP/SMC/DPH, 2006 In GOUVEIA, 2016, online). Esses aspectos favoráveis da presença das águas na região, entretanto, começaram a decair a partir da utilização, desde muito cedo, dos rios para lançamento de esgotos.

Se os cursos d'água desempenharam um papel fundamental para o desenvolvimento da cidade fornecendo alimentos, facilitando a circulação de mercadorias e proporcionando recreação; ao mesmo tempo, eles também tinham a função de encaminhar para longe a sujeira (lixo e esgoto) produzida pelos moradores. Infelizmente, esta função prevaleceu (e prevalece até hoje), o que culminou em consequências desastrosas (GOUVEIA, 2016, online).

De acordo com Gouveia, "no século XVIII, a qualidade das águas já estava comprometida" (GOUVEIA, 2016, online). A partir de então, com o

desenvolvimento urbano acelerado, a relação da ocupação humana com os rios metamorfoseou-se completamente ao longo dos séculos.

[...] observa-se que quando esses [os cursos d'água] já se encontravam comprometidos pelos despejos de lixo e lançamento de esgotos, passaram a ser vistos como obstáculos e transtornos. As inundações periódicas das várzeas, antes admiradas como um espetáculo da natureza, transformaram-se em focos de doenças. A impressão de segurança quando águas cercavam a colina, transforma-se em sensação de isolamento. Os homens deixaram de admirar a beleza dos meandros serpenteando, livres pelas várzeas. Resolveram endireitar os cursos fluviais e conquistar suas terras. Foi preciso, então, disciplinar as águas que divagavam pelas planícies, para que os rios corressem mais rápido e carregassem para longe as imundícies (GOUVEIA, 2016, online).

O caminho trilhado nos últimos séculos foi em direção à prática generalizada "canalizações e confinamento (tamponamento) de cursos d'água para darem lugar às avenidas de fundos de vale", prática que "rapidamente revelou-se como um fator de agravamento dos problemas de inundações na cidade" (Idem).

Para se ter uma noção de como a prática de retificações e tamponamentos de cursos d'água se generalizou [...] na bacia hidrográfica do Rio Tamanduateí, entre as décadas de 1950 e 2000, dos 662,5 Km da rede hidrográfica original, cerca de 176,9 Km de cursos d'água foram tamponados e 65,5 Km foram retificados (GOUVEIA, 2016, online).

Desse modo, circulando por São Paulo na atualidade, dificilmente temos a dimensão da quantidade de água que circula no subterrâneo da cidade, ainda que soterrada. A não ser por alguns indícios furtivos aqui e acolá, a malha que predomina é a do asfalto. Gouveia esclarece o quanto essa configuração se relaciona com a opção por uma lógica de apropriação do espaço que atende aos

interesses do mercado imobiliário e da indústria automobilística, em descon sideração com a preocupação de preservação ambiental e da memória cultural da cidade.

Esse paradigma de “escoar a água o mais rápido possível” norteou por muito tempo, e ainda norteia os projetos técnicos de drenagem urbana, na maioria das cidades brasileiras e a adoção dessa prática encontrou respaldo na lógica de apropriação do espaço pela especulação imobiliária, na opção pelo transporte rodoviário urbano, e no clientelismo (GOUVEIA, 2016, online).

Iniciativas como o Rios e Ruas buscam justamente promover outros modos de compreensão e apropriação do espaço urbano, em um movimento de conscientização ambiental e ressignificação da relação do indivíduo com a cidade. Em depoimento para o Rios e Ruas, Guilherme Castagna defende:

A revitalização dos rios é o primeiro passo para reconquistá-los como espaços públicos válidos na cidade. É a ação que alavanca o processo. Além de novos espaços de lazer, traz benefícios como a redução de enchentes e a melhoria do clima, da biodiversidade e da fauna local.⁴⁴

Atualmente, ainda que com diminuto respaldo governamental, existe uma iniciativa de “renaturalização” de rios e córregos, na busca por “soluções mais sustentáveis” e “melhores práticas” de drenagem urbana” (GOUVEIA, 2016, online).

44. Na sessão de depoimentos que consta no *site* do projeto Rios e Ruas. Acesso em Fevereiro de 2019. Disponível em: <<http://www.mostrarriosruas.com.br/plataforma.php>>.

A Prefeitura do Município de São Paulo apresentou em 2005, como alternativa à instalação de “piscinões”, um projeto de renaturalização de rios e córregos.⁴⁵ O projeto previa a reabertura do Córrego do Itororó, num trecho de 3 Km, no canteiro central da Avenida 23 de Maio, através de pequenos reservatórios com seixos e quedas de água, e tratamento paisagístico. Tais reservatórios, durante as chuvas, conteriam a velocidade dos fluxos, minimizando as inundações no Vale do Anhangabaú. Contemplava ainda intervenções na bacia do Ribeirão Anhangabaú (Ribeirão Saracura, Ribeirão Saracura-Mirim) e Rio Ipiranga. O projeto incluía ainda o saneamento da bacia, com 100% de coleta de esgoto e controle do lixo. Essas primeiras renaturalizações não seriam implantadas em áreas densamente ocupadas e, portanto, não implicariam em desapropriações. [...] O projeto foi alvo de uma série de questionamentos e críticas, e, até o momento, não há indícios de que venha a ser implantado (GOUVEIA, 2016, online).

Recuperar, literal e simbolicamente, as águas de São Paulo, especialmente para os grupos atuando na linha de frente desse movimento, tem sido um desafio político e ideológico. Pequenas ações, entretanto, a exemplo das excursões⁴⁶ promovidas pelo projeto Rios e Ruas, seguem reverberando em um movimento de conscientização e apropriação dos espaços públicos, em uma rede de indivíduos que cada vez mais se encontram com esse tema. O alcance ainda pode ser tímido, porém, ainda assim, é crescente.

Ter entrando em contato com as ações artísticas do Rios e Ruas ao longo dos últimos anos gerou, por exemplo, uma sensibilização de minha parte para essa questão, tendo alterado significativamente o meu olhar sobre o entorno. Passei a notar com mais atenção os indícios da natureza em tensão com o concreto,

45. O projeto de autoria do engenheiro Sadalla Domingos, apresentado pela Secretaria Municipal do Verde e Meio Ambiente.

46. Diversos roteiros para passeios e corridas do “Circuito Rios e Ruas”. Disponíveis em: <<http://www.circuitorioseruas.com.br/index.php>>.

sinais que podem passar despercebidos em nosso dia a dia. Especialmente, me senti tocada pelo aspecto metafórico desse movimento de desvelamento do que está encoberto, de reavivamento de uma memória abafada pela ferocidade desenvolvimentista. O contraste entre a leveza da água e o peso do concreto, e a paradoxal fúria das enchentes. Essa dinâmica de recuperação do passado me pareceu de uma sutileza incongruente potente, suavemente perturbadora.

Os atravessamentos foram tamanhos que, quando me propus a desenvolver uma narrativa ilustrada de minha autoria, esse tema foi recorrente em minhas primeiras reflexões. Já não visualizava necessariamente São Paulo, mas a imagem de uma cidade, uma grande metrópole, que encobre seu rio caudaloso. Acabei decidindo por adentrar no imaginário desse rio de lembranças, sem saber exatamente para qual destino ele me carregaria.

Imaginação, memória e esquecimento

Uma menina vestida de vermelho é a protagonista que percorre os cenários do livro “Fio de Rio”. A opção pela cor vibrante contrasta com os tons de cinza, verde e azul das paisagens, evidenciando visualmente os passeios desviantes da garota, que se destaca em diferentes cantos das páginas, mesmo quando vista de longe. Essa menina foi a maneira que encontrei de me projetar para dentro do livro, de experimentar esse mergulho que ela dá em um rio, em um espelhamento do que foi a imersão nesta pesquisa de Mestrado. Por meio dessa forma de autorrepresentação na protagonista que inventei – uma criança indagadora – pude percorrer frondosas florestas enquanto batia repetidamente nas teclas do computador, observei pássaros de cores impossíveis enquanto lia teorias filosóficas, e vi rastros de flores teimosas brotando por entre os vãos dos caracteres que se multiplicavam incansavelmente para dar corpo a esta dissertação.

Há tempos eu possuía algumas imagens pululando em minha mente: a cidade geométrica em cinza, a flor nascendo do asfalto, o traço de água correndo pelo canto da calçada, a nascente escondida nas curvas da metrópole. O que eu precisava, para que essas imagens colidissem com o meu desejo de construir um livro ilustrado, era costurá-las em uma narrativa, permitindo o frutificar de outras imagens, de palavras, de ideias que amarrassem as figuras umas nas outras. Se foi possível realizar o exercício desafiador de compor o “Fio de Rio” nesse momento, é porque essa jornada se deu em estreita interlocução com as reflexões que foram trabalhadas no decorrer da escrita deste trabalho, a partir do contato com a generosa obra de tantas autoras e autores que, em suas inquietas curiosidades, acabaram por incitar a minha própria.

No primeiro capítulo desta dissertação, me dediquei principalmente ao tema da imaginação, na busca por compreender as suas características e relevância na experiência humana. Ao mesmo tempo que revisitava considerações de diferentes vozes sobre esse tema, também me dedicava a imaginar o cenário habitado pela menina em vermelho, inicialmente retratando um horizonte não tão distante de minhas próprias experiências de cidade, de estiagem, de secura urbana. Uma paisagem dura, feita de pedra e concreto, uma selva urbana rasgada em ângulos e linhas retas, uma composição em cinza que figurativamente me remetia à aspectos que me pareciam opressores da existência em grandes cidades. Talvez, na trajetória para as paisagens de florestas exuberantes que surgem no decorrer da narrativa, bastantes distintas da composição inicial, a criação do “Fio de Rio” tenha se caracterizado justamente por um exercício do que Maxine Greene denomina como “imaginação social”: “a capacidade de inventar visões de como deveria e poderia ser nossa sociedade deficiente, de como deveriam e poderiam ser as ruas em que vivemos, ou nossas escolas”⁴⁷ (GREENE, 2005, p. 17, tradução nossa). A autora exemplifica o seu ponto de vista por meio do contexto educacional, identificando a capacidade de conceber melhores práticas de ensino/aprendizagem como o potencial renovador das realidades escolares:

Do mesmo modo, pode ser que somente pudermos conceber aulas humanas e libertadoras, em que se reconheça e se sustente o esforço de todo aluno ou aluna em aprender a aprender, sejamos capazes de perceber o quão insuficiente resultam as escolas burocratizadas e descuidadas. E pode ser apenas então que nos sintamos movidos a decidir entre consertá-las ou renová-las (GREENE, 2005, p. 17, tradução nossa).⁴⁸

47. “[...] la capacidad de inventar visiones de cómo debería e podría ser nuestra deficiente sociedad, de cómo deberían y podrían ser las calles en las que vivimos o nuestras escuelas”.

Podemos aproximar essa perspectiva social da imaginação com o cerne do reconhecimento da “imaginação como forma de resistência” (conforme trabalhado no subtítulo “Imaginar é resistir”), uma vez que, de acordo com Greene, “nos damos conta da dureza de uma situação somente quando temos em mente um estado de coisas melhor”⁴⁹, indicando o potencial renovador de se imaginar certas circunstâncias de outra forma. Poderíamos exercitar essa “espécie de pensamento utópico” (GREENE, 2005, p. 17, tradução nossa) em diversos contextos, e, no caso da narrativa de “Fio de Rio”, se trata de uma reflexão que passeia pela reelaboração da ocupação do espaço público e, principalmente, por imaginar outras formas de trabalhar nossas histórias e memórias. No caso, especialmente a memória de uma cidade de concreto que parece ter se esquecido que outrora existia encharcada por incontáveis cursos d’água. Talvez, o reconhecimento imaginário de outras realidades possíveis que não o abafamento desenfreado – físico e simbólico – dessas águas, contenha a faísca, ainda que em sua sutileza e pequenez, para trajetórias de transformação. De certa forma, o percurso da menina em vermelho passeia por esse trabalho da imaginação social – essa capacidade de reinventar realidades que vemos exercitada na prática de coletivos como o Rios e Ruas, que contribuem para a criação de uma rede crescente de pessoas sensibilizadas pela proposta de enxergar e vivenciar o seu entorno de outras maneiras, em outras propostas de arquitetura do espaço e das relações com a natureza.

48. “Asimismo, puede que sólo cuando concibamos aulas humana y libertadoras, en las que se reconozca y se sostenga el esfuerzo de todo alumno o alumna por aprender a aprender, seamos capaces de percibir lo insuficientes que resultan las escuelas burocratizadas y descuidadas”.

49. “[...] nos damos cuenta de la dureza de una situación sólo cuando tenemos en mente otro estado de cosas mejor”.

Refletir sobre os aspectos do passado de um determinado território me proporcionou um passeio por temas como a história, a memória e o esquecimento, assuntos trabalhados amiúde pelo pensador francês Paul Ricoeur. O autor, em uma perspectiva social da apreensão do passado, fala sobre um “dever da memória”, que, no âmbito do esquecimento, exprime-se no “dever de não esquecer” (RICOEUR, 2003, p. 6), considerando que os processos de reapropriação do passado histórico frequentemente são caracterizados por formas abusivas e seletivas de esquecimento, em que há “demasiada memória aqui e demasiado esquecimento ali” (RICOEUR, 2003, p. 7). A esse respeito, a narrativa sobre os rios encobertos de São Paulo pode se apresentar da maneira bastante simbólica, uma vez que podemos relacionar os processos de soterramento da memória das águas ao que Ricoeur designa como “noção de apagamento, de destruição” (Idem), como instância caracterizadora dos processos de esquecimento, e, nesse caso, possivelmente um esquecimento excessivo. Trata-se de um exemplo que podemos relacionar com a “ideologização da memória, e todas as espécies de manipulações da mesma ordem”, no entendimento de que “recordações são, por assim dizer, narrativas e que as narrativas são necessariamente seletivas” (Idem). De acordo com o teórico, entretanto, “este processo inevitável de apagamento não esgota o problema do esquecimento”, pois:

[...] o esquecimento tem igualmente um pólo ativo ligado ao processo de rememoração, essa busca para reencontrar as memórias perdidas que, embora tornadas indisponíveis, não estão totalmente desaparecidas (RICOEUR, 2003, p. 6).

Talvez a narrativa de “Fio de Rio” se localize justamente no seio paradoxal do apagamento e da rememoração, no movimento de reencontro com memórias

perdidas, na subversão da seletividade dos esquecimentos. Um processo de recuperação de lembranças que, em seu perfil de rastros, vestígios e frestas, permanecem latentes e iminentes em seus esconderijos.

Para a menina de vermelho, o rio descoberto é lembrança de um passado que ela nunca vivenciou, mas cujas pistas ativam seu imaginário, e portanto o movimento da memória se mescla ao da reinvenção, da recriação imaginária de configurações espaciais e simbólicas distintas das que se impõem de imediato. Por notar um pequeno fio de água em uma fresta no asfalto, a mente da garota consegue passear pela narrativa do que ela imagina que seja a lembrança desse rio, vislumbrando o desenho da presença viva de suas águas e toda a fauna e flora que o circundavam. Um mergulho imaginário que, de certa forma, posteriormente metamorfoseia a sua relação com o mundo, ao, transformando-a, ressignificar sua experiência com a cidade que habita.

Podemos retomar, nesse sentido, a imagem dos vaga-lumes de Georges Didi-Huberman explorada no primeiro capítulo, na compreensão dos lampejos fugazes desses pirilampos como “um campo de ressurgências” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148), em que sutilezas tão frágeis como um inseto luminescente ou um miúdo ramo de verde no asfalto – ou ainda, um pequeno livro ilustrado –, se caracterizam, na verdade, como aberturas de grande potência para os processos – iminentemente transformadores – da imaginação. No contraponto à dureza feroz de camadas de concreto que se impõem sobre a fluidez de uma matéria tão oposta como a água, a jornada da criança habita a leveza dos vaga-lumes, em sintonia com a instigação de Didi-Huberman de que cabe a nós não assumir o desaparecimento desses sinais fugazes, pois devemos, segundo o autor, “nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comu-

nidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154). Assim como a menina que, apesar de tudo, ousa dar vazão ao desejo de desviar o olhar para outra direção, que lhe permite notar o que cotidianamente costuma passar despercebido.

Essencialmente, as reflexões acerca da faculdade da imaginação no capítulo inicial desta dissertação reverberaram muito diretamente no processo de composição da narrativa de “Fio de Rio”. O desvelamento do que está oculto; o movimento inquietante da memória; a presença dos sinais sutis como um convite à imaginação; a capacidade resiliente de reinventar realidades; a imaginação como desencadeadora de resistência e transformação; o poder da narrativa; o livro ilustrado como objeto mediador: estes são, em seus diversos desdobramentos possíveis, alguns dos temas em comum que atravessam, unificam e articulam a presente dissertação e o livro ilustrado que a compõe. O processo criativo de “Fio de Rio” se apresenta, de tal modo, como uma busca pela apropriação ficcional, imagética e narrativa das inquietações despertadas por esta pesquisa teórica.



Criar o livro ilustrado

Para além das reflexões teóricas e filosóficas inspiradas pelos temas da imaginação e da narrativa, também procurei me debruçar, na presente dissertação, sobre as principais características que qualificam o universo do livro ilustrado e o ofício da ilustração. Essa investigação foi bastante elucidativa para o processo criativo de “Fio de Rio”, permitindo com que eu me aproximasse da feitura de um livro ilustrado não apenas pelo viés artístico, mas entendendo-o concomitantemente como objeto de estudo.

Até então, todas as minhas experiências como ilustradora de livros haviam se desenvolvido a partir do roteiro que costuma ser mais frequente para quem trabalha com ilustração: receber e ler um texto inalterável, para posteriormente criar imagens a partir dessa leitura. A discussão desenvolvida no segundo capítulo desta dissertação, entretanto, passou a percorrer outras possibilidades de compreensão e realização da atividade da ilustração, especialmente no questionamento do preceito que relega a imagem como algo necessariamente subordinado à palavra. A trajetória de reestruturação de paradigmas que é construída no decorrer do segundo capítulo, a partir da contribuição de diversos teóricos e ilustradores, compôs um caminho que trilhei paralelamente em minha construção pessoal como ilustradora, revendo e questionando minhas próprias noções acerca da arte da ilustração e das possibilidades inusitadas de minha prática.

Ao contrário do que eu esperava, “Fio de Rio” surgiu fundamentalmente como um livro conduzido pelas imagens, invertendo a lógica para que o texto ocupasse um lugar secundário em meu andamento criativo. Primeiramente organizei um roteiro imagético em minha cabeça, e posteriormente fui encaixando

passagens de texto – que, todavia, não se mostraram como indispensáveis para a compreensão da narrativa. Quando redigi as primeiras versões do texto, escrevi parágrafos extensos e cheios de detalhamentos, mas no decorrer da pesquisa pude compreender que não havia a necessidade de tantas frases, pois as imagens já estavam dando conta das informações que eu buscava representar. Foi no decorrer da feitura que vivenciei, portanto, o reconhecimento do **potencial narrativo das imagens**, tema bastante defendido no decorrer desta dissertação.

Como alguém que nunca havia se aventurado pela literatura ficcional escrita até então, fiquei surpresa em notar como o processo de redação foi marcado fundamentalmente por uma prática de “enxugamento” de termos, de retirada de palavras – muito mais do que de adição ou rebuscamento, ao contrário do que havia imaginado à princípio. No sentido da preservação da comunicabilidade das figuras e das possibilidades lacunares das relações entre texto e imagem, desenvolvi uma abordagem mais sucinta, visando a abertura de espaços a serem preenchidos pelas interpretações dos potenciais leitores. Esse processo de “retirada” das passagens textuais chegou ao seu ápice quando optei por suprimi-las completamente em uma sequência de quatro duplas localizadas no meio do livro, em que a continuidade da história se desenvolve apenas pela representação de paisagens visuais, para posterior retomada do relato verbal. Nesse caminho, encontrei reverberações no artigo “O artesanato do silêncio”, no qual Cecilia Bajour pondera que a “arte se vale” do “delicado equilíbrio entre o dito e o não dito”, ou “entre o que se mostra e o que se oculta” (BAJOUR, 2018, online). De acordo com a autora, é frequente, na literatura infantil e juvenil, uma abordagem extremamente didática e informativa, caracterizada pela “vasta explicação” e pela “reiteração, como forma de jogar uma rede de proteção sobre o leitor”

(BAJOUR, 2018, online). Em oposição, Cecília Bajour se propõe a pensar sobre "como alguns livros constróem com o que não dizem, o que sugerem, ou o que deixam em suspenso até sua revelação" (BAJOUR, 2018, online). No alinhamento com tais rumações a respeito da artesanaria do "silêncio", a construção do texto de "Fio de Rio" se encontrou com esse movimento do "não dito, ou o que é dito pela metade, por meio do jogo sutil entre a abertura do texto escrito e da ambiguidade da imagem", compreendendo que o "não dito" é também uma forma de expressão, sendo os sentidos construídos "a partir da interação das linguagens presentes, a língua, a imagem e a edição" (BAJOUR, 2018, online). Nesse sentido, "Fio de Rio" se alinha com a compreensão do livro ilustrado tal como essa categoria é reconhecida no Capítulo 2: de acordo com Sophie Van der Linden, livros em que "o sentido não é veiculado pela imagem e/ou pelo texto, e, sim, emerge a partir da mútua relação entre ambos" (LINDEN, 2011, p. 86), ou, ainda, conforme Ciza Fittipaldi, livros que compõem "um espaço lúdico, mas convincentemente habitável, que propõe uma realidade própria, específica: a alternativa visual engendrando acontecimentos" (FITTIPALDI, 2008, p. 97).

Nessa trajetória construtiva, as muitas folhas de rascunhos e anotações que foram se acumulando em minha mesa e gavetas se apresentaram como objetos de interesse da pesquisa, servindo como indícios dos caminhos trilhados, como registros dos andamentos inusitados da criação. Conforme considerações de Cecilia Almeida Salles, "os vestígios [...] oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo" (SALLES, 2008, p. 19). As imagens rapidamente esboçadas em lápis e papel e os registros escritos pelos cantos das folhas despertaram meu interesse ao compor a narrativa de uma trajetória, evidenciando as metamorfoses da linguagem, as passagens do movimento criativo,

os caminhos desviantes trilhados até o resultado. Cecilia Almeida Salles defende, nesse sentido, que o estudo dos documentos de processos criativos pode colocar-se “sob o ponto de vista dinâmico” (TADIÉ, 1992, p. 290 In SALLES, 1998, p. 20), em uma perspectiva em que a obra não é compreendida como objeto de trajetória linear ou resultado estanque, e sim carrega a noção da complexidade do tempo e seu caráter inconclusivo. A autora concorda, por exemplo, que um diário “não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo” (KLEE, 1990, p. 74 In SALLES, 1998, p. 20), e considera que, portanto, pode-se “afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação” (SALLES, 1998, p. 20). Visando evidenciar essa noção distinta do tempo, optei por estampar alguns rascunhos nas aberturas dos capítulos e subtítulos desta dissertação, na busca por amarrações simbólicas ainda mais estreitas entre os processos de escrita e desenho, na convivência entre as diferentes camadas temporais que compõem este trabalho.

No vai-e-vem da criação desse esboço mental e rascunhado das imagens narrativas, a partir de processos de experimentação, a técnica pictórica de “Fio de Rio” foi sendo descoberta, gradualmente se apresentando como o caminho a ser percorrido. A narrativa de “Fio de Rio”, carregada pelo peso de todas as reflexões sendo tecidas e pela dimensão de uma experiência inédita e desconhecida, pediu por uma lentidão na composição das imagens, solicitou certa vagarosidade para o surgimento das paisagens, dos detalhes, das camadas de cor. Uma dinâmica que se expressa na identificação com o relato do ilustrador espanhol Jesús Cisneros a respeito de seu processo criativo para o livro “El sueño”⁵⁰, quando

50. “El sueño”. De Antonio Ventura, ilustrações de Jesús Cisneros. Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

ele comenta que “as ilustrações para esse livro apareceram lentamente”. O artista afirma: “eu queria que a obra me guiasse, aceitando e incorporando o que eu encontrava pelo caminho” (CISNEROS, 2016, online). Em um movimento de entrega e demora semelhantes, procurei compor e, ao mesmo tempo, me deixar conduzir pelas trajetórias das imagens.

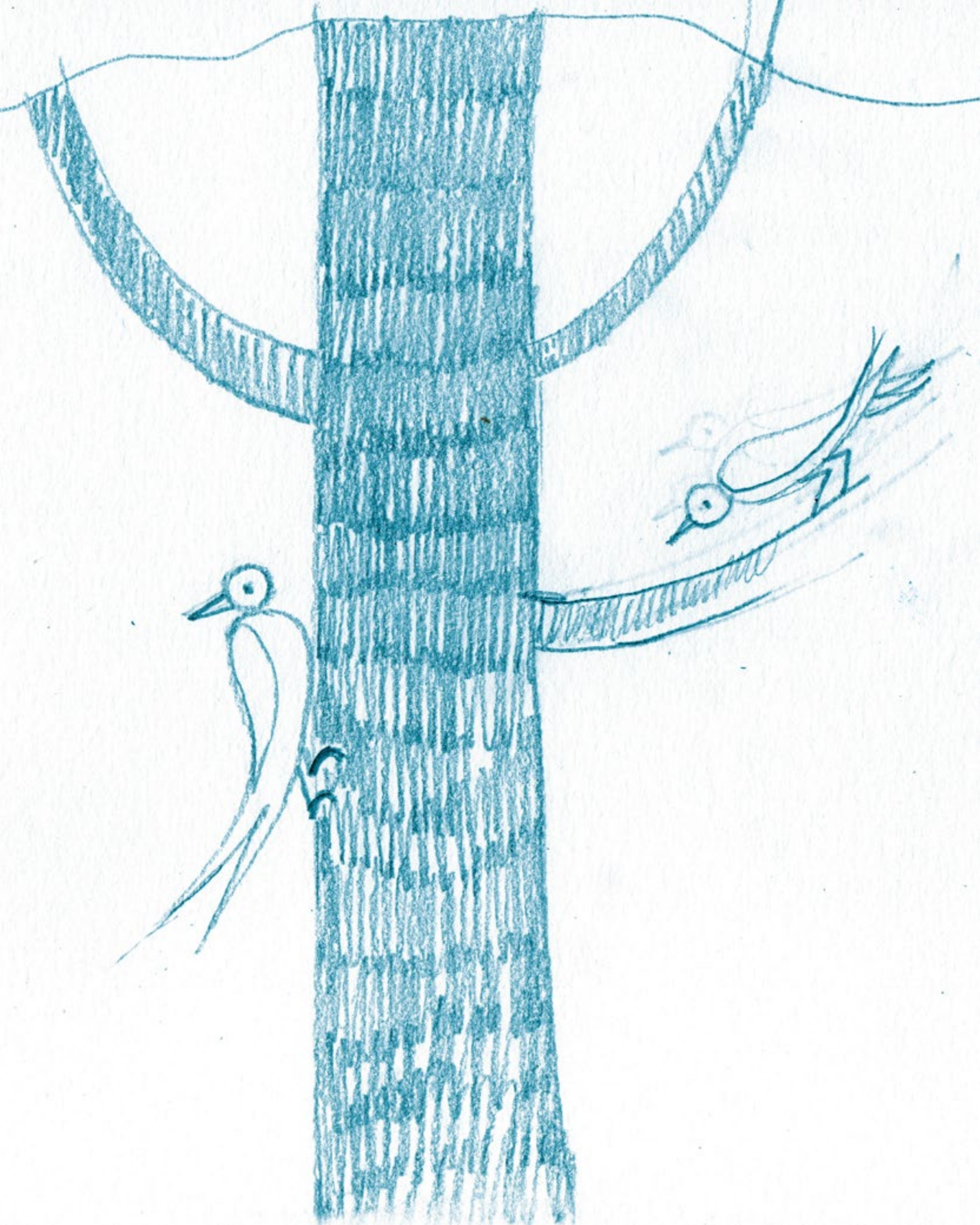
Foi através da pintura acrílica sobre papel, em associação com o lápis para o acabamento de texturas e detalhes, que encontrei, mais do que a linguagem visual almejada como um fim, as dinâmicas de dilatação de tempo que eu sentia que precisava habitar para a realização de “Fio de Rio”. Na maioria dos trabalhos que desenvolvi antes desse livro, evitei os processos mais demorados e detalhados de pintura, utilizando, pelo contrário, a técnica mista em brincadeiras com a pressa, em um contexto em que supostos “acidentes” da agilidade se tornavam potências para a criação de monotípias⁵¹ rápidas, em um ritmo de produção marcado pela aceleração. O contraste em relação à postura adotada em “Fio de Rio” me conduziu de encontro a relatos de ilustradas como Isol e Catarina Sobral que, em trechos apresentados no subtítulo “O ofício do ilustrador”, evidenciam o quanto cada projeto pode demandar diferentes técnicas de acordo com suas características específicas, em processos reconstrução do ilustrador e seu trabalho a cada nova empreitada.

A trajetória do desenvolvimento de uma técnica de expressão específica se relaciona com um processo de descobrimento da própria voz na narração de uma

51. “A monotipia é uma técnica de impressão muito simples. Com esta técnica consegue-se a reprodução de um desenho ou mancha de cor numa prova única, daí o nome “monotipia”. A prova obtida, monotipia, não é um duplicado fiel do desenho ou mancha original, na passagem para o papel (impressão), as tintas misturam-se fazendo surgir efeitos imprevisíveis. A monotipia pode ser feita de diversas técnicas.” Disponível em: <<https://gravurafbaup.files.wordpress.com/2009/11/monotip.pdf>>. Acesso em Março de 2019.

história – no caso do livro ilustrado, uma voz que combina visualidade e palavra escrita. No paralelo com a narração oral, uma voz que pode ressoar, reverberando no encontro com outras vozes e escutas. Teci, nesta dissertação, o relato de uma jornada que pode parecer extremamente pessoal, de cunho individualizado, mas que entretanto se caracteriza fundamentalmente pela impregnação do compartilhamento e da coletividade em todas as suas fases. Considero importante ressaltar, nessa perspectiva, que “Fio de Rio” frutifica principalmente do diálogo de ideias com pessoas que acompanharam e contribuiriam para a sua criação. Familiares, amigos, colegas, leitores, professores com quem troquei impressões em todas as etapas do projeto. Autores cujas obras inspiraram caminhos. Crianças cujos olhares curiosos e atentos convidaram a habitar o universo da infância. Cuidadores anônimos da natureza que deixaram seus rastros em uma praça com uma nascente. Ativistas cujos projetos sociais proporcionaram novas maneiras de enxergar a cidade. Ou ainda, potenciais leitores cujas futuras impressões inusitadas ainda podem modificar os trajetos desse “Fio de Rio”.

O capítulo anterior foi concluído com reflexões a respeito do livro ilustrado na perspectiva da mediação. A experiência dessa pesquisa, em paralelo, se desenvolveu (e segue se desenvolvendo) como um processo de mediações diversas – seja no âmbito da mediação entre pares, na abordagem artística como possibilidade de mediação da realidade ou na construção de um livro ilustrado compreendido como objeto mediador. A partir dessa trajetória, em um movimento de partilha, concluo este trabalho e este relato na esperança de que, em uma perspectiva mediadora, ele possa se constituir como intermediário de uma experiência conjunta.



Considerações finais

Walter Benjamin se refere à arte de narrar como um processo de “lenta superposição de camadas finas e translúcidas [...] como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 1994, p. 205). Essa imagem, que considero bastante bela, também retrata o decorrer de minha pesquisa. Os temas amplos que me propus a pesquisar – ilustração, imaginação, narrativa – foram gradualmente se organizando em minha mente como finas camadas translúcidas sucessivas se sobrepondo e se complementando, de modo a se apresentarem de forma mais tangível à minha compreensão.

A integração entre os diversos assuntos percorridos nesta pesquisa se concentrou na categoria do livro ilustrado, eixo motivador de todo o trabalho desenvolvido. Foi a partir de uma inquietação em destrinchar os pormenores do livro e da literatura ilustrada que uma constelação de assuntos e correspondências gradualmente se constituiu, possibilitando diversas leituras, reflexões e práticas relacionadas a esse universo, frutificando não apenas na presente dissertação, mas também na produção do livro ilustrado “Fio de Rio”.

Tendo memórias de infância associadas ao ofício da ilustração de livros como ponto de partida, o caminho inicial da investigação foi reservado especialmente ao tema da imaginação. Essa faculdade humana, no decorrer da discussão, se apresentou como capacidade indissociável e essencial do intelecto humano, a partir da concordância com a percepção de que – seja na ciência, nas artes ou na vida – é necessário “arriscar, perguntar, transgredir o que já está dado como certo” (MACHADO In BARBOSA, 2012, p. 31).

Na costura do tema da imaginação com o universo das histórias que habitam os livros, desdobrou-se a reflexão para o tema da arte narrativa. Integrou-se nesse contexto especialmente a defesa do conceito de narrativa visual. O ensaio benjaminiano “O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” tornou-se um dos fios condutores fundamentais dessa investigação, de modo que pude me aproximar desse tema através das metáforas e histórias que permeiam a linguagem de Walter Benjamin, utilizando-as também como substrato para a caracterização de qualidades da literatura ilustrada.

Contribuições de Michèle Petit e Antonio Candido possibilitaram a discussão a respeito da importância social de difundir e recuperar a capacidade de imaginação na sociedade, enfatizando a importância desse processo na vida de crianças e jovens em situação de alta vulnerabilidade. Pensar o livro ilustrado nesse contexto relacionou-se com a defesa do acesso à cultura como um direito de todos, além da caracterização da literatura e da arte como possíveis formas de resistência.

Dentro dessa perspectiva de transgressão, a discussão acerca da suposta inferioridade das imagens exaustivamente veiculadas pela cultura de massa acabou por evidenciar a imaginação como brecha de resistência ao horizonte dominante, ou seja, como possibilidade de ressurgência da singularidade em contextos homogeneizantes. Nesta reflexão, Georges Didi-Huberman empresta a bonita metáfora de uma noite iluminada pelos indestrutíveis lampejos de vaga-lumes, esses “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 23), que tornou-se mote para a ponderação a respeito de como livros ilustrados também podem ser vaga-lumes em nossas experiências, transformando e mediando nossas relações com o mundo.

Todas essas reflexões iniciais pavimentaram o caminho para a investigação dos pormenores da categoria do livro ilustrado, em um passeio pelos diversos significados possíveis do termo ilustração. No recorte específico da literatura ilustrada, o movimento foi de revisão da ideia de ilustração enquanto elemento secundário, percorrendo outras possibilidades de interação entre texto e imagem para além da ideia de subordinação. Tal perspectiva abriu as portas para a compreensão do livro ilustrado como espaço de amplas possibilidades compositivas e interativas. Diferentes relatos, categorizações, pesquisas e exemplos de livros ilustrados foram visitados na busca por identificar características essenciais do universo da literatura ilustrada, mas também para demonstrar o próprio potencial de desconstrução de paradigmas que permeia essa categoria.

Um olhar específico para o ilustrador foi trabalhado nesse contexto, na busca pelo entendimento das particularidades do trabalho de quem se dedica a esse ofício. Relatos de diferentes ilustradores, como Ciça Fittipaldi, Catarina Sobral, Isol, Fernando Vilela, Edith Derdik, Javier Zabala e Isidro Ferrer, forneceram um importante material de acesso para a compreensão das diversas abordagens criativas possíveis na arte da ilustração.

Na composição constelar dos diferentes aspectos marcantes do livro ilustrado, abriu-se a leitura de seu potencial enquanto objeto mediador, no sentido da ativação da imaginação, do pensamento crítico, da capacidade de interpretação, de ressignificações possíveis de nossa compreensão do mundo. O tema foi desenvolvido em uma perspectiva educacional, partindo do conceito de mediação trabalhado por Paulo Freire, em diálogo com considerações de Jacques Rancière e Ana Mae Barbosa no sentido do reconhecimento do processo de ensino/aprendizagem como relação dialógica. Foram integrados, em tal contexto,

os contextos da mediação em arte e da mediação de leitura, caminhando para a argumentação a respeito do livro ilustrado como objeto mediador. Uma imagem bastante simbólica dessa passagem da dissertação reside na ideia do livro ilustrado como lugar, tal como uma galeria de arte que podemos visitar e sermos atravessados de maneira transformadora.

Todos os trajetos e desvios percorridos no desenvolvimento das reflexões que constituem esta dissertação estiveram estreitamente e constantemente associados à produção do livro “Fio de Rio”, tendo caracterizado a presente pesquisa também como uma oportunidade de experimentação artística e desenvolvimento de minha prática como autora/ilustradora. No capítulo final, procuro revisitar os percursos dessa criação, especialmente no sentido de evidenciar as muitas costuras existentes nessa integração de processos. Exercitei a rememoração das primeiras sementes que finalmente vieram a frutificar nas repercurssões aqui apresentadas, bem como busquei evidenciar as principais referências e procedimentos que marcaram a feitura do livro ilustrado.

No movimento de concluir este texto, pondero que as trajetórias desse “fio de rio” não se encerram nestas considerações finais. Ao contrário, imagino que, na partilha desta experiência, possibilitada pela conclusão deste trabalho, se inaugura uma nova etapa e dinâmica da investigação, na potência da transformação a partir do encontro com o outro.

Tendo em vista o contexto da “civilização da imagem” no qual, segundo Ítalo Calvino, estamos inseridos, mostrou-se latente a necessidade de constantemente reelaborarmos nossas significações da realidade por meio do exercício da imaginação, em correspondência com a história da menina de vermelho em “Fio de Rio”. Reconhecendo a importância da educação e da mediação nesse processo,

podemos ponderar acerca dos livros ilustrados à luz de uma possível “pedagogia da imaginação” – tal como defende Ítalo Calvino em “Visibilidade”:

Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem de uma forma bem definida, memorável, autossuficiente, “icástica” (CALVINO, 2001, p. 108).

Quando faz uso da palavra “icástico”, termo italiano que não existe em inglês ou português, Ítalo Calvino designa “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis” (CALVINO, 2001, p. 71). Nesse sentido, ao contrário de ser entendida como uma faculdade “solta” e ilusória, a imaginação se apresenta como fator essencial para a organização de nossas imagens internas na construção de aprendizados consistentes, memoráveis.

Por conta do caráter dinâmico e multifacetado da imaginação, talvez seja demasiadamente paradoxal conceber uma “pedagogia da imaginação” em termos de metodologia sistematizada. Ainda assim, podemos considerar a qualidade transformável e transformadora de uma pedagogia que segue “métodos a serem inventados a cada instante, e com resultados imprevisíveis” (CALVINO, 2001, p. 108). Estaremos imaginando, de maneira inconclusiva, nossas práticas e leituras como atividades permeadas pela constante e inquietante busca por sua própria renovação, transformando-se de acordo as relações dialéticas estabelecidas entre os diferentes imaginários que compõem nossa comunidade humana.





Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **The danger of a single story**. 2009. TED Talks. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso: Maio 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *Le règne et la gloire: pour une généalogie théologique de le conomie et du gouvernement*. In: _____. **Homo sacer**. Paris: Seuil, 2007.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ARNHEIM, Rudolph. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7ed. Campinas: Papyrus, 1993.

BAJOUR, Cecília. **O artesanato do silêncio**. Revista Emília [online], 2018. Acesso em Dezembro de 2018. Disponível em: <<https://revistaemilia.com.br/o-artesanato-do-silencio/>>

BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (org). **Arte/educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos (org.) **Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais**. 2ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. 8ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Mediação, medição, ação**. Revista Digital Art&. Ano XIII, n. 17. 2016. Acesso em Janeiro de 2019. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-17/01.pdf>>.

BARTALINI, Vladimir. **A trama capilar das águas na visão cotidiana da paisagem**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.108/51>>. Acesso em Junho de 2018.

BARONE, Tom. *Science, art, and the predispositions of educational researchers*. Educational Researcher, p. 24-28, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Fale/UFMG, 2008. [online] Acesso em Maio de 2017. Disponível em: <<http://escritoriadolivro.com.br/bibliografia/Benjamin.pdf>>.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BRAGA, Jéssica Cristina; MADALOSSO, Juliana Dellê; SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. **Mediação de artes para espaços escolares e museológicos como forma de inclusão**. Revista Educação, Artes e Inclusão, v. 11, n. 1. PPGAV UDESC, 2015. Acesso em Janeiro de 2019. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/4389>>.

BREDARIOLLI, Rita. **Conversações sobre o arco íris: a ilustração (e outros atos de cognoscibilidade) como tradução, configurações para possíveis poéticas de mediação**. 2017. Texto recebido por <anita.prades@gmail.com> em 2 de março de 2017.

_____. **Histórias: dos caminhos de tempo, o chitão de palavras em um borbotar de imagens**. Anais do XXIV Congresso Nacional da Federação de Arte / Educadores do Brasil. [formato digital]. Ponta Grossa: FAEB –UEPG, CLEA, 2014.

BRUNER, Jerome. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

_____. **Fabricando histórias: Direito, literatura, vida**. São Paulo: Letra e Voz, 2014.

_____. *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?* Paris: Éditions Retz, 2002.

CALVINO, Ítalo. **Fábulas italianas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Visibilidade. In: CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARAMICO, Thaís. **Catarina Sobral**. Entrevista com Catarina Sobral para a Revista Emília [online]. 2013. Acesso em Agosto de 2019. Disponível em: <<https://revistaemilia.com.br/catarina-sobral/>>.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2005.

CISNEROS, Jesús. Jesús Cisneros. [online]. Blog **Picturebook Makers**. Disponível em: <<https://blog.picturebookmakers.com/post/139415125306/jes%C3%BA-cisneros>>. Acesso em Agosto de 2019.

COHAT, Élisabeth. Depoimento para Sophie Van der Linden. In: LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

COUTINHO, Rejane Galvão. As práticas de produção, difusão e mediação na contemporaneidade. In: **Rede São Paulo de Formação Docente (REDEFOR)**. Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP Ensino Fundamental II e Ensino Médio. Módulo III, 2011. Acesso em Janeiro de 2019. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/bitstream/123456789/455/8/art_m3d6_tm03.pdf>.

DANON-BOILEAU, Laurent. *La Parole est un jeu d'enfant fragile*. Paris: Odile Jacob, 2007.

DARRAS, Bernard. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (Org.). **Arte/ educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DERDYK, Edith. **Trânsitos, aproximações e deslocamentos**. Artigo publicado na Revista Emília [online]. Acesso em Dezembro de 2018. Disponível em: <<http://revistaemilia.com.br/transitos-aproximacoes-e-deslocamentos/>>.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa [online]. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br>>.

DICIONÁRIO Infopedia [online]. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens, apesar de tudo**. Lisboa: KKYM-Proymago, 2012.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EFLAND, Arthur. Imaginação na cognição: o propósito da arte. In: BARBOSA, Ana Mae. (org.) **Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais**. 2ed. São Paulo: Cortez, 2008.

EISNER, Elliot. *El ojo ilustrado: indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Barcelona: Paidós, 1998.

FAVORETO, Fabiana Pedroni. **A orquestração do ornamento no *Beatus de Facundus***. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016, 199 f. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19082016-151643/pt-br.php>>. Acesso em Julho de 2018.

FELTRE, Camila. **Experiências com livros que exploram a sua materialidade: mediações e leituras possíveis.** Dissertação de Mestrado em Artes. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2015.

FERREIRA, Inês. **Objetos mediadores em museus.** MIDAS [online] 4, 2014. Acesso em Janeiro de 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/676>>.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? In: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil.** São Paulo: DCL, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GARRALÓN, Ana. **O álbum ilustrado na América Latina.** Revista Emília [online]. 2011. Consulta em Fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=530>>.

GOLSE, Bernard. Prefácio para M. Bonnafé, *Les Livres, c'est bon pour les bébés.* Paris: Calmann-Lévy, 2000.

GOUVEIA, Isabel Cristina Moroz-Caccia. **A cidade de São Paulo e seus rios: uma história repleta de paradoxos.** Confins [online], 2016. Acesso em Fevereiro de 2019. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/confins/10884>>.

GREENE, Maxine. *Liberar la imaginación. Ensayos sobre educación, arte y cambio social.* Barcelona: Editorial GRAÓ, 2005.

IMMIANOVSKY, Charles. **Currículo e PEBA: uma experiência.** XIII Simpósio Integrado de Pesquisa FURB/UNIVILLE/UNIVALI. Blumenau, 2015.

OBBERG, Silvia. **No fio da imaginação.** Revista Emília [online]. 2012. Consulta em Janeiro de 2019. Disponível em: <<http://revistaemilia.com.br/no-fio-da-imaginacao/>>.

IPIRANGA, Sarah Diva; MOURA, Ana Paula Lima. **Entre as sombras e a memória: escrita autobiográfica de Amós Oz.** Revista Entrelaces. VI, nº 9. Jan-Jun 2017. ISSN 1980-4571.

JURT, Joseph. **Flaubert e as artes visuais.** Rio de Janeiro: Alea, 2002.

KANT, Immanuel. *Critique of the aesthetical judgment in Hofstader.* In: A. & KUHNS, R. *Philosophies of art and beauty.* Nova Iorque: Modern Library, 1964.

KLEE, Paul. **Diários.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by.* Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980.

LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LATOURE, Bruno. *Technology is Society Made Durable*. In: *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology, and Domination*. London: Routledge, 2001.

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

LIMA, Yone Soares de. **A ilustração na produção literária**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1995.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Cosac Naify: 2011.

MACHADO, Regina. **Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias**. São Paulo: DCL, 2004.

MÄDER, Guilherme Ribeiro Colaço. **Masculino genérico e sexismo gramatical**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em Linguística. UFSC: Florianópolis, 2015.

MARENGO, José A. **A seca e a crise hídrica de 2014-2015 em São Paulo**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/110101>>. Acesso em Junho de 2018.

MAYOR, Gabriela Sotto. Livros ilustrados para crianças ou para todas as idades? Um olhar crítico sobre a mediação educativa. In: **Anais do Congresso Arte, ilustración y cultura visual. Diálogos en torno a la mediación educativa crítica dentro y fuera de la escuela**. Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2018.

MAZZOTTA, Cris. **O livro ilustrado na sociedade imagética**. Revista Emília [online]. 2012. Consulta em Fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=232>>.

MARQUES NETO, José Castilho. Políticas Públicas de leitura e a formação de mediadores. In: NETO, José Castilho Marques; SANTOS, Fabiano dos, ROSING, Tania M. K. **Mediação de leitura: discussões e alternativas para a formação de leitores**. São Paulo: Global, 2009.

MOLINERO, Bruno. **Entrevista com Fernando Vilela**. Blog Era outra vez - Literatura infantojuvenil e outras histórias [online]. Folha de São Paulo, 2016. Acesso em Dezembro de 2018. Disponível em: <<https://eraoutravez.blogfolha.uol.com.br/2016/11/17/ilustrador-e-um-autor-que-escreve-com-imagens-diz-fernando-vilela-leia-entrevista>>.

NIÉRES-CHEVREL, Isabelle. *Jean de Brunhoff, inventer Babar, inventer l'espace*. La Revue des Livres pour Enfants, n° 191: 2000.

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

NOGUEIRA, Lisandro. **A civilização das imagens – entrevista com Jacques Aumont**. Porto Alegre: Revista Famecos, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. **Écrits corsaires**. Paris: Flammarion, 2005.

PEREC, Georges. **Espèces d'espaces**. Paris: Galilée, 1974.

PETIT, Michèle. **A arte de ler: ou como resistir a adversidade**. Tradução Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Ed. 34, 2009.

PMSP/SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA/DPH. **Informativo do Arquivo Histórico Municipal Washington Luís**. Número 5, 2006 [online]. Acesso em Fevereiro de 2019. Disponível em <<http://www.arquiamigos.org.br/info/info05/index.html>>.

PONTI, Claude. **Livres Jeunes Aujourd'Hui**, nº 1, jan. 1995.

PRADES, Dolores. (org.) **A formação dos mediadores**. São Paulo: Livros da Matriz, 2015.

RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis - Caminhos para ler o texto visual**. São Paulo: Autêntica, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. O espectador emancipado. In: **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol 1, n.15. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010.

_____. **O mestre ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

REYES, Yolanda. **Mundos possíveis: explorar a fantasia... para inventar a realidade**. Revista Emília [online]. 2013. Consulta em Maio de 2014. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=299>>.

RIBEIRO, Marcelo. A relação entre o texto e a imagem. In: OLIVEIRA, Ieda de. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil**. São Paulo: DCL, 2008.


RICOEUR, Paul. **Memória, história, esquecimento**. Conferência "Haunting memories? History in Europe after authoritarianism". Budapeste, 2003. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em Março de 2019.

_____. The narrative function. In: **Hermeneutics and the Human Sciences**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

ROMEU, Gabriela. **Uma história ilustrada**. Revista Emília [online]. 2011. Consulta em Fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=33>>.

ROOB, Alexander. **Alquimia & Misticismo**. Köln: TASCHEN, 2006.

- SAES, Sílvia Faustino de Assis. **Percepção e imaginação**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. São Paulo: 24X7 Cultural, 2016.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.
- _____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.
- SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. **Livro infantil ilustrado: arte da narrativa visual**. São Paulo: Rosari, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM. 2011.
- SOBRINO, Javier. **Isol**. Entrevista publicada na Revista Emília [online]. 2013. Acesso em Dezembro de 2018. Disponível em: <<http://revistaemilia.com.br/isol/>>.
- SPENGLER, Maria Laura Pozzobon; DEBUS, Eliana Santana Dias. **Os livros de imagens para crianças pequenas: um olhar sobre o acervo do PNBE para a educação infantil**. Revista do Centro de Ciências da Educação. Vol. 36, nº 1. p. 72-93. Florianópolis, 2018.
- TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TEIXEIRA, Laura. **A materialidade do objeto como fundamento para o projeto do livro infantil em forma de códice**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2011.
- VIDOTTE, Adriana; MENDONÇA JR., Francisco de Paula Souza. **Magia natural e magia demoníaca: o entrecruzamento de religião e magia no pensamento renascentista**. Rev. Brasileira de História das Religiões [online]. 2011, n. 11.
- VILELA, Fernando. A exposição “**Linhas da história**” - Um panorama do livro ilustrado no Brasil. Revista Emília [online]. 2011. Consulta em Fevereiro de 2016. Disponível em: <<http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=28>>.
- WARNOCK, Helen Mary. *Imagination*. Londres: Faber and Faber, 1976.
- ZAGNI, Rodrigo Medina. **Uma Análise Iconográfica de São Paulo “Várzea do Carmo, c. 1862”**. Lab. de Estudos sobre a Intolerância – FFLCH/USP. São Paulo, 2004. Acesso em Fevereiro de 2019. Disponível em: <<http://diversitas.fflch.usp.br/node/99>>.
- ZIRALDO. **Flicts**. Ilustrações do autor. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

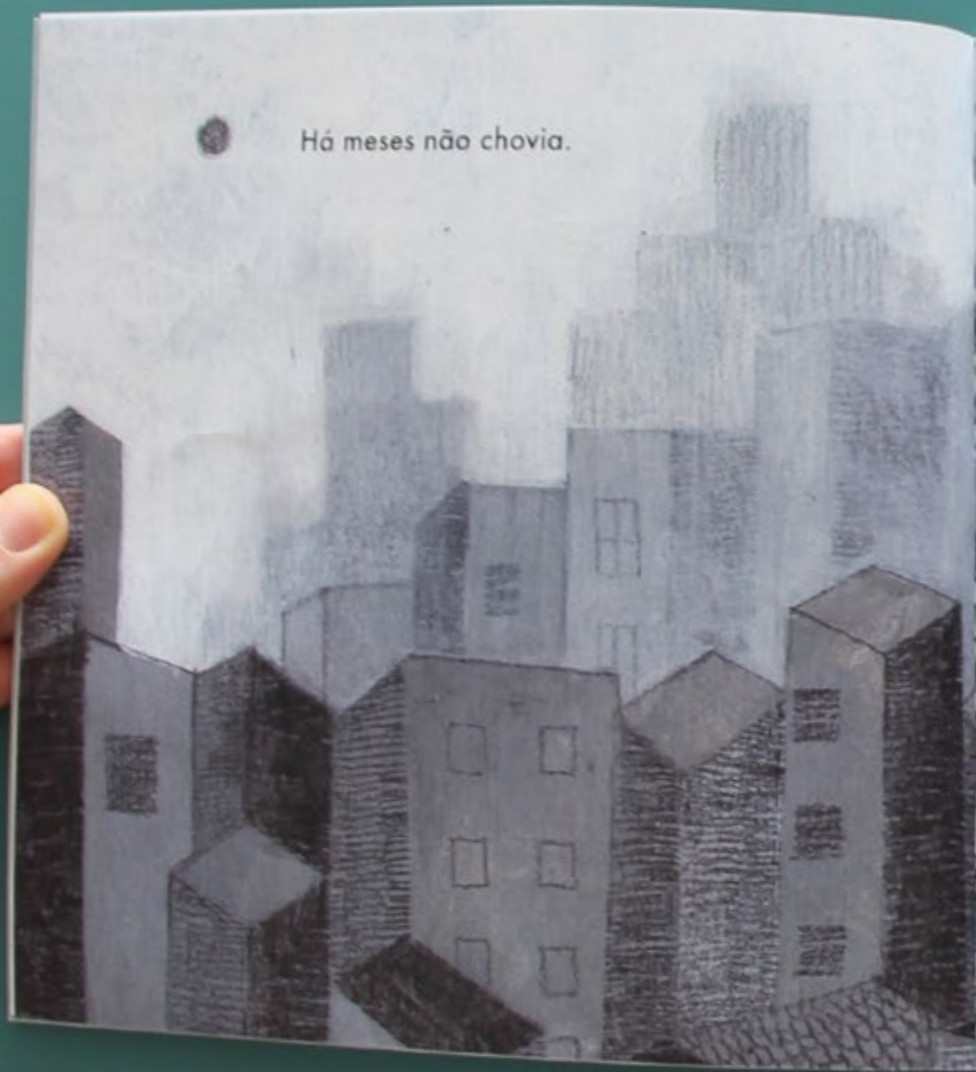


Anita Prades

Fio de Rio



Há meses não chovia.





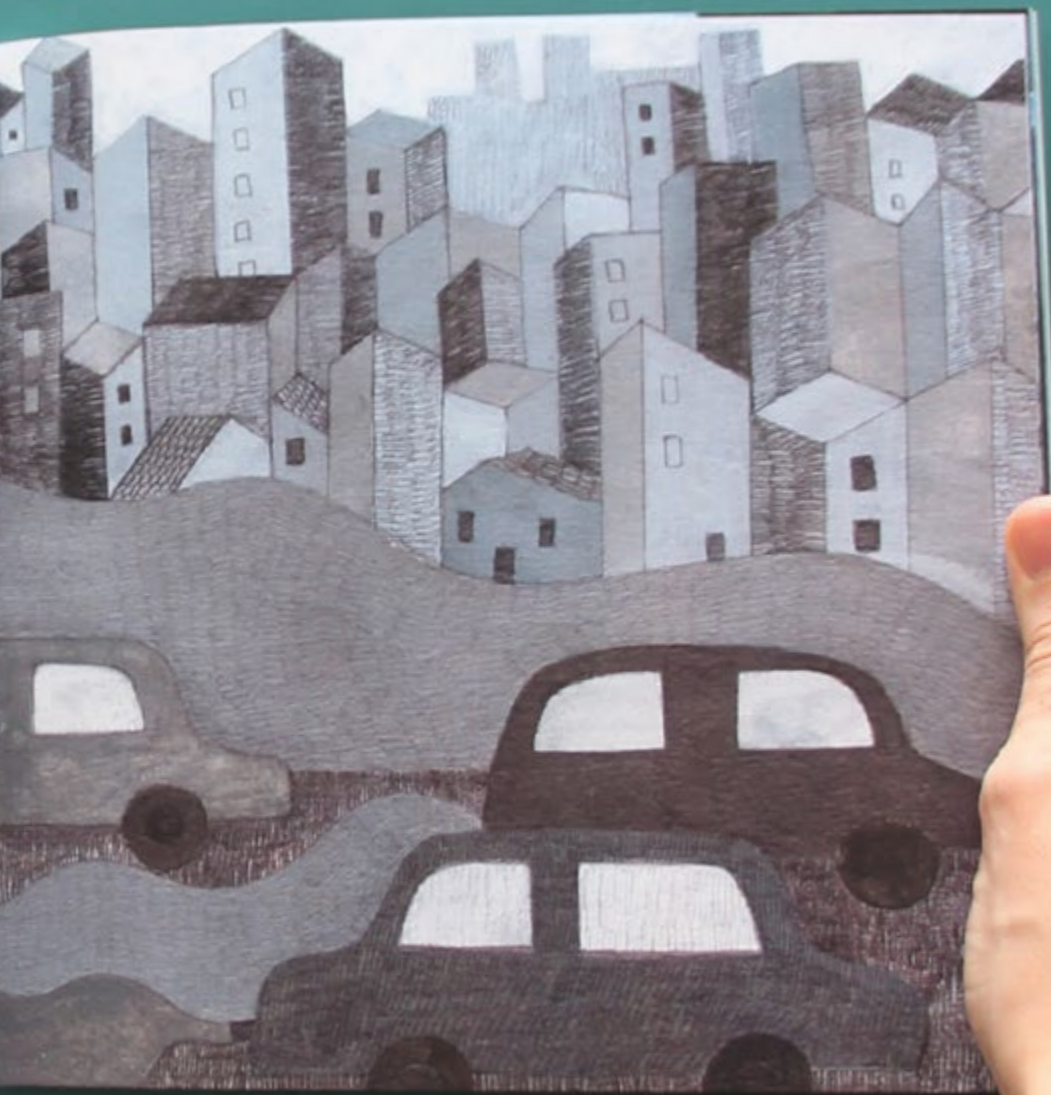


Apenas um fio de água
escorria das torneiras.



Uma pesada nuvem
de fumaça pairava
sobre a cidade.







Mas notei algo na
fresta da calçada.









Uma trilha
de verde, um
rumor de água.

Um rio que brotava da terra,
escondido debaixo do asfalto.























Quando finalmente a chuva chegou,
já não via a cidade com os mesmos olhos.







Por detrás do barulho
constante dos carros, passei
a ouvir até o mais suave
murmúrio da natureza.



Lembranças de uma
floresta exuberante,
ressurgindo entre
fendas e rachaduras.





Às margens de um rio que
agora passa por dentro de mim.













