GISELE DE ASSIS CARVALHO CABRAL



A ARQUITETÔNICA DO ATO DE ILUSTRAR DE RUI DE OLIVEIRA: CONTRIBUIÇÕES DOS LIVROS DE IMAGEM PARA A FORMAÇÃO DO PEQUENO LEITOR LITERÁRIO

MARÍLIA
2021

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
CAMPUS DE MARÍLIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

GISELE DE ASSIS CARVALHO CABRAL

A ARQUITETÔNICA DO ATO DE ILUSTRAR DE RUI DE OLIVEIRA: CONTRIBUIÇÕES DOS LIVROS DE IMAGEM PARA A FORMAÇÃO DO PEQUENO LEITOR LITERÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP, Campus de Marília, para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Teoria e Práticas Pedagógicas

Orientadora: Profª Drª Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto

MARÍLIA
2021

C117a

Cabral, Gisele de Assis Carvalho

A arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira : contribuições dos livros de imagem para a formação do pequeno leitor literário / Gisele de Assis Carvalho Cabral. -- Marília, 2021

330 p. : il., tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Orientadora: Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto

1. Educação. 2. Formação do Pequeno Leitor Literário. 3. Livros de Imagem. 4. Rui de Oliveira. 5. Filosofia da Linguagem. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Marília

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A ARQUITETÔNICA DO ATO DE ILUSTRAR DE RUI DE OLIVEIRA: CONTRIBUIÇÕES DOS LIVROS DE IMAGEM PARA A FORMAÇÃO DO PEQUENO LEITOR LITERÁRIO

AUTORA: GISELE DE ASSIS CARVALHO CABRAL
ORIENTADORA: CYNTIA GRAZIELLA GUIZELIM SIMÕES GIROTTO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em EDUCAÇÃO, pela Comissão Examinadora:

Prof(a). Dr(a). CYNTIA GRAZIELLA GUIZELIM SIMÕES GIROTTO (Participaçao Virtual)
Departamento de Didática / Unesp, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Prof(a). Dr(a). STELA MILLER (Participaçao Virtual)
Programa de Pós-Graduação em Educação / Unesp, Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília

Prof(a). Dr(a). REGINA SILVA MICHELLI PERIM (Participaçao Virtual)
Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia / Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Marília, 22 de fevereiro de 2021

Profa. Dra. Graziela Zambao Abdian
Coordenadora do PPG em Educação

Dedico este grande enunciado

Ao Professor Rui, por toda generosidade, paciência, atenção, humildade e partilha.
À Professora Cyntia, por me apontar caminhos outros.
À minha família, minhas tantas vozes.
Às crianças, todas elas.

MEUS AGRADECIMENTOS AFETUOSOS AO PROFESSOR RUI[1]

> [...] é na relação com a alteridade que os indivíduos se constituem. O ser se reflete no outro, refrata-se. A partir do momento em que o indivíduo se constitui, ele também se altera, constantemente [...] Eu apenas existo a partir do Outro.
>
> *Bakhtin*

Rui disse uma vez que a palavra, para melhor definir o seu trabalho, seria CONTRADIÇÃO. Isto é Rui por ele mesmo, Rui aos olhos de Rui.
Tomando emprestadas as palavras de Bakhtin, se é o outro quem nos forma e pode dizer quem somos, então direi quem é Rui, a partir do meu excedente de visão:

Rui é um ser de encantamento, de magia, de impregnação,
assim como a ilustração, cujo poder é o de criar a memória visual,
tenho uma das mais belas memórias desse percurso de pesquisa –
que foi e é laborioso, complexo, árduo,
mas, ao mesmo tempo, transformador –
a melhor imagem é de um Rui generoso,
empático, talentoso,
engajado em tudo o que faz.
Responsivo e responsável,
com excedente de visão elevado,
consciente do seu papel social e singular no mundo.
Deus sabe disso, por isso lhe concedeu um milagre.
O milagre do desenho com o direito.
O direito de nos sensibilizar.
Ele não escreve por palavras, a sua caligrafia é feita de linhas,

[1] Foi enviado ao ilustrador Rui de Oliveira no último Encontro Dialógico, em 30/09/2020.

contornos, cores, ritmos, sons, vibrações, suavidade e firmeza,
combinados uns aos outros, surgem as imagens narrativas.
Rui, aos meus olhos, é um ser da palavra.
Pode parecer contraditório, mas não é.
Ele nasce da palavra, palavra-berço,
onde se aninham as suas imagens
que vão tomando forma aos pouquinhos,
vivificando,
a partir da palavra do Outro,
em especial da e para a criança.

Rui provém da palavra,
da palavra que alimenta como o seio-casa de *João e Maria*,
da palavra que transcende o infinito como em *Quando Maria encontrou João,*
da palavra que voa para longe como uma folha, mas sempre retorna porque, assim como *O Vento*, é cíclica,
da palavra que não rima, como em *Max Emiliano*, mas sempre se renova na aurora de cada dia,
da palavra que curiosa e sai fortalecida, enriquecida como em *Barba Azul*,
da palavra que se transforma porque deseja se transformar como *Chapeuzinho Vermelho,*
da palavra que simboliza, pictoricamente, como em *Uma história de amor sem palavras*,
da palavra que aventura em sua longa caminhada para entregar a rosa a sua amada em *As aventuras de João Sem-Fim,*
da palavra que humaniza, gra-du-al-men-te pela presença e força do amor como em *A Bela e a Fera*,
da palavra que antecipa e cria expectativas no leitor,
que invade,
sugere,
silencia,
forma,
emociona,
autoriza,

presentifica o passado,
e pode não ser explícita.
Da palavra que não colore, mas pinta.
Da palavra que eterniza como uma crisálida,
cria sonho ou pesadelo?
Alegria, angústia ou desespero?
Da palavra que é imagem ou da imagem que é palavra?
Da palavra que nem sempre se ilustra,
da imagem que nem sempre se explica.

Da palavra RUI que, para mim, representa tudo isso:
é inescrutável,
inefável, como diz o poeta,
é fantasia a partir do crível.
Da palavra que também é espírito?
Da palavra que transborda arte e poder.
Ser de sombra e de luz.
Menino levado e atento colecionador de cenas cotidianas.
Adolescente cineasta animador.
Grande poeta das metáforas visuais.
Insigne Professor.
Humano de voz mansa.
Exímio Pesquisador.
Rei da composição.
Famoso por suas glórias.
Mestre da ilustração.

Caríssimo Professor Rui
Agradeço pela oportunidade de ter tido um pouquinho de Rui alterando a minha vida. Fundamental no meu processo de constituição como pesquisadora e, sobretudo, como pessoa. Ensinou-me a ver o óbvio e o corriqueiro como se fosse a primeira vez.
Gratidão! *Um abraço afetuoso*

MEUS AGRADECIMENTOS AFETUOSOS AOS MEUS OUTROS

> Tudo o que me diz respeito, a começar pelo meu nome, chega do mundo exterior à minha consciência pela boca dos outros (da minha mãe, etc.), com a sua entonação, em sua tonalidade valorativo-emocional. A princípio eu tomo consciência de mim através dos outros: deles eu recebo as palavras, as formas e a tonalidade para a formação da primeira noção de mim mesmo.
>
> *Bakhtin*

Agradeço:

A Deus, por todo o amparo emocional e por todas as vezes quando batia o cansaço e caía em desânimo, Ele acendia uma luz, um sinal, para me lembrar sobre os motivos pelos quais eu me enveredei por esse caminho.

A toda à minha família, principalmente ao esposo Renato Cabral por ser meu querido interlocutor perguntando constantemente sobre a pesquisa, mesmo sem compreender com profundidade muito do que eu compartilhava; por cuidar de mim e do nosso filho Luís Renato todas as vezes que precisei me dedicar integralmente aos estudos; à minha mãe Fátima, que há pouco tempo disse que toda vida eu fui assim, qualquer descuido eu estava distraída lendo algum escrito, demonstrando saber mais de mim do que eu imaginava; à minha sogra Madalena, por sempre estar disposta a favorecer o bem estar nos momentos mais necessários.

Às amigas que sempre apoiaram e compartilharam comigo diferentes momentos, sejam de conquistas ou de angústias. Agradeço a todos que estiveram presentes em minha vida, em especial, Flávia Cristina Righetti Shimoda, pela presença e disponibilidade incondicional e pelo cuidado, desde a inscrição no Processo Seletivo até à Defesa. Participou de todo o percurso incentivando e auxiliando dentro de suas possibilidades. Foi com quem teci muitos diálogos diários que me fizeram fortalecer o caminho; Flávia Simone Silveira, pelo estímulo e por sempre confiar nas minhas escolhas; Alessandra Bitencourt e Catarina Terto, pelo carinho e estímulo de cada dia, pelas muitas trocas, pelos momentos necessários de descontração e por respeitarem o meu silêncio e as minhas tantas ausências; Iracema

Crispim, pelas palavras de carinho, confiança e motivação ao me lembrar, com frequência, que o caminho que estou construindo é um exemplo para a sua filha que ama estudar.

À minha querida orientadora Professora Cyntia – todos os seus atos são responsivos e responsáveis demonstrando profunda consideração em relação ao outro em atitude de agradecimento ao ter consciência de que sua existência só é possível pelo Outro. Eu agradeço por ser meu indispensável Outro no meu percurso acadêmico e por ter me direcionado, desde antes do início e, sobretudo, a partir de um enunciado, que jamais esquecerei, proferido na ocasião em que pedi para mudar de projeto: "Pesquise o que faça os seus olhos brilharem!". Eterna gratidão!

À Professora Stela Miller – pela paciência, cuidado e delicadeza em ler cada palavra da Dissertação com olhos precisos e apontar o que poderia ser melhorado. É uma honra ter minhas palavras misturadas às dela!

À Professora Regina Michelli – minha madrinha que, mesmo sem saber dessa condição a princípio – signo referenciado por Rui – ocupou esse lugar de destaque e de fantasia por afetar o meu ser com o encantamento e a alegria de criar em mim o desejo de conhecer mais sobre a importância dos contos de fadas na Literatura Infantil. Foi de fato minha fada – fada madrinha!

A todos os meus professores e às minhas professoras, deste tempo e de outros, minhas vozes constituidoras, em especial ao Professor Dagoberto – instigou-me a conhecer mais sobre a filosofia da linguagem pela qual fui enlaçada. Mostrou-me que é possível pensar diferente, de um modo transformador e libertador sobre o ensino do ato de ler e escrever. A cada dia tenho o testemunho de que essa filosofia é um princípio para a vida.

A todos e a todas do Grupo CEPLE e PROLEAO – que contribuíram com ideias, partilhas, tanto de conhecimento e de angústias como e, sobretudo, de alegrias. Como foi e é bom ter essas pessoas nos encorajando e mostrando que é possível fazer e viver diferente! Agradecimentos especiais à Micaela, à Bárbara, à Daniele, à Letícia, à Andréia, à Zélia, à Lígia, à Renata e à Cleo.

A todas as crianças para as quais tive a oportunidade de lecionar nesses 20 anos. São elas que me impulsionaram/impulsionam a procurar fazer o melhor na e para a Educação.

RESUMO

A pesquisa em foco materializada nesta Dissertação faz parte das atividades desenvolvidas no Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO) junto à linha de pesquisa Teoria e Práticas Pedagógicas do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Faculdade de Filosofia e Ciências (FFC) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Marília. Em defesa da importância da Literatura Infantil e do papel que as ilustrações podem desempenhar na constituição do leitor literário ao contribuir para a formação de valores estéticos e humanos, a pesquisa teve como objetivo compreender a arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira e as contribuições dos seus livros de imagem para a formação do pequeno leitor literário. A investigação do processo de criação de livros de imagem gestados por esse ilustrador teve como ênfase a perspectiva do leitor aprender a ler as materialidades semióticas inclusas nas obras constituídas integralmente pela linguagem visual, com o intuito de desvelar as intenções imbricadas nesse processo criativo: como foram pensadas e projetadas para a criança como principal interlocutora. A partir desse objetivo geral, decorreram outros questionamentos no intuito de conhecer e entender o percurso histórico do ilustrador e seu projeto de dizer às crianças por meio das suas ilustrações. Para atingir o objetivo proposto, foram utilizados como procedimentos metodológicos a Revisão de Literatura, os seis Encontros Dialógicos com o ilustrador referido e a análise das sete obras constituídas integralmente por enunciados visuais. O referencial teórico, além de utilizar conceitos acerca da arte de ilustrar do próprio Rui de Oliveira, foi ancorado a partir do pensamento de estudiosos da Literatura Infantil como Camargo, Zilberman, Hunt, Linden, Nikolajeva e Scott, Ramos, Meireles e outros teóricos, bem como pressupostos da filosofia da linguagem defendida por filósofos russos como Bakhtin, Volochinov, Medviédev e Jakubinskij, fundamentados em categorias de compreensão como dialogismo, enunciado, signo, alteridade, excedente de visão, empatia, ideologia, contrapalavra e arquitetônica. Como resultado, pelas características literárias e estéticas, a partir do projeto de dizer materializado em imagens, as obras analisadas apresentam potencialidade para a formação do pequeno leitor literário. As possíveis contribuições dos livros de imagem, a partir de ações intencionais do professor, dizem respeito ao desenvolvimento da imaginação e da criatividade, bem como ao estímulo à oralidade e, por serem obras abertas a diferentes leituras, permitem a construção de histórias tanto orais como escritas, conforme as necessidades da criança, além da ampliação do conhecimento estético e cultural.

Palavras-chave: Educação. Formação do Pequeno Leitor Literário. Livros de Imagem. Rui de Oliveira. Filosofia da Linguagem.

ABSTRACT

The research in focus materialized in this Dissertation is part of the activities developed in the Research Group Reading and Writing Processes: Appropriation and Objectification (PROLEAO) along the line of research Theory and Pedagogical Practices of the Graduate Program in Education (PPGE) of the Faculty of Philosophy and Science (FFC) at Universidade Estadual Paulista (UNESP), Marília campus. In defense of the importance of Children's Literature and the role that illustrations can play in the constitution of the literary reader by contributing to the formation of aesthetic and human values, the research aimed to understand the architecture of the act of Rui de Oliveira's illustrating and the contributions of his picture books for the training of the small literary reader. The investigation of the creating process of picture books created by this illustrator emphasized the perspective of the reader learning to read the semiotic materialities included in the works constituted entirely by the visual language, in order to unveil the intentions intertwined in this creative process: how they were thought and designed for the child as the main interlocutor. From this general objective, other questions arose to know and understand the illustrator's historical path and his project of telling children through his illustrations. To achieve the proposed objective, the Literature Review, the six Dialogical Encounters with the aforementioned illustrator and the analysis of the seven works made up entirely of visual statements were used as methodological procedures. The theoretical framework, in addition to using concepts about the art of illustrating by Rui de Oliveira himself, was anchored from the thinking of scholars of Children's Literature such as Camargo, Zilberman, Hunt, Linden, Nikolajeva and Scott, Ramos, Meireles and other theorists, as well as assumptions of the philosophy of language defended by Russian philosophers such as Bakhtin, Volochinov, Medviédev and Jakubinskij, based on categories of understanding such as dialogism, statement, sign, otherness, surplus of vision, empathy, ideology, counterword and architectural. As a result, due to the literary and aesthetic characteristics, from the saying project materialized in images, the analyzed books have potential for the formation of the small literary reader. The possible contributions of picture books, based on the teacher's intentional actions, concern the development of imagination and creativity, as well as the encouragement of orality and, because they are opened books to different readings, they allow the construction of both oral and according to the child's needs, in addition to expanding aesthetic and cultural knowledge.

Keywords: Education. Little Literary Reader Formation. Picture Books. Rui de Oliveira. Philosophy of Language.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ilustração da página 11 do livro *Quando Maria encontrou João* (2012) 16
Figura 2 – Foto do ilustrador Rui de Oliveira 2009/2021. 32
Figura 3 – Foto do ilustrador Rui de Oliveira 2009. 36
Figura 4 - Ilustração da página 13 do livro *Quando Maria encontrou João* (2012) 66
Figura 5 - Guernica, 1937, Pablo Picasso. Óleo sobre tela (349 x 776,5 cm). Museu Nacional Centro de Arte da Rainha Sofia, Madri/Espanha. 81
Figura 6 - Boneco da página dupla 30-31 do livro *Quando Maria encontrou João* (2012). . 112
Figura 7 - Caminho de ferro do livro *Quando Maria encontrou João* (do início até página 31) 141
Figura 8 - Caminho de ferro do livro *Quando Maria encontrou João* (da página 32 ao fim) - Fonte: arquivo pessoal de Rui de Oliveira..... 141
Figura 9 - Foto de Rui de Oliveira ilustrando na praia de Itacoatiara/Niterói (página 32 do livro *O Vento*). 145
Figura 10 - João e Maria desamparados na floresta (página 22). 157
Figura 11 - *Lettering* do livro *A Bela Adormecida*. 158
Figura 12 - *Lettering* do livro *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. 158
Figura 13 - João e Maria avistam o castelo da bruxa ao longe (página dupla 24-25). 160
Figura 14 - Livro *O Vento* - página dupla 18-19. 162
Figura 15 - Página 6 do livro *Quando Maria encontrou João*. Base em preto e branco..... 165
Figura 16 - Quarta e primeira capas do livro *Quando Maria encontrou João* 170
Figura 17 - Guarda inicial e guarda final..... 175
Figura 18 - Frontispício 177
Figura 19 - Maria chega à floresta com a mãe (página 5)..... 177
Figura 20 - Apenas Maria vê João (página dupla 6-7) 178
Figura 21 - O Enterro do Conde de Orgaz..... 179
Figura 22 - Maria contando enquanto João vai se esconder (página dupla 8-9)..... 180
Figura 23 - Maria passa por detrás da bananeira (página 10)..... 180
Figura 24 - Maria olha para a árvore com olhar extremamente triste (página 13)..... 182
Figura 25 - Maria regressa tristemente ao não encontrar João (página 14-15) 182
Figura 26 - Maria regressa tristemente para perto da mãe (página 16-17)..... 183
Figura 27 - A mãe arrasta Maria para fora da floresta (página 18-19)..... 184
Figura 28 - Os acontecimentos da vida de Maria (páginas 20 e 21) 185
Figura 29 - Maria vê João como ele era na infância (página 24-25)..... 187
Figura 30 - A passagem do tempo para João (página dupla 26-27) 188
Figura 31 - João está na floresta pensando em Maria (página dupla 28-29)..... 189
Figura 32 - Quando ambos se reencontraram (página dupla 30-31) 190
Figura 33 - Quadro de Ticiano *O Amor Sagrado e o Amor Profano*..... 190
Figura 34 - Cena final (página dupla 32-33) 191
Figura 35 - Primeira e quarta capas do livro *Uma história de amor sem palavras* 197
Figura 36 - Guardas (inicial e final) 200
Figura 37 - O príncipe encontra um personagem parecido com uma folha (página 10) 202
Figura 38 - A folha-rosto o carrega (página 11)..... 202
Figura 39 - A folha vai se afastando (página 12) 203
Figura 40 - O príncipe encontra outros personagens (página 13)..... 203
Figura 41 - O protagonista suplica por algo (página 14)..... 204
Figura 42 - Ele recebe o primeiro signo (página 15)..... 204

Figura 43 - Rema em direção ao desconhecido (página dupla 16-17). 204
Figura 44 - O viajante pede a lua para a criatura imensa (página 18)..... 205
Figura 45 - O príncipe é transportado nos cabelos da enorme criatura (página 19)..... 205
Figura 46 - Ele recebe um burrico para continuar a viagem (página 20) 206
Figura 47 - O personagem surge da terra segurando a lua (página 21). 206
Figura 48 - O príncipe pergunta pelo terceiro signo (página dupla 22-23) 206
Figura 49 - A deusa com o trompete de arco-íris (página 24)..... 207
Figura 50 - O rapaz chega e a moça sente a sua presença (página 25)..... 207
Figura 51 - O príncipe oferta o primeiro signo (página 26) 208
Figura 52 - O príncipe olha para a lua (página 27)..... 208
Figura 53 - A moça aparece plena diante do amado (página 29) 209
Figura 54 - O encontro é realizado fisicamente (página 30) 209
Figura 55 - Primeira capa do livro *Max Emiliano* 214
Figura 56 - Guardas (inicial e final). 216
Figura 57 - O rei sai em sua boia-barco (página 5). 217
Figura 58 - O ser vivo diferente que surge da água (página 7). 217
Figura 59 - O rei passeia pelo jardim (página 10). 218
Figura 60 - O rei brinca com uma figura que parece um gato em formato de espiral (página 13). 220
Figura 61 - Um trem-fumaça-centopeia viaja pelo céu (página 18)..... 220
Figura 62 - Eles adormecem à luz do luar (página 22). 221
Figura 63 - Quarta e primeira capas do livro *O vento*. 224
Figura 64 - Ficha catalográfica e folha de rosto (página dupla 2-3)..... 227
Figura 65 - As folhas entram pela janela e a crisálida no cantinho (página dupla 6-7). 228
Figura 66 - O pai com o filho nos ombros (página dupla 8-9) 228
Figura 67 - O rapaz corteja a moça (página dupla 10-11) 229
Figura 68 - As roupas penduradas no varal (página dupla 12-13)..... 229
Figura 69 - O rapaz chega do exército (página dupla 16-17) 230
Figura 70 - A noiva joga o buquê (página dupla 20-21)..... 231
Figura 71 - O casal espera um bebê (página dupla 22-23)..... 231
Figura 72 - O Casal Arnolfini..... 231
Figura 73 - Chega a velhice (página dupla 24-25)..... 232
Figura 74 - Retomada das fases com o uso dos bonés, chapéu e buquê (página dupla 26-27)..... 233
Figura 75 - O ciclo recomeça (página dupla 28-29)..... 233
Figura 76 - Primeira capa do livro - 1ª edição FTD - 1994..... 235
Figura 77 - 2ª edição Nova Fronteira – 2015..... 235
Figura 78 - Estudo para a capa 1ª edição (1994)..... 243
Figura 79 - Estudo para a capa 1ª edição (1994). 243
Figura 80 - Guarda 1ª edição (1994). 244
Figura 81 - Estudo para a guarda da 1º edição (1994)..... 244
Figura 82 - Guardas inicias e finais da 2ª edição (2015)..... 244
Figura 83 - Estudo para o Frontispício da 1ª edição (1994). 245
Figura 84 - Frontispício 1ª edição (1994). 245
Figura 85 - Falso rosto da 2ª edição (2015). 245
Figura 86 - Folha de rosto da 2ª edição (2015)..... 246
Figura 87 - Parte acrescida à segunda edição – Abertura da parte I. 246
Figura 88 - Bela serve as irmãs (página dupla 10-11). 248

Figura 89 - O pai recebe uma carta (página 12). 250
Figura 90 - Bela se despede do pai (página 13). 250
Figura 91 - O pai avista o castelo (página dupla 14-15). 251
Figura 92 - Estudo para a página 16. 252
Figura 93 - O pai entra no castelo (página 16) 252
Figura 94 - O pai se alimenta e adormece (página 17) 253
Figura 95 - A Fera surpreende o pai ao arrancar uma flor do seu jardim (página dupla 18-19). 254
Figura 96 - Estudo para a página 20 255
Figura 97 - A Fera segura o camafeu de Bela (página 20) 255
Figura 98 - Estudo da página 22. 256
Figura 99 - Estudo da página 23. 256
Figura 100 - O pai retorna com a Bela (página dupla 22-23). 257
Figura 101 - Estudo para página 24 258
Figura 102 - O pai parte deixando a Bela com a Fera (página 24) 258
Figura 103 - A Bela e a Fera passeiam no lago (página 25) 258
Figura 104 - Estudo para página 25 259
Figura 105 - Estudo para página 25 259
Figura 106 - Estudo para página 26 261
Figura 107 - A Fera mostra o espelho mágico para a Bela (página 26). 261
Figura 108 - Ilustração com três cenas diferentes (página 27) 262
Figura 109 - Bela vê a Fera caída e parte em seu reencontro (página 29) 263
Figura 110 - A Bela encontra a Fera caída no lago (página 28) 263
Figura 111 - Estudo para página 29 265
Figura 112 - Imagem final da 2ª edição 2015 265
Figura 113 - Estudo das mãos 266
Figura 114 - Imagem final da 1ª edição 1994 266
Figura 115 - Primeira capa do livro. 270
Figura 116 - Página dupla 34-35 do livro *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. 271
Figura 117 - Folha de rosto 271
Figura 118 - João e Maria fingem dormir enquanto os adultos conversam (página dupla 14-15). 276
Figura 119 - O pai leva as crianças para a floresta (página 16) 277
Figura 120 - O pai deixa os filhos na floresta (página 17). 278
Figura 121 - Os pais planejam abandonar os filhos mais uma vez na floresta (página 19). 278
Figura 122 - As crianças são levadas pela floresta pela segunda vez (página dupla 20-21) 279
Figura 123 - Uma senhora aparece para recebê-los. (página 26) 280
Figura 124 - Os irmãos dormem e a senhora espreita (página 27) 280
Figura 125 - João é enjaulado (página 28) 282
Figura 126 - Maria empurra a bruxa para dentro do forno. 282
Figura 127 - Ilustração original (página dupla 36-37) 287
Figura 128 - O lobo aborda a menina (página dupla 38-39) 287
Figura 129 - O lobo se despede da menina (página 40) 288
Figura 130 - Amenina chega à casa da vovó (página 44) 288
Figura 131 - A menina se despe e deita-se na cama (página 45) 289
Figura 132 - A menina está totalmente indefesa (página 46) 290
Figura 133 - A página foi dividida em cinco partes (página 47) 290

Figura 134 - O lobo ataca a menina (página dupla 47-48) 291
Figura 135 - O lobo dorme saciado (página 50). 291
Figura 136 - Primeira cena do conto (página dupla 54-55). 293
Figura 137 - O esposo parte e a esposa segura as chaves (página 59). 294
Figura 138 - Ela entra no quarto proibido (página dupla 60-61). 295
Figura 139 - A esposa tenta lavar a chave (página 62) 296
Figura 140 - A esposa pede para rezar antes de morrer (página 63) 296
Figura 141 - Ela exibe o seu poder ao seu pretendente (página 65). 297
Figura 142 - Quarta e primeira capas do livro 298
Figura 143 - À esquerda, texto escrito pelo ilustrador e, à direita, as tintas e os instrumentos usados na técnica. 299
Figura 144 - João toca um alaúde pensando na princesa (página 7) 302
Figura 145 - João continua seu trajeto (página 12) 302
Figura 146 - A moça está presa em um castelo (página 9). 303
Figura 147 - A princesa triste aprisionada pelo dragão (página 13). 305
Figura 148 - João sai à procura da princesa pelo mar (página 14) 305
Figura 149 – As ondas do cabelo da princesa confunde-se com as ondas do mar (página 15). 305
Figura 150 - O castelo onde a princesa está aprisionada (página 8) 307
Figura 151 - João chega ao castelo (página 20) 307
Figura 152 - A cena final 308
Figura 153 - Quarta capa 308
Figura 154 - *Lettering* criado pelo ilustrador (página 32 do livro *Quando Maria encontrou João*) 309
Figura 155 - Primeiro esboço escrito do livro *Quando Maria encontrou João* 314
Figura 156 - Estudo do *lettering* do livro *Quando Maria encontrou João* 323

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Organização dos Encontros Dialógicos

Quadro 2 – Obras selecionadas para a pesquisa

Quadro 3 – Mapeamento de pesquisas sobre a temática investigada I

Quadro 4 – Mapeamento de pesquisas sobre a temática investigada II

Quadro 5 – Mapeamento de pesquisas sobre a temática investigada III

Quadro 6 – Técnicas e suportes na composição dos livros de imagem

Quadro 7 – Distinções entre aquarela e acrílico na visão do ilustrador Rui de Oliveira

LISTA DE SIGLAS

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CEFAM	Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério
CEPLE	Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita
DCL	Difusão Cultural do Livro
EAD	Escola de Arte Dramática
ECA	Escola de Comunicações e Artes
EJA	Educação de Jovens e Adultos
EEPSG	Escola Estadual de Primeiro e Segundo Grau
EMEF	Escola Municipal de Ensino Fundamental
FFC	Faculdade de Filosofia e Ciências
FNLIJ	Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil
GEGe	Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso
IBBY	Internacional Board on Books for Young People
ISBN	International Standard Book Number
PPGE	Programa de Pós-Graduação em Educação
PNBE	Programa Nacional Biblioteca da Escola
PROLEAO	Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação
PUC	Pontifícia Universidade Católica
SME	Secretaria Municipal de Educação
UCS	Universidade de Caxias do Sul
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNESP	Universidade Estadual Paulista
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIVALI	Universidade do Vale do Itajaí
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS E OS SENTIDOS DA PESQUISA 16
1.1 Para iniciar: primeiras palavras 17
1.2 Meu percurso histórico na escola na condição de leitora 19
1.3 A busca pela leitura como atribuição de sentidos 21
1.4 Paixão pelas letras: um sonho não concluído, um caminho pela metade 22
1.5 A caminhada prossegue em meio a algumas desistências e retomadas 23
1.6 Ao encontro do Mestrado... 24
1.7 Panorama geral da pesquisa 26
1.8 A escolha do ilustrador 32
1.9 Estrutura da pesquisa, percurso metodológico e referencial teórico 36
1.9.1 Revisão da Literatura 42
1.9.2 Encontros Dialógicos com o ilustrador 43
1.9.3 Análise de obras literárias – livros de imagem do ilustrador Rui de Oliveira 50
1.10 Literatura Infantil e Ilustração: revisão da Literatura 52
2 O PERCURSO DA IMAGEM NA HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA DA ILUSTRAÇÃO NA LITERATURA INFANTIL 66
2.1 Imagem e ilustração: fios históricos entrelaçados 67
2.2 A Ilustração na Literatura Infantil: breve contexto de um recorte histórico 83
2.3 A Ilustração no contexto brasileiro 87
2.4 O livro de imagem 99
2.5 Leitura da imagem 102
3 O PROCESSO CRIATIVO DO ILUSTRADOR RUI DE OLIVEIRA NA CONCEPÇÃO DOS LIVROS DE IMAGEM 112
3.1 Ilustrador: Autor das ilustrações 116
3.2 Estilo ou método de abordagem 126
3.3 Livro de imagem e seu berço referencial 128
3.4 Forma e conteúdo 138
3.4.1 As diferentes técnicas na criação do livro de imagem 142
3.4.2 Alguns elementos constitutivos do livro de imagem 149
3.4.2.1. A questão da cor 150

3.4.2.2. A questão do cenário e da perspectiva 154
3.4.2.3 A questão do ritmo 156
3.4.2.4 A questão da composição 159
3.5 A estrutura da narrativa 163
4 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS LIVROS DE IMAGEM 165
4.1 Apontamentos iniciais 166
4.2 Quando Maria encontrou João 170
4.3 Uma história de amor sem palavras 197
4.4 Max Emiliano 214
4.5 O Vento 224
4.6 A Bela e a Fera: conto por imagens 234
4.7 Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem 268
4.8 As aventuras de João Sem-Fim 298
CONSIDERAÇÕES FINAIS 309
REFERÊNCIAS 314
ANEXOS 323



1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS E OS SENTIDOS DA PESQUISA



Figura 1 - Ilustração da página 11 do livro *Quando Maria encontrou João* (2012). Fonte: http://ruideoliveira.com.br

> É como se caminhássemos por aléias narrativas, como as aléias dos JARDINS BOBOLI, e o olhar interessado e assentado ao sensível proporcionasse ao leitor as sutilezas do discurso plástico sequencial, narrativo e descritivo criado pelo ilustrador.
>
> *Rui de Oliveira*

1.1 Para iniciar: primeiras palavras

> Olhar para trás após uma longa caminhada pode fazer perder a noção da distância que percorremos, mas se nos detivermos em nossa imagem, quando a iniciamos e ao término, certamente nos lembraremos o quanto nos custou chegar até o ponto final, e hoje temos a impressão de que tudo começou ontem. Não somos os mesmos, mas sabemos mais uns dos outros. E é por esse motivo que dizer adeus se torna complicado! Digamos então que nada se perderá. Pelo menos dentro da gente...
>
> *Guimarães Rosa*

Iniciar um enunciado[2] escrito como uma Dissertação é uma tarefa muito complexa que requer empenho na organização e sistematização de todas as ideias percorridas até o momento. E, por serem tantas e diversas, as primeiras palavras se tornam as mais difíceis porque têm o compromisso de garantir ao leitor, com fidelidade, as intenções pelas quais a pesquisa foi desenvolvida. Neste texto introdutório, torna-se importante resgatar a minha trajetória escolar e profissional, em razão de ser responsável pela escolha do objeto, no percurso que é origem e também finalidade da pesquisa sobre o livro de Literatura Infantil, mais especificamente sobre a importância das ilustrações nas obras literárias, e a sua condição essencial para a formação do pequeno leitor literário.

Revisitar memórias ao relembrar situações da infância até o presente foi fundamental para esta escrita. Reviver o passado nem sempre é prazeroso, no entanto, é necessário porque o que cria existência em cada um de nós são as vivências, sejam elas marcas positivas ou não.

[2] Segundo a filosofia da linguagem, "O termo 'texto' não corresponde de maneira nenhuma à essência do conjunto do enunciado" (BAKHTIN, 2003, p. 371). Por isso, evito usar o termo "texto" e substituo-o por "enunciado" sendo mais apropriado ao meu projeto de dizer materializado nesta Dissertação. Do mesmo modo, evito os termos "verbal" e "não-verbal", não utilizados pelo referencial teórico de base. Portanto, escolho usar as expressões "enunciados escritos", "enunciados orais" e "enunciados visuais" para especificar cada um dos enunciados referidos. No decorrer das discussões, a categoria de compreensão bakhtiniana "enunciado" foi melhor caracterizada.

Consegui acordar lembranças que eu nem mesma sabia que ainda estavam aqui em algum canto. Busquei as vozes com as quais convivi e dialoguei, as que confrontei e refutei, e também aquelas que aceitei, compartilhei, troquei e ampliei nesse processo. Procurei por todos os outros que foram partícipes dessa minha trajetória, por todos aqueles que me constituíram e ainda me constituem na condição de aluna, professora e pesquisadora como propulsores indispensáveis para minha formação leitora.

Encontrei algumas respostas – prefiro chamar de soluções provisórias – e outras não. Nesse percurso, deparei-me com mais perguntas do que soluções. Assim, compreendi que, quando nos propomos a algo, nesse caso, a pesquisar sobre determinado assunto, todos os detalhes importam, o que torna essencial olharmos para trás com apreço por toda a caminhada, por toda a jornada, por todo o processo que nos levou e ainda leva a algum lugar, nem sempre ao destino desejado, todavia, leva-nos a um lugar outro de forma que chegamos diferentes de como começamos. Ao me deter na minha imagem no início e até o momento dessa caminhada, como propõe Guimarães Rosa (1908-1967) na epígrafe, compreendi o quanto caminhei e, além disso, o quanto ainda tenho por percorrer nesta jornada de procura e encontro, de aproximação e distância, de apego e desapego, de satisfações e insatisfações, de certezas e incertezas, e, sobretudo, de muito prazer e doação pelo conhecimento.

Nesse sentido, vejo-me como a imagem estampada na abertura destas considerações (Figura 1) – Maria[3] a procurar João por entre os galhos e as plantas de uma imensa floresta, com o olhar de dúvidas e incertezas, mas, ao mesmo tempo, confiante e atento para atingir o seu objetivo maior que é encontrar João – como uma metáfora para representar a minha procura pelo conhecimento, a minha busca sem fim pelo aprender mais sobre o meu objeto de investigação, pois, quando pensei ter chegado ao fim, este me remeteu ao começo, ao início de uma nova empreitada, única e irrepetível, uma vez que ninguém mais fará o mesmíssimo percurso, não viverá as mesmas histórias, não estabelecerá as mesmas relações dado o lugar social por mim ocupado e devido, justamente, à característica singular de cada instante construído socialmente com a presença dos outros todos que me acompanharam desde que me tornei um ser social. Desse modo, tudo isso me agregou, afetou, alterou de forma particular e, portanto, transformou-me em uma pessoa com mais vivências, diferentemente de como era no princípio. E por isso valeu e vale a pena toda a caminhada.

[3] Trata-se do livro de imagem intitulado *Quando Maria encontrou João*, criado por Rui de Oliveira e publicado em 2012. É uma das sete obras que compõem o *corpus* de análise e abordada no quarto capítulo.

1.2 Meu percurso histórico na escola na condição de leitora

Para contextualizar a pesquisa, considero relevante rememorar o meu percurso histórico na condição de leitora que sou e que se encontra em processo de constituição, o qual se origina com ações embrionárias do ato de ler em dado momento da vida. No entanto, não se encerra no tempo e no espaço porque, enquanto existirmos, como seres inacabados que somos, estaremos nos formando como leitores continuamente.

Nos primeiros anos no tempo de escola, não tenho lembranças exatas de quando iniciei minha trajetória como leitora. Não me recordo, na infância, até por volta dos dez anos de idade, de experiências significativas no universo da leitura, na cidade interiorana do Estado de São Paulo, conhecida por Herculândia, onde nasci e vivi até os vinte anos de idade de 1980 a 2000. Não frequentei a Pré-escola – atual Educação Infantil – por vontade dos meus pais, e ingressei diretamente na primeira série – atual 2º ano do Ensino Fundamental – na EEPSG Aristides Rodrigues Simões, uma das duas únicas escolas existentes no município, onde estudei até a 8ª série – atual 9º ano do Ensino Fundamental – dos seis aos quatorze anos.

Dos seis aos sete anos, tenho algumas recordações da cartilha Caminho Suave (1948), a partir da qual fui inserida no mundo das letras. Meus colegas e eu tínhamos que identificar todo o alfabeto primeiramente, por isso as letras eram apresentadas, mecanicamente, uma a uma, a começar pelas vogais. Na sequência, aprendíamos as consoantes e juntávamos com as vogais a fim de formar as sílabas que, por sua vez, constituíam as palavras. Com a união das palavras formávamos as frases cuja junção formava um texto. Dessa maneira, nesse material, não havia enunciados que pudessem ter sentido para nós, crianças, pois era apenas uma reunião de frases, sem conexão entre elas.

À época, a oralização se apresentava para mim mascarada como leitura. Isso me traz à memória as tristes situações em que a professora solicitava que nós, alunos, "lêssemos" em voz alta – no caso pronunciássemos, todavia, para a docente era entendida como leitura, o que demonstrava ser a sua concepção sobre o ato de ler – cada um, um parágrafo do texto selecionado por ela e copiado na lousa. Temia esses momentos porque era muito tímida e sempre tremia ao responder. Se pudesse, certamente desapareceria da sala, porém, como era impossível, enfrentava com uma tática: como a oralização se iniciava seguindo a ordem das carteiras enfileiradas, sabia bem qual seria o parágrafo que pronunciaria e ficava treinando a oralização na mente para que, quando chegasse minha vez, não errasse a pronúncia das

palavras. Ao tomar tal atitude, não prestava atenção e não compreendia o que estava sendo compartilhado oralmente, dada a preocupação em evitar constrangimento perante os colegas. Dessa maneira, a leitura era tratada como pronúncia e não como atribuição de sentidos.

Na quarta série – atual 5º ano do Ensino Fundamental – lembro-me de um livro intitulado *O menino do dedo verde* (1974), de Maurice Druon. Por solicitação da professora, tivemos que o ler para realizar avaliação e, como era apenas um exemplar na escola, o tempo para leitura era reduzido, portanto, li-o em um único dia para entregá-lo ao colega seguinte, a fim de que todos os alunos tivessem a oportunidade de ler antes do dia da prova. Nesse caso, embora fosse uma situação de leitura obrigatória – consistia em perguntas a respeito do conteúdo – de um livro selecionado pela professora, foi uma leitura significativa para mim. Talvez a maior contribuição da escola para que me tornasse de fato leitora.

Entretanto, nesse contexto, não encontrei as princesas, os príncipes, as fadas, as bruxas nem outros personagens característicos dos contos de fadas tão presentes nessa idade. Onde estavam essas narrativas? Onde se escondiam as belas imagens que ilustravam essas histórias? Não estavam na biblioteca – havia biblioteca? –, não estavam na sala de aula, muito menos na proferição[4] do professor. O que o professor proferia? O fato de eu não me recordar pode indicar que nada me marcou no que concerne ao encantamento, à fantasia, à imaginação, geralmente propiciados pelos livros de contos de fadas. Não me recordo da biblioteca escolar, de eventos envolvendo a leitura literária, tampouco de momentos de trocas literárias na escola, isto é, não tenho recordações de relações vivenciadas entre as pessoas e os livros.

Já na fase da adolescência, tenho mais lembranças vívidas com o mundo da leitura. Sem esforço, consigo reviver as situações na condição de leitora, pois li vários livros da *Série Vaga-Lume* ofertada pela escola, também para avaliação do conteúdo do livro. Lia muito rapidamente e compreendia – acredito que havia a compreensão porque atribuía sentidos – toda a história ali construída e, ainda hoje, ao relembrar, sinto as mesmas emoções daquela época quando conheci *A ilha perdida* (1973), de Maria José Dupré, e *O caso da borboleta Atíria* (1975), de Lúcia Machado de Almeida, os meus favoritos. Simplesmente concentrava

[4] Por proferição entendo, a partir das ideias de Bajard (2014b), o ato de dizer o texto em voz alta para o outro depois de já ter sido compreendido por meio da leitura realizada pelos olhos. Só é possível proferir após ter lido previamente. Assim, o ato de proferir não é ler, porque o ato de ler é compreender. São dois atos distintos muito importantes e que devem ser ensinados na escola.

nos livros e passava a fazer parte das histórias que enriqueciam o meu enfastiado cotidiano na pequenina cidade monótona.

Também me recordo de, nessa mesma época, frequentar a biblioteca pública do município da qual emprestava muitos títulos e onde havia uma senhora – talvez bibliotecária – que me cobrava, no momento da devolução, por meio de diálogo breve, se o livro havia sido lido. Receava ser repreendida e punida com a suspensão dos empréstimos, por isso sempre lia o livro retirado, mesmo se o conteúdo não me agradasse. Em casa, tenho breves lembranças de que uma vez ganhei a coleção da *Enciclopédia Barsa* (1964) que seria jogada fora pelo patrão de minha avó paterna. Ou seja, não havia em meu lar livros de Literatura que não fossem da escola ou da Biblioteca Municipal.

Minha relação com a leitura, nesse período compreendido da infância à adolescência, na escola, foi reduzida à boa pronunciação/oralização fluente – enquanto o ato de escrever era visto apenas como a escrita correta das palavras, ou seja, restrito à ortografia e à cópia – exceto os momentos de leitura obrigatória de livros de Literatura para os quais, por esforço próprio, conseguia produzir sentidos. Em vista disso, atribuo à escola o meu primeiro acesso aos livros, mas, ao mesmo tempo, responsabilizo-a pela negligência ao me furtar, e aos demais alunos, o direito de compreender que as obras literárias são objetos da cultura humana e o ato de ler é um instrumento a serviço do pensamento, cuja concepção abracei posteriormente na Universidade quando me apresentaram Foucambert.[5]

1.3 A busca pela leitura como atribuição de sentidos

Posteriormente, matriculada no Centro Específico de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério (CEFAM), no município vizinho, em Tupã, no estado de São Paulo, dos quinze aos dezoito anos (1995-1998), encantei-me pelos clássicos da Literatura e li boa parte das obras de Machado de Assis e de outros escritores considerados renomados por influência da professora de Língua Portuguesa que me motivava, a cada dia, com elogios a minha escrita. Ela lia em voz alta os escritos que eu produzia, em situações de avaliação, para os meus colegas estudantes como exemplos a serem seguidos. Isso soou como um despertar para mim. Comecei a me interessar ainda mais pela Língua Portuguesa e passei a devorar todos os livros

[5] Jean Foucambert (1937) é um especialista francês renomado que estuda acerca das questões relacionadas à leitura, por isso suas teorias propõem avanços nessa área. Algumas de suas ideias são apresentadas no item 2.5.

que podia para não a decepcionar. Desse momento em diante, fui me apaixonando pelos livros, sobretudo pelos de Literatura. Foi nesse mesmo período que comecei a compreender que a leitura era muito mais que apresentar uma pronúncia fluente porque, nas situações de avaliação, era exigido compreender os enunciados com os quais me deparava, diferentemente do que ocorria nos anos anteriores em cujas avaliações apenas decorava e reproduzia o que era solicitado.

Embora ainda não conseguisse perceber conscientemente a leitura como produção de sentidos, como uma porta para ampliação de conhecimentos, assim como interação entre leitor e autor por meio da obra e, sobretudo, como transformadora do pensamento, foi nessa época que nasceu o despertar na busca da leitura como atribuição de sentidos, como compreensão. Já não me satisfazia reproduzir informações porque intencionava dialogar com os escritos, ir além do que estava sendo dito, interagir com os autores, debater ideias, isto é, refletir sobre o conteúdo dos enunciados a fim de compreender o mundo pela consciência do outro para que pudesse construir minha própria percepção da vida e do mundo.

No entanto, tudo isso não me foi ensinado, por isso fui tateando pela necessidade. Estava frequentando um curso no qual me formaria professora em breve. O que e como ensinar se ninguém havia me ensinado? Nessa perspectiva, fui observando a atuação dos professores com os quais convivia durante o curso: com os quais me identificava, aqueles que me faziam pensar, que me mostravam um caminho diferente daquele que percorri, que me davam sentido para me tornar uma professora comprometida com a educação, com a aprendizagem das crianças e com a minha necessidade de atuar da forma como considerava apropriada. Porém, ainda sem saber como fazer, tudo isso foi determinante para que eu me enveredasse pelo caminho das letras.

1.4 Paixão pelas letras: um sonho não concluído, um caminho pela metade...

Decidida por me tornar professora de Língua Portuguesa, participei do processo seletivo – vestibular – na Universidade pública mais próxima do meu município, em Assis, no mesmo estado. Nessa mesma época, também participei do Concurso para Professora de Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF), de 1º ao 5º ano, no município de Marília/SP. Tendo sido aprovada em ambos, dei início em 2001, a uma grande mudança na minha vida. Mudança de cidade, de rotina, de perspectivas.

Residindo com amigos estudantes como eu, trabalhando como professora em Marília e viajando diariamente para frequentar o curso noturno de Letras na Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Assis, não foi possível conciliar trabalho e estudo a partir do segundo semestre do segundo ano dessa rotina conturbada, uma vez que não conseguia me dedicar aos estudos. Por necessitar me manter financeiramente, tive que optar por permanecer apenas no trabalho. Um sonho não concluído, um caminho pela metade...

Afastei-me do curso de Letras, mas busquei continuar estudando, por isso, por intermédio de uma das amigas com quem morava, conheci e tornei-me participante, em 2002, do Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita (CEPLE) e do Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO), ambos liderados pela professora Doutora Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto. Nesse grupo, ao estudar e discutir sobre obras de diferentes autores, aprendi o que precisava no momento sobre como lecionar e, principalmente, como atender as minhas necessidades e expectativas aguçadas lá na época do Magistério quando me questionava sobre como era ser uma boa professora.

Procurei fazer com as crianças o que gostaria que a escola tivesse feito por mim: aproximar-me do livro, da leitura e da escrita como práticas culturais e sociais percebendo o livro como objeto artístico e literário, impulsionador da ampliação de vivências tanto cognitivas como sensíveis. Como uma das ações que realizei, ainda sem muito conhecimento sobre Literatura Infantil, foi o ato de presentear cada aluno da minha primeira turma – à época era uma 3ª série em 2003 – com um livro do artista Ziraldo. No dia do aniversário de cada criança, levava um livro de presente, cujo conteúdo tinha aproximação, a meu ver, com a identidade de cada uma. Acabei conhecendo algumas obras desse escritor e ilustrador e passei a gostar do seu acervo literário.

1.5 A caminhada prossegue em meio a algumas desistências e retomadas

Anos mais tarde, em 2004, senti a necessidade de prosseguir os estudos na Universidade, por isso ingressei no curso de Pedagogia na UNESP – campus de Marília. Foram os anos em que mais relacionei a teoria apresentada no curso com a prática que vivenciava na sala de aula. Procurava refletir sobre cada ação realizada e procurava melhorar a cada dia. Obtive êxitos e satisfações, bem como muitas frustrações exercendo a profissão de professora. Como o grupo de pesquisa acontecia semanalmente às tardes de quarta-feira e

coincidia com o meu período de trabalho, acabei desistindo de frequentá-lo. Continuei a lecionar no período vespertino e a frequentar a Universidade à noite. Nesse ínterim (2006-2010), casei e tive um filho. Tranquei o curso de Pedagogia por dois anos e retomei em 2008 conseguindo concluir em 2010 aos trinta anos de idade.

Saltando alguns anos no tempo, ao final de 2014, fui convidada a assumir a função de professora coordenadora em uma EMEF em Marília. Aceitei o desafio. A partir daí, fui retomando paulatinamente aquela necessidade de voltar a estudar e a aprender. Essa necessidade pessoal tornou-se ainda maior perante as exigências da função ocupada, cuja principal atribuição era a formação continuada dos professores. Como formar um grupo de docentes se não tinha formação? Era graduada, mas sentia que precisava discutir mais sobre práticas de alfabetização, leitura, produção textual e muitas outras a serem desenvolvidas com as crianças. Diante do novo contexto, de novembro de 2016 a abril de 2018, realizei três Cursos de Pós-Graduação *Lato Sensu* em nível de Especialização: 1. Educação Especial com Ênfase em Transtornos Globais do Desenvolvimento/Transtorno do Espectro Autista, 2. Psicopedagogia Clínica e Institucional e 3. Gestão Escolar com Ênfase nas Relações Humanas, respectivamente. Aproveitei ao máximo todas as possibilidades de estudo, mas ainda não estava satisfeita. Ansiava mais, desejava cursar o Mestrado.

Guardado temporariamente esse desejo, ao reencontrar a professora Doutora Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto em um dos cursos de formação sobre *Estratégias de Leitura* direcionados às professoras coordenadoras da rede municipal de Marília, em 2017, reacendeu a vontade de retornar ao grupo de Pesquisa e tentar o Processo Seletivo para o Mestrado Acadêmico. Retornei no ano posterior para o CEPLE e PROLEAO onde fui recebida com o mesmo entusiasmo de antes e onde retomei as leituras acerca dos pensamentos bakhtinianos e de Literatura Infantil. Nesse espaço de circulação de ideias, leituras, pesquisas, estudos, saberes, aprendizagens, debates e, principalmente, de autoconhecimento em virtude do vivenciar constantemente o respeito por si e pelo outro, fui motivada a enfrentar uma nova caminhada, a tentativa no Mestrado.

1.6 Ao encontro do Mestrado...

Após vivenciar todas as exigências inerentes à ansiedade da primeira tentativa no Mestrado, tais como abertura de inscrições, leitura do edital, elaboração do projeto, inscrição,

realização das provas, arguição, aprovação e convocação, em março de 2019, pude me matricular regularmente no Programa de Pós-Graduação em Educação na UNESP, campus de Marília, na linha de Pesquisa *Teoria e Práticas Pedagógicas*, sob orientação da professora Doutora Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto. Porém, iniciei as disciplinas do Programa como aluna especial um semestre antes, em agosto de 2018.

O projeto de pesquisa original apresentado no Processo Seletivo foi sobre a Formação Continuada do Docente no que se refere às práticas de leitura nos anos iniciais do Ensino Fundamental por intermédio da Coordenação Pedagógica. Intencionava ser, além de pesquisadora, também formadora na instituição na qual trabalhava. Aliás, nela [instituição] trabalhei do início de fevereiro de 2015 ao final de janeiro de 2020, ou seja, foram praticamente cinco longos anos de aprendizagem como professora coordenadora em uma EMEF na qual aprendi muito sobre novas estratégias de trabalho e onde comecei a compreender a importância de ser formadora e a responsabilidade de coordenar um grupo docente. Todavia, diante das insatisfações na coordenação pedagógica, da inexequibilidade de desenvolver o projeto mediante a falta de autonomia do professor coordenador em face às cobranças da Secretaria Municipal de Educação (SME), decidi mudar a temática em agosto de 2019.

Ao cursar a disciplina do Mestrado na condição de aluna especial, em dezembro de 2018, intitulada *Leitura e literatura infantil na Educação da infância: a formação de crianças leitoras*, ministrada pela professora Doutora Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto, realizei, como avaliação final da disciplina, uma análise de um livro de imagem produzido por Rui de Oliveira, autor e ilustrador da Literatura Infantil e Juvenil. A partir desse instante, comecei a perceber que a ilustração literária é obra autônoma porque descreve, narra e comunica ao leitor por si só, sem que necessite de um enunciado escrito para explicá-la. Para tanto, é necessário saber ler a imagem, possuir um olhar sensível que possa compreender as relações existentes entre as cores, as formas, a distribuição das cenas no espaço das páginas, assim como as expressões, os gestos, os olhares e as posições de cada personagem no cenário, a fim de construir sentidos no conjunto da obra literária compreendendo-a como objeto estético.

Desse momento em diante, nasceu o desejo de conhecer mais sobre o processo de criação dos ilustradores na composição de livros de imagem endereçados às crianças, posto que, a partir das minhas experiências como leitora na fase infantil e adolescente, como

professora e professora coordenadora, não encontrei a valorização das imagens no trabalho com a Literatura Infantil em sala de aula. Nesse contexto, surgiu a nova temática para a pesquisa.

1.7 Panorama geral da pesquisa

A partir desse percurso vivenciado e aludido anteriormente, pude compreender cada vez mais e tomar consciência acerca da importância da Literatura na formação do leitor e o papel que os livros de imagem podem desempenhar na constituição do pequeno leitor literário ao contribuir para a formação e a educação do olhar. Em virtude dessa compreensão, comecei a entender a necessidade da ação docente intencionalmente planejada e minuciosamente detalhada, no que diz respeito à exploração desse gênero literário em sala de aula, a fim de levar os alunos a compreender todas as suas nuances e matizes nos seus diversos aspectos constituintes por atuarem no desenvolvimento psíquico e emocional da criança. Em face disso, o objetivo da pesquisa tomou corpo, e engajei-me na investigação, mesmo que indiretamente – uma vez que não houve pesquisa de campo envolvendo observação direta dos pequenos leitores de Literatura Infantil – em compreender a arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira e as contribuições dos seus livros de imagem para a formação do pequeno leitor literário.

A princípio, apresentei no *XXI Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Educação*, realizado na UNESP de Marília, no final de novembro e início de dezembro de 2019, a intenção de pesquisa com o título *A Estética e a Ética da Arquitetônica do ato de ilustrar: vida e obra de Rui de Oliveira e sua contribuição com as narrativas visuais para a formação do leitor literário.* Na ocasião, os professores participantes da Banca apontaram tratar-se de um título muito extenso e que poderia ser sintetizado sem prejuízo da proposta de pesquisa. Nessa perspectiva, as categorias de compreensão bakhtinianas[6] "estética" e "ética" foram suprimidas do título, uma vez que são inerentes ao processo de

[6] A palavra "bakhtiniana" (bakhtiniano, bakhtinianas) é utilizada com referência ao pensamento do grupo de filósofos russos como Bakhtin, Volochinov e Medviédev e não se limita à visão de Bakhtin, uma vez que as categorias de pensamento trazidas nesta Dissertação foram construídas em uma perspectiva de movimento de ideias e olhares desses diferentes estudiosos do chamado Círculo de Bakhtin que se reuniam para ler, conversar e discutir tais ideias (GEGe, 2011).

ilustrar. Desse modo, passou a ser *A Arquitetônica do ato de ilustrar: vida e obra de Rui de Oliveira e sua contribuição com as narrativas visuais para a formação do leitor literário.*

Um segundo momento desse processo de mudança de título ocorreu com base no primeiro diálogo com o ilustrador e deveu-se a dois aspectos que foram posteriormente alterados: "vida e obra de Rui de Oliveira" e "narrativas visuais". Na circunstância, ao tomar conhecimento de que se tratava de um artista de mais de quarenta anos ininterruptos de carreira dedicados à ilustração, concluí que seria impossível conhecer vida e obra do ilustrador a partir do recorte selecionado que diz respeito somente à análise dos sete livros de imagem dentre os mais de cento e quarenta livros ilustrados por ele. Dessa forma, os termos "vida e obra" também foram dirimidos. A designação "narrativas visuais" foi substituída por "livros de imagem", cujos motivos responsáveis por essa troca estão explicitados no item 2.4 a respeito de "O livro de imagem".

A última mudança efetivada se referiu à necessidade de especificar qual o leitor literário considerado na pesquisa. Assim, houve o acréscimo da palavra "pequeno" para esclarecer que a pesquisa está direcionada à formação do pequeno leitor de obras literárias. Entretanto, não é o pequenino da Educação Infantil, mas se refere à criança leitora do primeiro ciclo do Ensino Fundamental – 1º ao 5º ano – ou seja, a partir dos cinco aos onze anos de idade.

Após todo esse movimento de reflexões necessário e referendado pela filosofia da linguagem que preconiza os encontros entre as pessoas como eventos propiciadores de trocas dialógicas a partir das quais existe a possibilidade de transformação do pensamento das pessoas envolvidas – seja confirmação, refutação, ampliação, etc., e, nesse processo, a constituição do eu, particularmente do eu pesquisadora – o título da pesquisa, bem como da Dissertação, foi concretizado no seguinte enunciado: *A Arquitetônica do Ato de Ilustrar de Rui de Oliveira: contribuições dos Livros de Imagem para a formação do pequeno leitor literário.* Nas palavras de Bakhtin (2016):

> O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (BAKHTIN, 2016, p. 59, destaques do autor).

Nesse sentido, o título foi resultado da minha resposta – contrapalavra – às palavras dos outros, em um processo de relações dialógicas estabelecidas entre várias pessoas, o que comprova que:

> [...] a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras do *outro* (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos (BAKHTIN, 2016, p. 54, destaques do autor).

Ao concordar com essas considerações do pensamento bakhtiniano, reforço a ideia de que necessitamos do outro para a constituição da nossa identidade porque nos construímos como ser humano, portanto sujeito social, por meio da convivência com o outro, por meio da interação dialógica com o outro. "O eu é inacabado, incompleto e necessita indispensavelmente do outro para existir. O eu só se constitui quando vai ao encontro do outro em um processo de interação social" (MARQUES, 2014, p. 33). Essa filosofia tem como um dos fundamentos a alteridade como suporte para a construção da própria identidade por intermédio da linguagem.

Esse Outro presente constantemente nesse escrito são todas as pessoas com as quais nos relacionamos de alguma maneira no percurso da vida. São os outros com os quais dialogamos numa infinita cadeia de enunciados e que participam da constituição do nosso eu. Segundo Marques (2014, p. 35), "É com um emaranhado de fios infinitos e inter-relacionados tece-se esse sujeito. E assim, o ato de definir-se em relação ao outro é exatamente tomar consciência da importância dessa relação dialógica de completude por meio da palavra, do signo, ideológico, histórico e social". Para ampliar essa ideia do Outro, trago a visão de Patrícia Zaczuk Bassinello a partir da concepção bakhtiniana para refletir sobre a crise contemporânea:

> O Outro é um diferente. E eu preciso me colocar diante do outro como diferente. Eu preciso do outro para que eu tenha o meu lugar. Logo o que acontece hoje nessa sociedade egoísta e vertiginosa é o apagamento do outro, o apagamento da diferença única e singular diferente de mim. O ganho, a evolução deve ser dupla, múltipla onde circulam dois ou mais pensares diferentes e não iguais, padronizados. E todo esse jogo é resultado da *relação*! E dessa relação é que vamos instaurando e constituindo nosso ato ético (BASSINELLO, 2014, p. 29, destaque da autora).

A filosofia bakhtiniana alicerçada no pilar da alteridade pressupõe a relação entre mim e o outro de modo não indiferente. Essa relação é enriquecida porque eu respondo ao outro, assim como o outro me responde, de forma ativa e ética, a partir de nossas singularidades, uma vez que a característica peculiar do enunciado é a respondibilidade e a responsabilidade social – o ato responsivo e o ato responsável. Nesse sentido, a relação entre mim e o outro exige um envolvimento concreto, real e não superficial ou de anulação do outro. Cada um de nós, em razão de nossas peculiaridades, dado nosso lugar social no mundo, pode pensar, dizer ou fazer algo que nenhum outro pode pensar, dizer ou fazer. "Quando respondo pelo ato a uma outra pessoa ou ação ele tem minha assinatura, a minha responsabilidade e a minha respondibilidade. E ele nos alerta que não há álibis; não temos como nos esconder. Eu não tenho álibi para não pensar, para não responder ou para tomar uma postura" (BASSINELLO, 2014, p. 28). Nesse horizonte de alteridade, a partir do que o outro me apresenta sobre mim, sobre as pessoas, sobre o mundo, construo meu lugar de identidade no mundo ao escolher meus caminhos e assumi-los.

Na mesma direção do cenário bakhtiniano, utilizo a categoria de pensamento "arquitetônica" baseada na seguinte afirmação: "A verdadeira noção central da pesquisa estética não deve ser o material, mas a arquitetônica, ou a construção, ou a estrutura da obra, entendida como um ponto de encontro e de interação entre material, forma e conteúdo" (BAKHTIN, 2003, p. XVII). Amplio a compreensão dessa categoria na perspectiva bakhtiniana com base nos estudos do GEGe – Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso como:

> [...] A *arquitetônica* é a construção ou estruturação do discurso – sempre relativamente estável –, que une e integra o material, a forma e o conteúdo. De acordo com Bakhtin, a *arquitetônica* da visão artística organiza tanto o espaço e o tempo quanto o sentido. Um todo arquitetônico é imbuído da unidade advinda do sentido. O "todo" tem relação com o *acabamento*, que se vincula ao *excedente de visão* como elemento constitutivo basal tanto da *interação* quanto da atividade autoral. As formas *arquitetônicas* (visão artística e processo de *acabamento*) determinam os procedimentos estéticos externos (as formas de composição): a ordem, a disposição, o *acabamento*. Assim, a forma *arquitetônica* é a concepção da obra como objeto estético. A forma composicional, por sua vez, é o modo específico de estruturação da obra externa a partir de sua concepção *arquitetônica*. O momento arquitetônico, do objeto estético, poderia ser comparado à formação do gênero, enquanto que o momento composicional, da obra material, poderia ser pensado como a textualização do gênero concebido. Em suma, podemos dizer que a *arquitetônica* é a criação de um todo integrado (GEGe, 2009, p. 15, destaques dos autores).

Nessa perspectiva, arquitetônica diz respeito a uma construção sólida de uma obra como objeto estético, mas ao mesmo tempo tem relação com o que é móvel, relativamente

estável, devido às mudanças necessárias para a sua constituição. É cheia de idas e vindas e tem um acabamento provisório vinculado ao outro – interlocutor – uma vez que tem como eixo central o eu e o outro e os sentidos produzidos nessa relação. O eu é construído a partir do outro numa troca recíproca. Nesse sentido, a arquitetônica de um ilustrador é formada pelo conjunto de sua obra direcionada aos seus outros – interlocutores. Embora cada uma seja diferente da outra porque é singularmente criada a partir de um projeto de dizer, de um determinado conteúdo, dado suporte e material que, juntos, criam uma forma única, há elementos em comum. Assim como as categorias de compreensão bakhtinianas desenvolvidas nos estudos dos filósofos russos devem ser compreendidas em diálogo, os elementos que compõem a arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira também foram analisados em dialogia.

A partir do objetivo geral, mencionado no primeiro parágrafo deste item e com base nas ponderações até aqui apresentadas, surgiram outros questionamentos mais específicos, tais como: quais os artistas – pintores, músicos, escritores, ilustradores, escultores, gravadores e outros mestres da arte – inspiraram o ilustrador a criar as suas ilustrações? Quais vozes constituíram o seu percurso e contribuíram para a sua identidade como ilustrador? Como surgiu o seu processo de criação das obras compostas somente por imagens que constituem o c*orpus* desse estudo? Qual o seu projeto de dizer às crianças por meio das suas ilustrações? Quais fatores estão imbricados nesse seu fazer artístico? Quais as contribuições dos seus livros de imagem para a formação do pequeno leitor literário?

Penso ser imprescindível possibilitar à criança o primeiro acesso às artes visuais, de modo significativo, principalmente pelas ilustrações das obras ilustradas de qualidade. Segundo Oliveira (2008b, p. 43), isso "diariamente é ameaçado pelo fato de o primeiro encontro ser comumente feito por meio de imagens vulgares e colonizadoras representadas por alguns quadrinhos, figurinhas, seriados de TV e até mesmo por livros didáticos mal ilustrados". A criança nasce em um ambiente iconosférico e, desde o primeiro olhar, depara-se com uma avalanche de imagens, o que passa a influenciar decisivamente na formação dos seus valores estéticos.

Desse modo, se não tem no âmbito familiar essas possibilidades de acesso às imagens da maneira considerada apropriada para a formação e a educação do olhar, torna-se ainda mais determinante o papel da escola na garantia desses direitos por meio da Literatura Infantil, uma vez que é expressamente vital à criança, na condição de aprendiz das atitudes

leitoras em constituição, ler Literatura, considerando-a como arte e não pretexto para ensinar ou moralizar. Por meio da Literatura Infantil, pode vislumbrar os encantos das narratividades, da poesia e ter o acesso às máximas elaborações da cultura humana manifestadas nos livros. Como explicita Arena (2015):

> Para que o aluno aprenda a ler literatura é preciso ensinar a ler literatura, a compreender sua configuração, a ver beleza estética no arranjo das palavras, a apreciar articulação da estrutura da narrativa e de seus componentes, mesmo que todas essas ações não tragam sensação de conforto, de prazer superficial e de sublimidade [...] O prazer comum se localiza no reino das sensações e as sensações se insinuam no reino das respostas a perguntas sempre formuladas pelo leitor que conhece os caminhos do gênero. Para ler literatura, é necessário também saber ler para apreciar o valor estético da obra. Não há como gostar, sentir prazer ou ter o hábito, se não houver perguntas a fazer, e respostas a encontrar. A estrutura do gênero, como o da literatura, fornece as indicações do modo como ele deve ser lido (ARENA, 2015, p.144-145).

Nesse sentido – ao compreender a Literatura como patrimônio histórico e cultural porque possibilita ao leitor ter acesso às diferentes culturas em diferentes épocas (ARENA, 2010) – espera-se que a criança leitora se aproprie dessa cultura existente nesse gênero, o que torna necessário que alguém com mais experiência possa ensiná-la a atribuir sentidos perante os enunciados construídos pelo criador por meio da interação dialógica. No entanto, muitos professores não priorizam a entrada de livros de imagem na sala de aula por desconhecimento do valor agregado a essas obras. Contrariamente ao pensamento de alguns professores – porque podem não ter tido na infância, nem mesmo em outra etapa da vida, quem lhes ensinasse a riqueza de sentidos provocados por enunciados visuais – os livros constituídos integralmente por imagens não são endereçados exclusivamente às crianças que ainda não leem palavras escritas. São obras sofisticadas em linguagem específica e, por isso, requerem uma aprimorada capacidade para ler a imagem. As obras literárias desse cunho, cada vez mais requintadas permitem uma ressignificação do ato de ler, como afirma Faria:

> [...] no livro de imagem a história se constrói de imagem em imagem. A narrativa é fragmentada, pois em cada quadro há um espaço (em branco, às vezes limitado por molduras, uma nova página etc); por isso o autor deve ser muito claro e preciso nos elos de encadeamento de modo que cada quadro tenha traços bem visíveis de sua ligação com o quadro anterior e elementos que "puxam" a narrativa para o quadro seguinte, até o desenlace. Há também muitos detalhes da história, entre um quadro e outro, que devem ser imaginados pelo leitor, e por esta razão a ordenação das sequências e dos cortes deve ter uma organização rigorosa [...] (FARIA, 2016, p.58).

Ao apoiar-me na afirmação de Faria, saliento que a leitura da imagem, por toda a sua complexidade e estrutura rigorosa, deve ser ensinada o quanto antes aos pequeninos. Entretanto, embora o foco da pesquisa não seja o ensino da Literatura, é válido reforçar a

necessidade de professores se esforçarem na busca de ações diferenciadas na condução do olhar dos alunos para a complexidade da leitura de livros literários no âmbito escolar, sobretudo para os livros de imagem, tornando mais eficazes e apropriadas à compreensão e à fruição dessas obras na escola.

1.8 A escolha do ilustrador

> Ler de forma consciente e participativa a palavra e a imagem constitui, acima de tudo, um ato de resistência cultural e social.
>
> *Rui de Oliveira*



Figura 2 – Na primeira imagem (à esquerda), foto do ilustrador Rui de Oliveira em 2009. No quadro ao fundo, uma ilustração de sua autoria representando um trabalho paralelo do artista em Artes Plásticas para quem é importante haver sempre o diálogo entre a ilustração de livros e a pintura. A segunda imagem (foto à direita) data de 2021, quando o ilustrador, em seu estúdio no Bairro Humaitá, no Rio de Janeiro, concluiu as ilustrações e os enunciados escritos do livro *Assim nasceram os Ticunas*, publicado pela Editora Serena. Fonte: arquivo pessoal do ilustrador.

Retomarei o contexto desde o primeiro contato que tive com uma obra de Rui de Oliveira a fim de justificar a escolha pelo ilustrador como criador das obras selecionadas para a pesquisa. Como já exposto, por ocasião da realização de uma das disciplinas do Mestrado, intitulada *Leitura e literatura infantil na Educação da infância: a formação de crianças leitoras*, ministrada por minha orientadora, em 2018, realizei uma breve análise do livro de imagem *As aventuras de João Sem-Fim* (2011), de Rui de Oliveira. Até aquela ocasião, não havia experienciado um livro com uma narrativa puramente visual, isto é, composta exclusivamente por imagens, na intenção de debruçar-me sobre seus elementos visuais e sua composição gráfica em busca da produção de sentidos possibilitados pela obra como um todo.

No livro de imagem, embora não haja palavras escritas, há uma sequência de ideias pensada pelo seu criador. Durante a análise, fiz-me algumas perguntas tais como: o conjunto de enunciados pensado ao produzir o livro em questão correspondia aos sentidos produzidos em decorrência da minha leitura? O ilustrador teve a pretensão de que os leitores atribuíssem o mesmo sentido que ele ao criar o seu projeto autoral? O livro, ao ser categorizado, em sua ficha catalográfica, como Literatura Infantojuvenil brasileira, ou seja, endereçado principalmente às crianças e aos jovens, também foi idealizado dessa forma por quem o criou? O que é necessário para compreender uma imagem literária? Como compreender uma sequência narrativa por imagens?

Perante essas e muitas outras indagações surgidas no momento da análise, cujas soluções não haviam sido possibilitadas, vislumbrei conhecer mais sobre o processo criativo dos ilustradores, notadamente de Rui de Oliveira, ao compor os livros de imagem, para não apenas responder as minhas inquietações com soluções provisórias, bem como poder auxiliar outros interessados na compreensão das imagens. A partir desse primeiro acesso, adquiri outras obras do ilustrador e pesquisei sobre a sua biografia. Conhecido como grande mestre da ilustração por ser profundo pesquisador do tema e, com uma notória formação acadêmica, literária e de vida, despertou ainda mais o meu interesse por desenvolver o estudo de suas obras em razão do vasto conhecimento e do olhar cuidadoso que possui concernente às ilustrações destinadas aos jovens e às crianças.

A citação introduzida neste tópico foi escrita pelo ilustrador referido em um dos mais importantes livros de sua autoria intitulado *Pelos jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens* (2008b) – vencedor do *Prêmio Cecília Meireles*, em 2009 – e expressa a visão desse artista em relação à palavra e à imagem. Para ele, "A palavra é o *espírito*, e a imagem, seu *corpo*. Portanto, palavra *(espírito)* e imagem *(corpo)* são indissociáveis. Atualmente é impossível conceber um livro, sobretudo para crianças e jovens, sem considerar seus aspectos formais e até mesmo táteis" (OLIVEIRA, 2008b, p. 45, grifos do autor). Nesse contexto, o leitor deve aprender a ler a palavra e a imagem de forma consciente e participativa compreendendo o que está nas entrelinhas suscitadas pelo outro que as criou e, mediante os efeitos produzidos por essa interação dialógica entre leitor e autor, por meio da obra, seja impelido a uma atitude responsiva e responsável ao imprimir a sua visão de mundo sobre o lido na direção da sua formação como leitor e sujeito histórico e social.

Para atingir essa concepção de leitura que pressupõe a participação leitora em sua plenitude, o leitor deve ser ensinado a compreender em profundidade a palavra do outro em suas diferentes manifestações, não apenas o enunciado exteriorizado pela palavra escrita, mas por outras linguagens, nesse caso, pela imagem, sobretudo. No entanto, mais que recuperar as vozes do autor, considerando que o leitor tem acesso, na maioria das vezes, apenas à obra e não às intenções do criador, a participação do leitor é de co-criador ao atribuir sentidos, a partir de sua própria história de leitura, ao que o autor registrou em sua obra seja por meio de enunciados escritos e/ou visuais. Quanto à compreensão, Bakhtin (2003) atesta:

> Compreender o texto tal qual o próprio autor de dado texto o compreendeu. Mas a compreensão pode e deve ser melhor. A criação poderosa e profunda em muitos aspectos é inconsciente e polissêmica. Na compreensão ela é completada pela consciência e descobre-se a diversidade dos seus sentidos. Assim, a compreensão completa o texto: ela é ativa e criadora. A compreensão criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A co-criação dos sujeitos da compreensão.
> Compreensão e avaliação. É impossível uma compreensão sem avaliação. Não se pode separar compreensão e avaliação: elas são simultâneas e constituem um ato único integral. O sujeito da compreensão enfoca a obra com sua visão de mundo já formada, de seu ponto de vista, de suas posições. Em certa medida, essas posições determinam a sua avaliação, mas neste caso elas mesmas não continuam imutáveis: sujeitam-se à ação da obra que sempre traz algo novo. Só sob uma inércia dogmática da posição não se descobre nada de novo em uma obra (aí o dogmático continua com o mesmo conhecimento que já possuía, não pode enriquecer-se). O sujeito da compreensão não pode excluir a possibilidade de mudança e até de renúncia aos seus pontos de vista e posições já prontos. No ato da compreensão desenvolve-se uma luta cujo resultado é a mudança mútua e o enriquecimento (BAKHTIN, 2003, p. 377-378).

O autor acrescenta a questão da avaliação – dos valores axiológicos, do ponto de vista do leitor – como essencial para o processo de compreensão, o que permite a co-criação em relação a uma obra literária, posto que a compreensão poderá ser melhor que aquela pensada pelo autor para além dos limites do próprio enunciado dadas as múltiplas possibilidades de leitura do gênero literário. Nesse processo, o ponto de vista do leitor será alterado de alguma forma, cujo resultado só poderá ser a transformação e o alargamento da consciência de quem se propõe a compreender.

No que concerne à configuração gráfica de uma obra, Rui de Oliveira (2008b, p. 45) preocupa-se com o livro também como "um objeto físico e sensorial, de contemplação estética", para além de ser entendido como um produto estético pautado em determinações mercadológicas ou na utilização superficial da computação gráfica, visto defender que "[...] A imagem de um livro no psiquismo de uma criança pode se estender por toda a vida adulta. Um

indissipável vestígio em nossa memória. A imagem é muito mais pregnante do que qualquer palavra" (p. 45). Conforme essa perspectiva, esse profissional tem clareza da sua responsabilidade na condição de ilustrador de livros infantis: "criar não apenas a memória e o passado visual de seus leitores, mas acima de tudo formar e educar o olhar" (OLIVEIRA, 2008b, p. 45). Com esse intuito, a imagem precisa ser pensada e elaborada cuidadosamente por quem a cria dada a possibilidade de fazer parte da constituição da individualidade da criança que a vê.

Para Rui de Oliveira (2008b), a ilustração é uma forma de arte, portanto, todo livro desenhado para crianças deve conter arte e por isso ser realizada por um artista, o qual precisa "dominar corretamente a figura humana, ter noções seguras de anatomia, dominar a representação do espaço, da perspectiva, da luz, das sombras etc" (p. 40). Considera que é importante o conhecimento e adestramento do desenho e da representação da figura humana, assim como o domínio do uso dos meios plásticos diversificados, todavia, enfatiza que, além desse aparato técnico necessário, o ilustrador de livros, por ser um gênero do literato, porque escreve por imagens que narram e descrevem histórias, tem como primeira condição básica para a sua formação a afeição pela literatura e o apreço pela palavra.

Assevera que "Ilustrar não é fazer *bonequinhos* sem nacionalidade, com rostos inexpressivos e estereotipados que se repetem em todos os livros, independentemente do estilo ou clima literário" (OLIVEIRA, 2008b, p. 40, grifo do autor) que nada contribuem em termos estéticos e nada suscitam em relação às percepções sensoriais. Pelo contrário, "Ilustrar é a arte de sugerir narrativas" (OLIVEIRA, 2008b, p. 114), ou seja, "ilustrar livros infantis é dar pernas e asas ao olhar da criança. Em que terra caminharão esses pés, em que céus voarão essas asas?" (OLIVEIRA, 2008b, p.115). Nessa perspectiva, ilustrar é possibilitar à criança experiências sensoriais múltiplas ao vivenciar sensações e emoções por meio do imaginário.

A partir dessas considerações, é possível compreender que Rui de Oliveira se preocupa com as ilustrações que chegam às crianças e aos jovens e, mais que isso, até sugere, no livro mencionado, que a iniciação à leitura das imagens preceda a alfabetização convencional – que se ocupa apenas do aprendizado da leitura e escrita das palavras – proporcionando uma alfabetização visual que possa influir na formação de valores estéticos formais, pois assim como é importante aprender a ler a palavra, também é essencial aprender a ler as imagens.

Uma singularidade desse artista é o fato de não ter a intenção de ser reconhecido de um livro para outro por meio das imagens criadas e, por isso, evita utilizar o termo "estilo", o qual é, segundo ele, um mecanismo unilateral e não se adequa ao que pensa sobre a arte de ilustrar. Dessa forma, prefere usar "método de abordagem" ou "soluções plásticas" – expressões utilizadas pelo ilustrador – encontradas para cada obra literária (OLIVEIRA, 2008b, p. 152). Em breves palavras, em mais de quarenta anos como ilustrador, construiu um universo literário diversificado destinado aos leitores infantis e juvenis, nos quais apresenta seu modo único de compreender e fazer ilustração decorrente da forma como concebe a arte de ilustrar. Por se tratar de um amplo acervo, e em razão do tempo e do espaço delimitados para a escrita deste enunciado, ressalto que a pesquisa destacou o processo criativo realizado pelo ilustrador a respeito dos livros de imagem – obras que se constituem pela visualidade – que serão tratados com minúcias no quarto capítulo. Abaixo, o ilustrador em seu estúdio.



Figura 3 – Registro do ilustrador ao realizar estudos para as ilustrações do livro *A sereia e o caçador de borboletas,* escrito por Adriana Lisboa, Editora Rocco, 2009. Fonte: arquivo pessoal do ilustrador.

1.9 Estrutura da pesquisa, percurso metodológico e referencial teórico

Objetivando compreender a arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira e as contribuições dos seus livros de imagem para a formação do pequeno leitor literário, estruturei a presente Dissertação em partes. Na primeira, intitulada "Considerações iniciais e os sentidos da pesquisa", apresentei meu percurso histórico na condição de leitora como aluna, professora e pesquisadora fazendo emergir as vozes impulsionadoras dos rumos que me levaram a escolher o objeto de pesquisa, assim como a metodologia utilizada para a concretização dos objetivos propostos e o aporte teórico que sustenta a pesquisa. Também expus a Revisão da Literatura explicitando as principais contribuições teóricas de cada uma das pesquisas localizadas.

Na segunda parte, cujo título é "O percurso da imagem na história e a trajetória da ilustração na Literatura Infantil", apresentei dados que indicam como a imagem foi se fortalecendo desde o seu aparecimento até a atualidade, bem como o movimento realizado historicamente pela ilustração brasileira em direção a sua consolidação dentro do gênero da Literatura Infantil como linguagem própria. Também destaquei, dentro da história, alguns antecedentes do livro de imagem e a necessidade de um ensino voltado à leitura da imagem.

A terceira parte foi constituída visando a compreender "O processo criativo do ilustrador Rui de Oliveira na concepção dos livros de imagem" ao trazer as principais categorias de compreensão intrínsecas ao ato de ilustrar na visão do artista. No quarto e último capítulo houve a "Apresentação e análise dos livros de imagem", no qual me debrucei sobre cada uma das sete obras compostas por enunciados visuais, descrevendo imagens, analisando o material, o conteúdo e a forma que possibilitaram conhecer e compreender o projeto de dizer do ilustrador. Por fim, nas "Considerações Finais", pude retomar os passos empreendidos no decorrer da pesquisa e realizar um acabamento provisório e congruente ao proposto inicialmente.

A pesquisa foi desenvolvida por um percurso metodológico considerado pertinente à natureza qualitativa pretendida. Na perspectiva de Bakhtin (2017, p. 59, grifos do autor), "o objeto das ciências humanas é o ser *expressivo e falante.* Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado". E ainda acrescenta que "o ser da expressão é bilateral: só se realiza na interação de duas consciências (a do eu e a do outro); a penetração mútua com manutenção da distância; este é o campo de encontro de duas consciências, a zona do contato interior entre elas" (BAKHTIN, 2017, p. 60). Esse autor, assim como outros filósofos russos como Volóchinov (2017), Medviédev (2016) e Jakubinskij

(2015), ao tratar da linguagem, mais especificamente do enunciado como objeto de suas pesquisas, pensou uma metodologia fundamentada pela teoria dialógica.

Ao afirmar que o ser expressivo e falante nunca coincide consigo mesmo considera que o existir de cada indivíduo é singular decorrente da vivência de eventos únicos – cada um, desde o nascimento, vive situações particulares, seus próprios eventos que são irrepetíveis, ou seja, ninguém viverá o mesmo evento mais de uma vez na vida devido às singularidades dos sujeitos envolvidos, do ambiente social no qual se deu, da posição social ocupada por cada um e das relações sociais estabelecidas entre eles – por isso os sentidos produzidos por esses eventos são inacabáveis, inconclusos, como o próprio ser humano que está em constante transformação. Esse ser da expressão é bilateral porque só se realiza pelo encontro de, no mínimo, duas consciências: a do eu pressupõe a autocontemplação interior do ponto de vista de si mesmo, enquanto a do outro implica o ponto de vista do outro porque, para Bakhtin (2017), a constituição de cada um é sempre por meio do outro.

Diferentemente das ciências exatas – pautadas na forma monológica do conhecimento em que só há um único sujeito que é cognoscente e falante ao mesmo tempo, portanto, o objeto de pesquisa, mesmo sendo uma pessoa, é considerado como coisa – o pesquisador das ciências humanas percebe o sujeito, não como coisa, mas como sujeito expressivo e falante, um homem que fala com outro homem que também fala e pensa, em decorrência disso, "o conhecimento que se tem dele só pode ser *dialógico*" (BAKHTIN, 2017, p. 66, grifo do autor). Ao concordar com Bakhtin, Geraldi (2012) considera que:

> Outra é a perspectiva de uma teoria dialógica, que necessariamente deve reconhecer a infinitude do processo dialógico, em que todo dizer e todo dito dialogam com o passado e o futuro, e paradoxalmente deve reconhecer a unicidade e irrepetibilidade dos enunciados produzidos em cada diálogo (GERALDI, 2012, p.20).

Segundo o autor, aceitar essa ideia, exposta acima, é assumir uma posição em que o enunciado, embora seja único porque não se repete da mesma forma, não está isolado na realidade concreta da troca dialógica, pois os enunciados produzidos em cada situação de interação dialogam entre si tanto com o passado como com o futuro, transcendendo ao tempo e à época vivida. Geraldi (2012), em seus estudos sobre a metodologia bakhtiniana, assegura que Bakhtin, Volochínov e outros filósofos russos estudam a linguagem e não a língua, e assevera que:

> Para quem assume uma posição dialógica, que inclui não definir de antemão os pontos de chegada; que inclui não definir de antemão os limites do objeto que absorve como seu, deixando o resto como "resíduo"; que inclui também não definir os corrimãos únicos dos caminhos – um método seguro, composto por um conjunto

> de regras de descoberta que uma vez seguido leva o pesquisador necessariamente ao novo – são essenciais todas diferenças superficiais entre um enunciado e outro; todos os contextos em que aparece uma mesma sequência verbal mas outro enunciado e todas as formas de expressão verbal com as línguas particulares, incluindo aquelas de cunho estético que o conceito de *língua* descartou (GERALDI, 2012, p. 22, destaques do autor).

Assumir um posicionamento com vistas à perspectiva dialógica é compreender o movimento real e concreto da vida que ocorre a partir das e nas relações sociais entre o eu e o outro. Assim, ao estudar a linguagem e sua dinamicidade, é possível construir uma metodologia – e não um método rígido, um conjunto seguro de procedimentos a ser obedecido precisamente – para direcionar o pesquisador a fim de deslindar o emaranhado de complexidades que a linguagem abarca e evitar desvios que podem levar a questões que não lhe interessam no momento. Geraldi (2012) explicita que é necessário "desobedecer ao método metodicamente" e complementa:

> [...] será preciso, para fazer descobertas surpreendentes, desobedecer ao método metodicamente diante de outros objetos sobre os quais se debruça o pesquisador. Fazer isso é dispor de uma metodologia: um modo particular, às vezes somente explicitável *a posteriori* na dialética da exposição, quando se ordenam o que pode ter sido descoberto desordenadamente. Dispor de uma metodologia é dispor de princípios, que precisam ser aliados à intrepidez, à astúcia, à argúcia e à perspicácia. Dispor de um método é ter corrimãos definindo a caminhada para se descobrir o que previamente se conhecia, sem expor-se ao desconhecido (GERALDI, 2012, p. 24, grifo do autor).

O pesquisador salienta que o ato de pesquisar demanda a construção de uma metodologia, e não de um método, que deve ser sustentada pela coragem, pela sagacidade e pela sutileza em perceber as mínimas e intrínsecas relações entre os elementos emergidos pela pesquisa. Geraldi (2012) propõe que é preciso adicionar novas informações à pesquisa para que o produto final da análise possa ser alterado ou se confirmar com maior peso. Estudar sobre a linguagem, segundo Geraldi (2012, p. 27), é estudar sobre "a totalidade em sua complexidade e paradoxalmente tratar do singular, porque este é a síntese de múltiplas determinações". A esse respeito, o autor corrobora:

> Quem estuda a linguagem não está interessado nos "recortes" dos discursos, mas no enunciado completo, total, para cotejá-lo com outros enunciados fazendo emergirem mais vozes para uma penetração mais profunda no discurso, sem silenciar a voz que fala em benefício de um já dito que se repete constantemente (GERALDI, 2012, p. 28, grifo do autor).

O pesquisador da linguagem não deve se ocupar em esmiuçar os elementos menores, como os fonemas, para entender o funcionamento da língua, ao contrário, deve estudar o

funcionamento da linguagem a partir de situações reais de vida onde os enunciados são produzidos e praticados, onde a troca verbal é realizada de forma completa. Ao cotejar com outros enunciados, fará emergirem as vozes para chegar a uma compreensão mais profunda dos sentidos. A esse respeito, "Bakhtin nos aponta que todo trabalho de interpretação dos sentidos opera isomorficamente através de outros sentidos expressos também eles simbolicamente" (GERALDI, 2012, p. 28). Em outras palavras:

> O aprofundamento do empreendimento interpretativo resulta da *ampliação do contexto*, fazendo emergirem mais vozes do que aquelas que são evidentes na superfície discursiva. Não para enxergar nestas vozes a fonte do dizer, mas para fazer dialogarem diferentes textos, diferentes vozes. O múltiplo como necessário à compreensão do enunciado, em si único e irrepetível. A unicidade se deixa penetrar pela multiplicidade. Cotejar textos [...] é a única forma de desvendar os sentidos (GERALDI, 2012, p.29-30, grifos do autor).

Nessa perspectiva, no processo interpretativo dos dados disponíveis no momento da pesquisa, o contexto pode ser ampliado ao considerar as vozes emergidas, para além da superficialidade discursiva, porque cotejar textos é fazer dialogarem os sujeitos – autor, leitor e todas as diferentes vozes contidas nos enunciados materializados na obra – na direção de compreender em profundidade os sentidos que são inacabáveis e carregados de ideologias. Assim, chega-se a um sentido, a partir dos dados que se tem, mas que não esgotam os sentidos possíveis.

Geraldi (2012) explicita que cotejar textos é um caminho metodológico realizado por Bakhtin, cujo objetivo é construir uma compreensão profunda e consiste em resgatar em parte a cadeia infinita de enunciados a que o texto responde, refuta, com o qual concorda, etc. À medida que o pesquisador coteja textos com outros textos, constrói conceitos ou reaproveita conceitos elaborados em outros estudos para aprofundar a compreensão na obra em investigação, no entanto, o conhecimento construído não se esgota no próprio objeto de pesquisa, porque a compreensão que se faz pelo pesquisador não pode ser generalizada, uma vez que é particular, embora os conceitos elaborados no estudo possam ser reaplicados na construção de interpretações de outros enunciados em outras pesquisas.

Assim, "Interpretar é construir um sentido para um discurso, para um texto, e a validade desta interpretação se mede por sua profundidade e pela consistência e coerência de seus argumentos" (GERALDI, 2012, p. 34). Nesse horizonte bakhtiniano, o pesquisador, ao analisar um conjunto de obras de determinado autor, compreende outra consciência e seu mundo e concebe concretude a essa compreensão por meio do texto/enunciado, o qual é o ponto de partida das relações dialógicas. O texto/enunciado é entendido aqui como "qualquer

conjunto coerente de signos" no qual operam "pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos" (BAKHTIN, 2016, p. 71). Para compreender melhor a ideia de dialogia, é necessário discorrer sobre signo. Volóchinov (2017) argumenta que todo signo é ideológico, porque onde há signo há também ideologia:

> Os signos também são objetos únicos e materiais e [...] qualquer objeto da natureza, da tecnologia ou de consumo pode se tornar um signo. Neste caso, porém, ele irá adquirir uma significação que ultrapassa os limites da sua existência particular. O signo não é somente uma parte da realidade, mas também reflete e refrata uma outra realidade, sendo por isso mesmo capaz de distorcê-la, ser-lhe fiel, percebê-la de um ponto de vista específico e assim por diante. As categorias de avaliação ideológica (falso, verdadeiro, correto, justo, bom etc.) podem ser aplicadas a qualquer signo. O campo ideológico coincide com o campo dos signos. Eles podem ser igualados. Onde há signo há também ideologia. *Tudo o que é ideológico possui uma significação sígnica* (VOLÓCHINOV, 2017, p. 93, grifos do autor).

Com base nas ideias do autor aludido acima, o signo para se tornar signo, antes de tudo, é um objeto material – "qualquer objeto da natureza, da tecnologia ou de consumo"– que se torna social à medida que nós lhe conferimos determinados significados a partir das nossas vivências que são únicas e singulares e do nosso ponto de vista conforme o lugar social que ocupamos. Ao transcender a sua existência particular, adquirindo "um significado que *está fora* do âmbito de sua existência isolada (do objeto da natureza) ou da sua destinação (o fato de que ele sirva ou não aos objetivos de produção ou consumo)" (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 193, grifos do autor), o objeto se torna signo, passando assim a refletir e a refratar outra realidade em razão dos valores e os sentidos atribuídos a ele. É pelos signos que constituímos a nossa consciência. Nesse contexto de formação de signos e da consciência, criamos as ideologias e ampliamos o mundo ao nosso redor em um processo contínuo e infinito.

Trazendo para o contexto da pesquisa, o pesquisador dialoga com o seu objeto de pesquisa – a outra pessoa que, em sua singularidade, é constituída por suas ideias, suas crenças, os seus sonhos, os seus projetos de vida provenientes de todas as suas vozes passadas – e nessa interlocução há o confronto ideológico pelos signos em ação. Essas vozes dos sujeitos protagonistas não se destacam uma sobre as outras, pelo contrário, elas coexistem por terem a mesma arena de participação responsiva.

Na intenção de respeitar todas essas considerações intrínsecas à teoria metodológica discorrida, procurei assegurar a essência da pesquisa a partir de uma orientação dialógica, o que pressupõe não definir previamente os corrimãos da caminhada, mas também não me perder em descaminhos. Assim, tive o compromisso de, em todo o caminho metodológico, nortear-me pelas contribuições do pensamento organizado pelos pesquisadores russos

orientados pela filosofia da linguagem, como principal referencial teórico, em especial, aprofundando e vivenciando categorias de compreensão como dialogismo, enunciado, signo, alteridade, excedente de visão, empatia, ideologia, contrapalavra e arquitetônica. A seguir, apresento os procedimentos elencados para concretizar o percurso metodológico proposto.

1.9.1 Revisão da Literatura

Conforme Bakhtin (2016, p.72) "Independentemente de quais sejam os objetivos de uma pesquisa, só o texto pode ser o ponto de partida". O autor afirma que a especificidade das ciências humanas – ao lidar com o humano do homem, ou seja, com pensamentos sobre pensamentos, manifestações de vontades, exposições de intenções, de percepções, de visões de mundo de outros sujeitos – é produzir texto, considerado enunciado, como resultado da troca dialógica entre pessoas, seres pensantes, produtoras de ideias que são organizadas pelos enunciados que se conectam entre si.

Dessa forma, como ponto norteador, busquei as outras vozes que já contribuíram com pesquisas sobre a ilustração na Literatura Infantil, sobretudo para conhecer e compreender o que os estudos realizados sobre os livros de imagem já desvelaram em suas caminhadas, na tentativa de não reproduzir o descoberto, mas produzir algo que ainda não foi apresentado. Bakhtin também explicita que "Não há nem pode haver textos puros" (BAKHTIN, 2016, p. 74) porque:

> [...] por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse sistema corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Concomitantemente, porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único, singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história (BAKHTIN, 2016, p. 74).

A partir desse ponto de vista, o autor afirma que não há textos puros devido a serem constituídos por uma série de elementos, os quais são chamados de técnicos – sistema da linguagem – e pelo fato de que, se nos constituímos pelo outro, num processo de alteridade, o conteúdo do nosso enunciado, seja oral, escrito ou visual, nunca será original – no sentido de ser o primeiro – porque reproduzimos as palavras e as ideias dos outros, assim como respondemos aos enunciados dos outros tanto os precedentes como os subsequentes da troca

verbal. Nesse contexto, não é possível criar algo novo porque tudo já nos foi dado considerando o conhecimento produzido pelas gerações anteriores.

Todavia, simultaneamente, cada texto visto como enunciado – o qual é por natureza individual, portanto, único – pressupõe a construção de novos sentidos a partir das intencionalidades do seu criador, assim sendo "É um encontro de dois textos – do texto pronto e do texto a ser criado, que reage; consequentemente, é o encontro de dois sujeitos, de dois autores" (BAKHTIN, 2016, p. 76). Nesse sentido, é possível produzir um enunciado singular a partir dos enunciados prontos, uma vez que o encontro do pensamento dos sujeitos produz um resultado novo, autoral, em virtude da produção de sentidos que, por natureza, são individuais. Por tudo isso, faz-se necessário o levantamento bibliográfico para conhecimento da literatura já existente sobre a temática a fim de partir dela como ampliá-la com novas contribuições porque, a partir do que o outro já estudou e me apresenta, posso construir aquilo que somente eu posso dizer do lugar singular que ocupo.

1.9.2 Encontros Dialógicos[7] com o ilustrador

O nosso pensamento – pontos de vista, ideias, visões de mundo, teorias, projetos pessoais – nasce e forma-se no processo de interação com os pensamentos dos outros – seja por meio de diálogos face a face, seja em razão da leitura de enunciados escritos ou visuais, seja a partir do uso de instrumentos tecnológicos – numa constante e infinita relação dialógica, sendo assim, o que penso, o que digo, o que manifesto foi e é produzido a partir do enunciado do outro, do outro que me constituiu e ainda me constitui como ser social. Como materializa Bakhtin:

> [...] Todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo. Os próprios limites do enunciado são determinados pela alternância dos sujeitos do discurso. Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra "resposta" no sentido mais amplo): ela os rejeita,

[7] As videoconferências realizadas com o ilustrador Rui de Oliveira foram denominadas Encontros Dialógicos posto que não apresentaram a estrutura de entrevista com perguntas previamente organizadas nem mesmo a realização de questionários. O artista esteve livre para contar como foi o processo de criação de cada obra expressando o seu ponto de vista espontaneamente. A partir dos enunciados que se foram construindo pelo diálogo, os dados da pesquisa foram tomando forma.

> confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição d*efinida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. (BAKHTIN, 2016, p. 57, grifo do autor).

Pautada no cenário dialógico como base para a ampliação de contextos na tentativa de atingir uma compreensão mais profunda sobre a arquitetônica do ato de ilustrar, a princípio, intencionava realizar o diálogo frente a frente com o ilustrador para conhecer seu histórico de vida e a sua trajetória social, responsáveis por conduzi-lo à profissão de ilustrador, a fim de desvelar quais vozes foram fundamentais a sua constituição humana. Entendo por vozes todas as pessoas participantes desse processo, assim como os livros lidos, as músicas ouvidas, as imagens vistas, os filmes e as peças de teatro assistidos, os artistas estudados de todos os campos do conhecimento, enfim, todos os outros importantes nesse processo histórico de constituição e formação leitora pelas imagens.

Tendo em vista que "Criar texto é uma atividade que se dá junto com a atividade humana, em qualquer campo de atividade. Humanos estarão em interação. E colocarão nessa atividade seu ponto de vista, seu *projeto-de-dizer*, sua *ideologia*" (MIOTELLO, 2012, p.154-155, grifos do autor), Rui de Oliveira cria textos/enunciados por meio de sua atividade como ilustrador em interação constante com os leitores de suas obras ao narrar e descrever histórias por meio das imagens produzindo literatura visual e, nessa atividade, imprime a sua ideologia em cada ilustração produzida.

Na intenção de elucidar o seu projeto de dizer em cada obra, os Encontros Dialógicos foram realizados. No entanto, o diálogo na presença física um do outro foi impossibilitado pela quarentena estabelecida em razão da pandemia da COVID-19[8], sofrida por todos do mundo inteiro, cujo efeito resultou na determinação de isolamento físico entre as pessoas por questões de prevenção ao contágio. Nessas circunstâncias, o diálogo com o ilustrador foi realizado por meio de correspondência eletrônica, aplicativo de mensagens conhecido pelo

[8] Desde o final de dezembro de 2019, um surto de uma nova doença de coronavírus (COVID-19, causada pelo Coronavírus 2 da Síndrome Respiratória Aguda Grave -SARS-CoV-2) foi relatado em Wuhan, China, e posteriormente afetou 26 países em todo o mundo. Em geral, a COVID-19 é uma doença respiratória aguda, que apresenta uma taxa de mortalidade de 2%. O início da doença pode resultar em morte devido a danos alveolares maciços e insuficiência respiratória progressiva. [...] A transmissão de pessoa para pessoa ocorre principalmente pelo contato direto ou por gotículas espalhadas pela tosse ou espirro de um indivíduo infectado. Sendo assim, o combate à disseminação da COVID-19 preconiza lavar as mãos frequentemente, evitar abraços, beijos e apertos de mãos e adotar medidas de afastamento social, como quarentena (LIMA et al., 2020).

WhatsApp e chamadas de vídeo pelo aplicativo *Google Meet*[9]. O primeiro contato foi efetivado por e-mail, em agosto de 2019, pela minha orientadora Professora Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto. Essa interação foi possibilitada em decorrência do encontro acontecido anteriormente por ela e a professora Regina Silva Michelli Perim – professora do Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) – ocasionalmente, em um dos Congressos em que ambas participavam. Em um dos diálogos realizados, a professora Cyntia relatou que tinha uma mestranda – no caso eu – interessada em conhecer as obras do ilustrador Rui de Oliveira. A professora Regina, por ser conhecida do ilustrador, relatou que ele é acessível a diálogos e que provavelmente colaboraria com a pesquisa. Sendo assim, ela passou o contato do ilustrador para o qual a professora Cyntia endereçou um convite por meio de uma carta em linguagem poética (anexo). Desse modo, ela foi responsável por efetuar a primeira interlocução com o ilustrador que aceitou o convite emocionado com tão belas palavras direcionadas a ele.

Fiquei radiante com todo esse processo, mas confesso que, a princípio, a ideia me assustava. Não me sentia preparada para dialogar com um pesquisador da arte de ilustrar. Por isso procurei conhecer mais sobre o ilustrador lendo os seus textos acadêmicos bem como conhecendo as suas obras antes de realizar o primeiro contato. Nesse ínterim, entramos no contexto pandêmico mencionado, e tudo se alterou. Com o meu prazo se esgotando, mesmo sem me considerar amadurecida para dialogar com um insigne artista, iniciei os diálogos com ele a partir de abril de 2020. Prosseguimos com a troca de correspondências eletrônicas, sendo em algumas ocasiões mais frequentes, noutras vezes mais parcas.

Por não estar inteiramente satisfeita com o encaminhamento das conversas por e-mails, por não estar garantindo a dialogicidade pretendida a partir da metodologia adotada, procurei um modo de comunicação que pudesse atender às expectativas dialógicas, sugerindo a realização de conversas pelo *Google Meet* para dialogar acerca do processo de criação dos livros de imagem, o que foi gentilmente consentido pelo ilustrador. O primeiro acesso pelo aplicativo se realizou em uma terça-feira, 11 de agosto de 2020, e estendeu-se por cerca de duas horas e trinta minutos cujo cerne foi a obra *Quando Maria encontrou João* (2012). Nessa ocasião, vimo-nos pela primeira vez diante da tela do computador/celular, e a conversa não se respaldou no formato de entrevista com perguntas previamente elaboradas e direcionadas a

[9] *Meet* é um aplicativo gratuito do *Google* que permite a realização de videoconferência pelo computador ou celular, dentre algumas possibilidades, tais como compartilhamento de telas, uso do chat, gravações de vídeos e outros.

respostas pretendidas, ao contrário, orientou-se pelo relato livre a respeito do processo de concepção do livro na visão do artista. A princípio, permaneci na escuta tomando nota da conversa, a qual também foi gravada para geração de dados, e depois fiz algumas inserções no decorrer da fala para realizar comentários e observações, tirar dúvidas ou corroborar informações efetivando o caráter dialógico do saber:

> Se o que vai me alterar é o encontro de palavras, devo me abrir ao encontro. Devo procurar a palavra outra, palavra diferente da minha palavra; palavra que vai alargar a minha palavra, modificar minha vivência, meu modo de ver e de pensar. A minha atitude é de se colocar na escuta da palavra do outro; escutar o outro que fala comigo enquanto falo com ele. Possibilitar que minha consciência se alargue, que esteja preparada pra se alargar, pois é assim que o novo sentido vai poder penetrar profundamente dentro de mim [...] (MIOTELLO, 2014, p. 71).

Segundo o autor, devo estar aberta ao diálogo com todo o meu corpo inteiro para que a palavra do outro possa penetrar em mim e modificar-me, uma vez que a construção da alteridade tem como base a escuta. Todo esse contexto e percurso de muitas pessoas envolvidas que propiciaram o encontro com o ilustrador e o momento de escuta foram muito importantes para a pesquisa realizada. Como explicita Bakhtin (2003) sobre os eventos únicos e irrepetíveis que nos levam a caminhos que não poderiam ocorrer se não fossem esses encontros com os outros pela vida. Eu poderia não ter tido o acesso ao ilustrador e realizar a pesquisa sem os encontros dialógicos, entretanto, não teria sido tão enriquecida como foi. Não o teria conhecido da forma como o conheci. Não teria havido o alargamento da minha consciência pelo encontro das nossas palavras. Como explicita Miotello (2014):

> E novos sentidos começam a habitar as mesmas palavras, e novas emoções são possíveis de serem vivenciadas. Essa mudança dialógica possibilita mudanças semânticas. Novos sentidos se descobrem nos sentidos antigos agora em contradição com os novos sentidos; e esses alargamentos não têm fim (MIOTELLO, 2014, p. 69).

O conhecimento de uma parte da vida e da obra de Rui de Oliveira foi oriundo desses encontros com o artista sobre o seu processo de criação na condição de ilustrador, a partir dos quais foram rememoradas suas vivências desde pequenino com outras pessoas, tais como os familiares, os amigos, os professores, os editores, os colegas de profissão e outros, assim como com os livros, os filmes, as peças de teatro, as músicas e todas as outras manifestações artísticas – vozes constituidoras de sua singularidade, de seu lugar único no mundo das palavras e sobretudo das imagens com ideias, valores, referências, ideologias, que ditam suas ações responsivas e responsáveis em relação com os seus outros, seus leitores e admiradores.

Ao considerar o pensamento de Bakhtin (2003, p. 21) sobre "Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa", tentei enxergar o mundo pelos olhos do ilustrador nos quais refletiam, a cada enunciado, seja oral, escrito e visual, as infinitas vozes constituidoras da sua identidade social – uma criança nascida no subúrbio do Rio de Janeiro, um adolescente interessado no cinema de animação, um estudante em um país diferente, um diretor de arte da TV, um professor das artes visuais, um pai, um irmão e um filho zeloso, um pesquisador e profissional conhecido como mestre da ilustração – e, ao retornar ao meu lugar social na condição de professora-pesquisadora, foi possível produzir inúmeros e inesgotáveis sentidos. Assegura Bakhtin (2003) e, nesta afirmação, também me ancoro:

> O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2003, p. 23).

Para o autor, o excedente de visão é a possibilidade que o meu eu tem de ver a outra pessoa mais do que a própria se vê em virtude da minha posição exterior em relação a ela, ou seja, devido à exotopia, eu posso ver o todo dela. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que eu tenho uma experiência do outro que ele não tem, ele pode ter a respeito de mim que eu não tenho, porque não conseguimos nos ver por inteiro e por isso precisamos do outro para nos completar. Silvestri (2014) afirma que:

> Entre *eu* e *outrem* há um distanciamento, uma não assimilação, pois cada um em seu lugar intransferível é um conjunto de circunstâncias fora do eu, inacessíveis ao eu. Mais precisamente, a vivência entre o eu aqui e o outro ali extravaza as coordenadas do eu, ultrapassa os limites do eu, é coisa diversa, outra. Não posso ver de mim o que o outro vê. Não posso dar acabamento. Escapa de mim a totalidade. Essa só existe no e pelo olhar de outrem que me vê e me contempla, me dando acabamento. Por isso somos sempre incompletos (SILVESTRI, 2014, p. 47).

Nessa nossa incompletude, do mesmo modo que procurei ver e contemplar o "todo" do ilustrador Rui de Oliveira a partir do meu lugar intransferível, ele também procurou fazer o mesmo ao se relacionar de maneira empática comigo do seu lugar também único no mundo:

compreendeu as minhas inquietações perante à pesquisa e, por conseguinte, colaborou dentro das suas possibilidades sobretudo também por ser professor e pesquisador. Nesse cenário, é impossível estabelecer uma interação que seja impessoal e exata, por sermos seres com sentimentos, emoções, pensamentos e vontades. "Não apenas o sentido do enunciado possui um significado histórico e social, mas, também, o próprio fato de sua pronúncia e, em geral, de sua realização aqui e agora, em dadas circunstâncias, em dado momento histórico, nas condições de dada situação social" (MEDVIÉDEV, 2016, p. 183). Assim, as soluções surgidas desse processo dialógico foram oportunas e pertinentes para o momento histórico no qual nos situamos devido as nossas condições sociais singulares vivenciadas e de acordo com o nosso projeto de dizer.

Embora esses diálogos estabelecidos não tenham sido concretizados da forma como pensados inicialmente, de modo presencial, foram determinantes na construção da pesquisa, visto que Rui de Oliveira se tornou a principal fonte geradora do levantamento de dados em decorrência de suas vivências e experiências estéticas singulares, tanto relacionadas ao processo de gestação das obras, bem como devido à sua palavra carregada de sua visão e de seu ponto de vista acerca de mundo, de homem, de criança, de sociedade, de arte e de ilustração, as suas concepções e representações de Literatura Infantil, fruto do profundo estudo e conhecimento teórico e prático na área da arte de ilustrar. Quanto a isso, Bakhtin (2016) propõe que:

> [...] todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento cotidiano) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (no campo da comunicação cultural). Uma visão de mundo, uma corrente, um ponto de vista, uma opinião sempre têm uma expressão verbalizada. Tudo isso é discurso do outro (em forma pessoal ou impessoal), este não pode deixar de se refletir no enunciado. O enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele (BAKHTIN, 2016, p. 61).

Nos diálogos realizados, houve o encontro das opiniões, visões, crenças e teorias de cada ser expressivo e falante: o sujeito que pesquisa e o que deixa ser pesquisado que falam a partir do lugar social que ocupam. Rui de Oliveira procurou responder aos meus enunciados na condição social de artista-ilustrador, professor e pesquisador da arte de ilustrar, ao tempo que eu, na posição social de professora e pesquisadora, ao processar as suas falas como ouvinte buscando relações com a pesquisa, também passei a ser falante em dados momentos

em razão da alternância dos sujeitos no processo de dialogia – finito no espaço, mas infinito e inacabável do ponto de vista do pensamento – no qual um enuncia ao outro que, por sua vez, responde, e, no ato de responder, também enuncia sobre o enunciado do outro, conferindo assim a compreensão responsiva.

Na circunstância do primeiro encontro, combinamos a realização de videoconferências semanais por intermédio do *Google Meet*, todas as terças-feiras, a partir das 18h. Foram totalizados seis encontros cuja duração era em torno de duas horas e meia. Em cada um, conversamos a respeito do processo de criação de uma obra. Apenas um encontro abordou duas obras. Segue um quadro com a relação desses encontros e as obras discutidas para melhor visualização:

Quadro 1 – Organização dos Encontros Dialógicos

Encontro	Dia	Horário	Duração	Livro discutido
1º	11/08/2020	18h06 às 20h35	2h29	*Quando Maria encontrou João* (2012)
2º	18/08/2020	18h10 às 20h29	2h19	*Uma história de amor sem palavras* (2009)
3º	25/08/2020	18h01 às 20h39	2h38	*Max Emiliano* (2009) *O Vento* (2007)
4º	01/09/2020	18h às 20h32	2h32	*A Bela e a Fera* 1ª edição (1994) e 2ª edição (2015)
5º	08/09/2020	17h58 às 20h08	2h10	*Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (2002)
6º	30/09/2020	18h23 às 20h10	1h47	As aventuras de João *Sem-Fim* (2010)

Fonte: elaborado pela pesquisadora

A partir do quinto encontro, chegamos a um consenso de espaçar um pouco mais para efetivar o posterior, o qual foi oficialmente o último, realizado excepcionalmente em uma quarta-feira, 30/09/2020, por alguns motivos: por estar sendo cansativo, uma vez que, em plena pandemia, estávamos fazendo uso constante do aplicativo que exigia uma atenção maior tanto da mente como do corpo ao necessitar posicionar-se defronte à tela do celular ou do computador por cerca de duas horas e meia em postura de concentração, ou seja, não muito

confortável; para que o ilustrador pudesse ter mais tempo para realizar os seus projetos pessoais que eram muitos na época – estava produzindo um *concept* – e para eu ter tempo de sedimentar todas as ideias e categorias de compreensão apresentadas pelo ilustrador na busca de analisá-las, compreendê-las e cotejá-las com o máximo de prudência conforme a fundamentação teórica de suporte à pesquisa. No entanto, continuamos dialogando por meio de mensagens pelo *WhatsApp* e por e-mails.

Para Bakhtin (2003, p. 316, destaques do autor), "Na *explicação* existe apenas uma consciência, um sujeito; na *compreensão*, duas consciências, dois sujeitos". Ao encontro dessa ideia, em resumo, o diálogo com o ilustrador principiou-se a partir do início do mês de abril de 2020 com as correspondências eletrônicas, depois se ampliaram para o aplicativo de mensagens de *WhatsApp* e fluíram para as videoconferências tendo em vista, como essência, a criação de relações e interações entre as duas consciências a fim de fluir desse processo os elementos fundamentais para uma conversa direcionada à compreensão em profundidade.

1.9.3 Análise de obras literárias – livros de imagem do ilustrador Rui de Oliveira

Outro procedimento metodológico adotado para conhecer o processo de criação de Rui de Oliveira constituiu-se pela análise do conjunto de suas obras designadas como livro de imagem cuja finalidade foi relacionar e discutir as ideias apresentadas pelo ilustrador concernentes à ilustração aos aspectos plásticos constitutivos dessas obras na tentativa de compreender como o conhecimento teórico é concretizado no produto cultural livro, mais especificamente nesse gênero de literatura, tornando-o um objeto artístico e literário que possibilita e potencializa a ampliação de vivências sensíveis e estéticas pelos leitores. Em outras palavras, como é esse processo criador que confere ao livro de imagem esse grande potencial literário de função estética que pode ser vivenciado pelo leitor em seu ato de leitura.

Para além da identificação de elementos de uma narrativa e a sequência de acontecimentos, a leitura do texto imagético implica a relação entre todos os elementos que o constituem. Nesse sentido, a análise se pautou em buscar compreender como a materialidade, o modo de organização das formas no espaço e todos os elementos constitutivos da obra produzem sentido. Com esse propósito, Ramos e Nunes enfatizam que:

> [...] ler o livro de imagem deixa de ser somente um identificar de uma narrativa e seus elementos e passa a ser uma experiência de compreender o conteúdo narrativo que é apresentado por meio da imagem e, por isso, possui modo próprio de

> expressão que dialoga e enriquece o que é contado. Ler o livro de imagem é compreender não apenas o que o texto diz, mas também como isso é dito aos nossos olhos (RAMOS; NUNES, 2016, p. 8).

Assim, as autoras defendem que ler a imagem não é apenas ver, identificar e descrever os elementos de uma narrativa. É olhar lentamente buscando atribuir sentidos por meio da relação de todos os elementos constituintes da obra de forma que o conhecimento produzido seja transformado e ampliado sensível e conscientemente pelo leitor. Ancorada por essa perspectiva de que ler a imagem está para além de descrever e narrar, analisei cada obra observando peculiaridades em relação ao gênero literário, bem como os aspectos estruturais inerentes à visualidade – cor, cenário e perspectiva, ritmo, composição – a fim de entender as várias possibilidades de significações e o possível caminho a ser construído pelos leitores dessas obras. Como pondera Sisto (2009):

> Considero cada página ilustrada como um instante do universo daquela história. É um "cenário", uma "encenação" que faz parte de um todo. As cores empregadas dizem coisas, as expressões dos personagens, os elementos selecionados para compor as imagens, a disposição dos elementos na página, o ângulo de visão da imagem, tudo isso não pode ser gratuito, ainda que se possa admitir que uma coisa ou outra foi parar ali por pura intuição! Isso acontece! (SISTO, 2009, p. 89-90).

Celso Sisto é ilustrador e, ao escrever acerca do que pensa sobre o ato de ilustrar, confirma que cada elemento ao compor a ilustração tem um porquê, uma razão, um motivo para estar ali, mesmo que uma coisa ou outra seja intuitiva. Assim, o sentido do livro é dado pelo todo, pelas relações estabelecidas no conjunto da obra. Foi assim que cada uma das sete obras literárias, compostas integralmente por materialidades semióticas visuais, produzidas pelo mestre Rui de Oliveira, que compõem o *corpus* dessa pesquisa foi analisada. Também houve o cruzamento dos Encontros Dialógicos com a análise do *corpus* selecionado. Segue relacionado abaixo:

Quadro 2 – Obras selecionadas para a pesquisa

Título	**Editora**	**Ano da 1ª publicação**
Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem	Companhia das Letrinhas	2002
O Vento	DCL	2007
Uma história de amor sem palavras	Nova Fronteira	2009
Max Emiliano	Nova Fronteira	2009

As aventuras de João Sem-Fim	Record	2010
Quando Maria encontrou João	Nova Fronteira	2012
A Bela e a Fera	FTD	1994

Fonte: elaborado pela pesquisadora

1.10 Literatura Infantil e Ilustração: revisão da Literatura

A produção acadêmica destinada ao estudo e à compreensão do livro de Literatura Infantil é bastante farta e diversificada apoiada em diferentes áreas do conhecimento. Conhecer as contribuições das diversas pesquisas realizadas no campo acadêmico que dialogam com a temática "autores e ilustradores de Literatura Infantil", mais especificamente com "ilustração de livros infantis", tornou-se parte relevante na constituição da pesquisa aqui relatada por se configurar como ponto de partida para compreender o que já foi produzido na área e, assim, atribuir um novo sentido ao objeto de pesquisa proposto. Em face disso, para situar o presente estudo no campo da investigação científica, o referencial teórico também foi ancorado no levantamento da Literatura produzida sobre o assunto como procedimento importante para responder as seguintes questões: o que nos dizem as últimas Dissertações e Teses produzidas sobre as ilustrações/ imagens/narrativas visuais nos livros de Literatura Infantil? Quais as contribuições de cada uma dessas pesquisas para a investigação aqui proposta?

O período foi selecionado tendo em vista as pesquisas mais recentes na área da ilustração de livros de Literatura Infantil. Assim, delimitei entre os anos de 2013 e 2019, a fim de considerar como princípio o ano de 2013 devido à publicação da Dissertação intitulada *Um escritor e ilustrador (Odilon Moraes), uma editora (Cosac Naify): criação e fabricação de livros de Literatura Infantil*, escrita por Andrea Rodrigues Dalcin, cuja pesquisa foi baseada no processo criativo do escritor e ilustrador Odilon Moraes. Desse modo, poderia contribuir, como de fato contribuiu, para a temática investigada.

Com esse intuito, realizei a busca de trabalhos disponíveis nos bancos de dados do Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no segundo semestre de 2019. Preliminarmente, utilizei os descritores *"autores e ilustradores"* e *"literatura infantil"*, cujos resultados encontrados foram 111 trabalhos. Ao ler os títulos de todos, bem como os resumos, selecionei apenas os que

apresentavam relação direta com o meu objeto de pesquisa, tendo em vista que as demais tratavam de temáticas voltadas à Literatura Infantil, mas não acerca de ilustradores. No quadro a seguir, encontram-se as pesquisas que foram lidas integralmente e, na sequência, as contribuições de cada uma delas para a pesquisa vigente.

Quadro 3 – Mapeamento de pesquisas sobre a temática investigada I

Autores	Título	Tipo Programa Instituição	Ano
Descritores: autores e ilustradores; Literatura Infantil			
Milene Brizeno Chalfum	Artes visuais, literatura infantil e a educação nos livros de artista para crianças	Mestrado Educação UFMG	2018
Kethullin Rezende Trindade	A escolarização da Literatura para criança e a experiência estética	Mestrado Educação UFU	2017
Margareth Silva de Mattos	Escritores consagrados, ilustradores renomados, palavra e imagem entrelaçadas: ingredientes de contratos de comunicação literários renovados	Doutorado Estudos de Linguagem UFF	2017
Tatyane de Andrade Almeida	Leituras do Livro Infantil Ilustrado: a mediação inerente a livros premiados pela FNLIJ na categoria Criança	Mestrado Educação UFMG	2016
Eliette Aparecida Aleixo	Palavras e imagens que tecem histórias: ilustradores/escritores e a criação literária para a infância	Doutorado Educação UFMG	2014
Andrea Rodrigues Dalcin	Um escritor e ilustrador (Odilon Moraes), uma editora (Cosac Naify): criação e fabricação de livros de Literatura Infantil	Mestrado Educação UNICAMP	2013

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Chalfum (2018) traz importantes reflexões ao apresentar correlações entre os livros ilustrados da Literatura Infantil da contemporaneidade e os livros de artista, categoria e obra das artes visuais. Os resultados de sua pesquisa apontaram para a ideia de que os livros ilustrados de Literatura Infantil contemporâneos podem funcionar como livros de artistas dado o forte intercâmbio, espaço de confluência e comunicação entre as obras analisadas a partir do referencial teórico de Hunt (2010), Linden (2011) e outros, bem como conforme as concepções a respeito da arte da ilustração pela visão de ilustradores como Rui de Oliveira (2008b).

Trindade (2017) analisou, a partir de pressupostos da Teoria Histórico-Cultural, o papel do professor na condição de agente mediador de leitura literária com alunos do primeiro ao quinto ano do Ensino Fundamental de uma escola particular de Goiânia. Ao observar práticas com o livro de Literatura Infantil intencionando refletir se a escolarização da Literatura para a criança oferecia possibilidades de experiência estética, ou seja, para a formação do sensível, concluiu que há necessidades de investimento na formação acadêmica do Pedagogo, assim como em políticas públicas de incentivo à promoção da leitura literária, não somente para crianças em idade escolar, mas também para os adultos. Ao considerar que a experiência estética é um direito de todo cidadão e pode ser possibilitada por meio das práticas com o texto literário, traz contribuições para a presente pesquisa ao abordar a importância da experiência estética com a literatura para crianças na defesa da arte como função primordial para a formação humana.

Mattos (2017), em sua pesquisa de Doutorado na área de Estudos de Linguagem, a partir de pressupostos da Teoria da Semiolinguística de Análise do Discurso, investigou os modos de renovação de diferentes contratos de comunicação literários concernentes às edições atuais de três textos de escritores integrantes do cânone literário nacional. No caso, demonstrou como textos de Machado de Assis, Mário de Andrade e Artur Azevedo, ao serem ilustrados recentemente por Nelson Cruz, Odilon Moraes e Marcelo Ribeiro, respectivamente, tornaram-se livros ilustrados, portanto, destinados ao leitor criança.

A relevância da pesquisa está no modo como demonstrou que textos literários consagrados quando contados por meio da interação da dupla semiose – verbal e visual – levam o leitor criança a se interessar mais facilmente por um texto literário que não lhe fora inicialmente endereçado, o que proporciona à infância o acesso de um acervo literário de textos e autores por meio dos quais a criança poderá ter uma experiência estética considerável,

sendo desnecessárias as práticas adaptativas, comumente encontradas no âmbito escolar de textos literários, como reduções, cortes, supressões, didatizações e resumos do texto original sob a alegação de que as crianças, devido às suas limitações culturais, discursivas e cognitivas, não têm condições de alcançar os clássicos.

A autora também aprofundou a ideia de peritexto editorial como parte essencial do paratexto, apresentando as funções de cada uma das partes que compõem o livro como um todo: formatos e tamanhos, composição tipográfica, capa e seus anexos, título, nome do autor, guardas, página de rosto e a falsa página de rosto e a instância prefacial. E trouxe algumas denominações como "livros de potencial destinação infantil" ao abordar livros de Literatura Infantil, "dupla semiose" e "textos híbridos" para as intrínsecas relações entre palavra e imagem, "tipo editorial" como sinônimo para gêneros literários, por exemplo, ao se referir ao livro ilustrado e livro com ilustração, considera-os como dois tipos editoriais.

Almeida (2016), em seus estudos, fundamentados por ideias de pesquisadores como Oliveira (2008), Oliveira (2008a; 2008b, 2013) Nikolajeva e Scott (2011), Linden (2011), Hunt (2010) e outros, aprofundou a compreensão sobre determinadas características da recente produção literária endereçada ao público infantil com base no enfoque de categorias tais como intertextualidade, estilo, multimodalidade, metaficção, humor, temas delicados e gêneros presentes em trinta livros ilustrados premiados pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ[10]) na categoria Criança. Ao analisar as obras, a partir de um recorte histórico, visando ao período que compreende os anos de 2000 a 2014, discutiu sobre as possibilidades de mediação de leitura dos livros ilustrados da contemporaneidade favorecedoras de uma formação de leitores "sofisticados" – termo utilizado pela autora – desde a infância. Abordou a necessidade da formação estética que pode ser possibilitada se

[10]"Criada em 1968, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil é um dos indícios da importância que a literatura infantil e juvenil recebe no circuito cultural brasileiro. Com o intuito de promover a leitura e a divulgação do livro para crianças e jovens, a seção brasileira do Internacional Board on Books for Young People (IBBY) realiza diversas ações que incentivam a valorização de bibliotecas públicas e escolares e a ampliação do acesso ao livro [...] A espinha dorsal de seu trabalho é a premiação anual concedida ao que se consideram os melhores livros infantis e juvenis, segundo a avaliação dos leitores-votantes. Instituída entre os anos de 1974 e 1975, contava apenas com a categoria Criança *(Prêmio FNLIJ Ofélia Fontes – O Melhor Livro para Criança).* Posteriormente, passou a premiar livros voltados também para o público jovem *(Prêmio FNLIJ Orígenes Lessa – O Melhor Livro para o Jovem).* Atualmente, conta com dezoito categorias, que contemplam tanto a produção nacional quanto obras estrangeiras publicadas em língua portuguesa: Criança (1975), Jovem (1979), Imagem (1982), Tradução Jovem (1989), Tradução Criança (1990), Informativo (1991), Poesia (1993), Escritor Revelação (1993), Ilustrador Revelação (1994), Projeto Editorial (1994), Melhor Ilustração (1995), Tradução Informativo (1995), Livro Brinquedo (1998), Teatro (1998), Teórico (2000), Reconto (2001), Literatura em Língua Portuguesa (2006) e Tradução Reconto (2006)" (ALMEIDA, 2016, p. 41-42).

houver, nas escolas, a valorização de outras linguagens, enquanto objeto de ensino, para além da ênfase dada à linguagem verbal.

Aleixo (2014), ao abordar o processo criativo de alguns autores brasileiros de obras literárias infantis, os quais cumprem o duplo papel de escrever e ilustrar as suas obras, compreendeu os processos de criação artística articulando os processos de construção textual e de construção das imagens. Sua pesquisa contribuiu com aspectos históricos com foco referencial na ilustração ao apresentar o movimento de consolidação do gênero Literatura Infantil objetivando mapear referências que posteriormente viriam influenciar a produção literária no Brasil. Como sustentação teórica, recorreu a pesquisadores como Camargo (1995), Manguel (2001), Oliveira (2008b), Zilberman (2005), Hunt (2010), Nikolajeva e Scott (2011), Alencar (2009), Linden (2011), Ramos (2013), Ostrower (2014), Meireles (2016) entre outros. Também forneceu reflexões imprescindíveis a respeito do processo criativo dos ilustradores/escritores ao analisar as obras de Cláudio Martins, Marilda Castanha, Marcelo Xavier e André Neves.

Dalcin (2013) contribuiu com conceitos de autoria acerca dos processos de criação e produção do livro, em especial das ilustrações e de sua composição gráfica. Para isso, entrevistou o autor e ilustrador Odilon Moraes e a editora da Cosac Naify e, ao confrontar os enunciados das entrevistas com a análise de três obras do mesmo autor/ilustrador, pautados em estudos de diferentes pesquisadores, concluiu que, nesse caso, existe uma parceria entre as pessoas envolvidas no processo de produção do livro conferindo à editora um estatuto de autoria, ou seja, uma autoria compartilhada, tendo em vista as intencionalidades imbricadas no fazer coletivo e, sobretudo, as representações que autor e editora possuem a respeito de criança. A pesquisadora também contribuiu ao mostrar que a ilustração é uma linguagem autônoma, cujo estatuto está muito além da representação figurativa do escrito. Portanto, apontou a necessidade da formação docente na direção de educar o próprio olhar com o objetivo de perceber que o livro deve ser apreciado em sua totalidade para, então, direcionar o olhar das crianças com vistas a desvendar a complexidade das obras literárias e compreendê-las cada vez mais.

Na sequência, utilizei os descritores *"ilustradores de literatura infantil"*, cujos resultados encontrados foram apenas três. Ao refiná-los com base nos trabalhos mais recentes, restou apenas um estudo desenvolvido na área de Desenho Industrial – Designer, sem

autorização divulgada do trabalho completo. Pela leitura do título, bem como do resumo, a temática desenvolvida não tinha relação com a temática proposta nesta pesquisa.

Seguindo com as buscas, ao usar a palavra-chave *"livro de imagem",* foram levantados sete resultados, os quais se encontram identificados no quadro seguinte:

Quadro 4 – Mapeamento de pesquisas sobre a temática investigada II

Autores	Título	Tipo Programa Instituição	Ano
Descritor: Livro de imagem			
Gabriele Góes da Silva Luizari	Uma imagem, uma história: como as crianças compreendem o livro de imagem	Mestrado Educação UNESP	2019
Maria Laura Pozzobon Spengler	Alçando voos entre livros de imagem: o acervo do PNBE para a educação infantil	Doutorado Educação UFSC	2017
Hanna Talita Gonçalves Pereira de Araújo	Processos de criação e leitura de livros de imagem: interlocução entre artistas e crianças	Doutorado Artes Visuais UNICAMP	2016
Marília Maria Menon Araujo	O livro de imagem: análise estética do PNBE 2014	Mestrado Educação UNIVALI	2016
Fabiana Lazzari Lorenzet	Leitura literária da narrativa visual na Educação Infantil	Mestrado Educação UCS	2016
Vera Fellipin	O livro de imagem como base para produções orais e escritas de crianças do ensino fundamental	Mestrado Educação USP	2015
Marília Forgearini	Leitura mediada do livro de imagem no	Doutorado	

Nunes	Ensino Fundamental: letramento visual, interação e sentido	Educação UFRGS	2013

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Luizari (2019), em sua pesquisa de Mestrado, que resultou em sua Dissertação, realizou dez encontros interventivos com alunos de uma turma de 4º ano do Ensino Fundamental de uma escola municipal, com o objetivo principal de analisar de que forma o processo formativo, desenvolvido por meio de oficinas de leitura do livro de imagem, poderia contribuir para a compreensão leitora das crianças. Para tanto, utilizou como principal referencial teórico as ideias de Camargo (1995) a respeito de três das oito funções da ilustração elencadas por esse estudioso. Por meio da pesquisa efetivada, Luizari concluiu que houve avanço no desenvolvimento das crianças participantes visto que demonstraram um olhar mais ativo para as funções estética, expressiva e narrativa presentes nos livros de imagem abordados. Assim, constatou a grande necessidade de criação de momentos de reflexão pelos docentes, sobretudo, de compartilhamento de informações e ideias entre os leitores de imagem, como ação importante para a ampliação da compreensão leitora.

Spengler (2017), em sua Tese, utilizando uma linguagem metafórica e assumindo a primeira pessoa do singular – diferenciando-se da maioria das pesquisas lidas até o momento – estudou os livros de imagem que compõem os acervos do PNBE para a Educação Infantil em quatro edições (BRASIL, 2008, 2010, 2012, 2014), percebendo o livro de imagem como fundante de experiência literária de leitura na direção da sensibilização do olhar. Nessa perspectiva, contemplou os seguintes objetivos específicos: conceituou o livro de imagem, percebendo-o historicamente como gênero literário; compreendeu a leitura literária do livro de imagem a partir da concepção de letramento/educação literária; analisou os livros de imagem presentes nos acervos para a Educação Infantil no PNBE. Fundamentou sua pesquisa a partir do referencial de vários pesquisadores como Camargo (1995), Lima (2009), Hunt (2010), Nikolajeva e Scott (2011), Linden (2011), Santaella (2012), Ramos (2013), Meireles (2016) e outros.

As contribuições dessa pesquisa são muitas, tais como: propôs a ideia da leitura literária do livro de imagem como experiência estética para a sensibilização do olhar sugerindo a alfabetização visual como premissa ao entendimento das imagens e seus significados, uma vez que o primeiro contato da criança com a arte pode ser realizado por

meio desse material considerado artístico; preocupou-se em definir claramente a concepção do que é um livro de imagem a partir das referências já existentes e de reconhecê-lo como um gênero na composição do universo literário. A propósito, verificou que muitos dos livros selecionados e considerados como livros de imagem pelo PNBE, na realidade, não são por conter palavras e não somente imagens; observou no acervo eleito para a pesquisa que a diversidade humana presente nas temáticas abordadas ainda é pequena, o que não atende à exigência das leis que preveem essa obrigatoriedade nos livros infantis; comprovou a potência dos livros de imagem como material para a formação do leitor literário porque ampliam as possibilidades de leitura, propiciando ao leitor uma autonomia interpretativa podendo ser lidos por leitores de qualquer idade, dessa forma, desvela a ideia de que os livros de imagem são destinados apenas às crianças pequenas que ainda não leem convencionalmente as letras.

Hanna Araújo (2016) desenvolveu uma pesquisa qualitativa, em nível de Doutorado, cuja abordagem foi sociocultural, na qual investigou como ocorrem os processos de interlocução entre ilustradores criadores de livro de imagem e crianças pequenas no processo de compreensão das obras. O estudo abrangeu, em um dos eixos, as crianças brasileiras para as quais lecionava na Educação Infantil onde realizou a pesquisa participante ao mediar os processos de construção de duas narrativas visuais. Uma das narrativas foi criada a partir da interlocução entre o grupo de alunos e o artista plástico Laurent Cardon, enquanto a outra se originou das trocas dialógicas entre as mesmas crianças e a ilustradora Ciça Fittipaldi. No outro eixo, a pesquisa retomou os resultados dessas criações que foram abordadas com crianças francesas, em momentos de leitura das imagens produzidas. Esse contato possibilitou investigar o caráter universal das imagens e a importância dos referenciais do leitor para a construção de sentidos.

A pesquisadora referida trouxe muitas contribuições, tais como: estudou as origens e definições do livro de imagem e compreendeu as heranças históricas dessa produção editorial; observou os modos como as crianças atribuem sentidos à narrativa e concluiu a necessidade da participação de adultos ou leitores mais experientes como mediadores da leitura de imagens; observou uma ampliação do domínio das crianças a cada encontro de leitura mediada com aumento de repertório de experiências; confirmou que o livro de imagem é um campo infinito de possibilidades de experimentação que pode ser apreciado pelo leitor de qualquer idade; concluiu a importância do conhecimento de alguns códigos e convenções

culturais pelas crianças para a construção da tessitura dos textos e, sobretudo, mostrou a relevância do outro no processo tanto de leitura como na construção das obras visuais.

Marilia Araujo (2016) se propôs a investigar como se organiza a significação estética em cinco títulos classificados como livros de imagem e selecionados pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) 2014 para a Educação Infantil. Tomando como arcabouço teórico a Semiótica de Barthes – a qual considera a enunciação, a representação e o deslocamento como três forças da literatura – e pesquisadores como Hunt (2010), Nikolajeva e Scott (2011), Linden (2011), Santaella (2012), Ramos (2013) e muitos outros, buscou categorias formais e de sentido para a efetivação das análises das obras. Sua pesquisa contribuiu ao se apropriar de conceitos tais como instante capital, instante movimento, instante qualquer, emolduramento, virador de página, diagramação, espaço vazio, página sangrada e página dupla e, principalmente, por demonstrar a capacidade expressiva e independente propiciada pela leitura estética de uma narrativa visual.

Lorenzet (2016), assim como Marilia Araujo (2016), analisou livros de imagem presentes em acervos destinados à Educação Infantil do PNBE 2014. Mas sua pesquisa se diferenciou de Araujo ao investigar peculiaridades acerca do modo como uma turma de treze crianças de quatro anos de uma Escola do município da serra gaúcha leem narrativas visuais. Após discutir como as narrativas visuais selecionadas se constituem discursivamente, visando ao seu destinatário, pesquisou como a turma referida, em grupo, atuava no processo de construção de sentido de narrativas visuais, a partir de situações de mediação planejadas intencionalmente pela pesquisadora. Pautando-se nos seus objetivos, analisou a composição de narrativas visuais – discorrendo sobre o conceito de narrativa – e compreendeu o modo como os elementos constituintes dessa linguagem se organizam na formação do enredo; examinou potencialidades de atuação das crianças frente a obras pertencentes à categoria "livros de narrativas por imagens", selecionadas pelo PNBE 2014 – Educação Infantil, e analisou o modo como o leitor da Educação Infantil interage e significa narrativas visuais com as quais tem contato, a partir de sessões de leitura.

Ao recorrer ao arcabouço teórico sustentado por pesquisadores como Bakhtin (2003), Oliveira (2008b), Castanha (2008), Linden (2011), Nikolajeva e Scott (2011) e outros, cada um dentro do seu campo de estudo e concepção, chegou a resultados que apontaram para as contribuições da leitura literária do livro de imagem no cotidiano escolar de crianças em idade pré-escolar. Ao verificar que as crianças, em situações de interação, auxiliam, complementam,

convergem, divergem, expressam suas opiniões pela fala ou por outras formas de expressão, concluiu que o livro de imagem é um valioso objeto cultural que promove autonomia, interação e liberdade de compreensão. Esta pesquisa também mostrou a necessidade de promover estudos acerca de obras distribuídas às escolas pelo Governo Federal, assim como subsidiar profissionais e pesquisadores que trabalham com a Educação Infantil, a fim de qualificar a presença da literatura nesse ambiente formal de aprendizagem.

Fellipin (2015) investigou como dez crianças do terceiro ano do Ensino Fundamental de uma escola pública de São Paulo produziam textos narrativos orais e escritos a partir da leitura de um livro de imagem. Ao fundamentar a sua pesquisa nos estudos de autores como Camargo (1995), Bakhtin (2003; 2016), Foucambert (2002), Zilberman (2005) e outros, em uma perspectiva sociointeracionista de educação e dialógica de língua, analisou os textos produzidos pelas crianças com base nos estágios da estrutura narrativa propostos por Fiorin e Savioli – os quais são manipulação, competência, performance e sanção – cujos resultados confirmaram a necessidade de desenvolver um trabalho na escola direcionado à leitura visual, tendo em vista a inserção da criança desde muito cedo em uma sociedade cada vez mais imagética e sujeita ao consumo passivo de informações visuais. Em face disso, o contato com o livro de imagem possibilita o diálogo com outras linguagens suscitando outros modos de ver o mundo a partir da imagem. Para tanto, há a necessidade de investimento na formação do professor para o desenvolvimento das múltiplas linguagens. Suas contribuições se devem ao fato de referendar a pesquisa à luz da filosofia da linguagem ao trazer discussões a respeito dos gêneros discursivos a partir de conceitos bakhtinianos inerentes à constituição da natureza da língua como dialogia, polifonia e responsividade. Desse modo, trata a imagem como enunciado, o qual só pode ser produzido em situações concretas de interação social.

Nunes (2013), em sua tese, propôs a leitura do livro de imagem a partir de uma abordagem de leitura mediada favorecedora do letramento visual, através de títulos de livros de imagem do PNBE do acervo do ano 2010 para os Anos Iniciais do Ensino Fundamental, pautada na teoria da semiótica discursiva, em especial os estudos da semiótica plástica que consiste em considerar dois planos na leitura da imagem: o plano do conteúdo e o plano da expressão. Nesse sentido, ao compreender a leitura da imagem como ação que pode resultar em experiência de educação do olhar estético do leitor para além da redução à narração e à descrição de uma história, e, ao preocupar-se em fornecer subsídios teórico-práticos ao professor objetivando qualificar as práticas de leitura de imagem no contexto escolar,

primeiramente, analisou três livros de imagem do acervo mencionado e depois convidou três professoras dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental para momentos de leituras mediadas por ela. Posteriormente, observou cada uma das três professoras em sala de aula, ao colocar em prática um planejamento de atividades a partir de um dos livros de imagem escolhido por elas, e, com isso, refletiu sobre as abordagens de letramento visual a partir da leitura do livro de imagem. As contribuições de Nunes consistem na caracterização do que é um livro de imagem; no aprofundamento da ideia de ler a imagem como ato complexo que deve ser cultivado e ensinado na escola; na defesa incessante da ideia de que há a necessidade de, em se tratando da leitura do livro de imagem, considerar o plano do conteúdo discursivo e o plano da expressão porque todo texto imagético é constituído pela reciprocidade desses dois planos como aspectos indissociáveis para a leitura de imagem atingindo a compreensão em sua plenitude e profundidade.

Com o descritor "narrativas visuais" surgiram vinte e dois resultados, dos quais apenas três foram selecionados por apresentarem relação com a temática investigada. Dois deles já estavam situados no quadro anterior, restando apenas um a ser registrado a seguir:

Quadro 5 – Mapeamento de pesquisas sobre a temática investigada III

Autores	**Título**	**Tipo Programa Instituição**	**Ano**
Descritor: Narrativas visuais			
Lucila Guedes de Oliveira	Leitura de narrativas visuais e verbo-visuais no PNBE-2010	Mestrado Educação UCS	2013

Fonte: Elaborado pela pesquisadora

Lucila Oliveira (2013), em sua pesquisa – cujo objetivo principal foi investigar como quatro estudantes de 5º ano do Ensino Fundamental da escola pública da rede municipal de Farroupilha, no período de três meses, significavam narrativas visuais e verbo-visuais, a partir da leitura de quatro obras literárias do acervo do PNBE/2010, frente às potencialidades das linguagens presentes nas obras literárias selecionadas – fundamentou suas discussões utilizando reflexões de Bakhtin (2003), Oliveira (2008), Oliveira (2008a; 2008b), Linden

(2011) e outros. A partir desse escopo teórico e, ao tratar o livro como uma possibilidade de conhecer o mundo, portanto, como objeto de arte, concluiu que há necessidade de implementação de ações na escola para contribuir com o letramento verbal e visual, o que torna evidente a necessidade de investir na educação estética, inclusive do professor, qualificando o modo de olhar e de fruir para significar o livro como produto cultural e simbólico. Defendeu a ideia do alfabetismo visual como apreensão da linguagem visual, favorecendo a prática da leitura de múltiplas linguagens. Para isso, propôs estratégias para a mediação de leitura de narrativas, na perspectiva de Solé, focalizando elementos constitutivos das linguagens das narrativas como intertextualidade, arquitetura da imagem, diálogo dos elementos visuais e linguagem poética, os quais não foram apreendidos pelos sujeitos pesquisados durante a leitura das quatro obras apresentadas. A contribuição de sua pesquisa, assim como a de Nunes (2013), está na defesa da ideia de que a leitura das imagens feita pelos alunos deve transcender a enumeração de figuras e a tentativa de descrição das imagens. Deve atingir a articulação das cenas, num movimento constante de idas e voltas pelas páginas a fim de possibilitar a produção de sentidos e significados das múltiplas linguagens presentes nos livros de imagem.

A Revisão da Literatura foi primordial para a construção da pesquisa em virtude da necessidade de conhecer o que já foi produzido na academia sobre a temática investigada, o que propicia um novo sentido a esse estudo na direção de não reproduzir o repertório elaborado, mas de ampliar o universo das perspectivas já construídas. Nesse conjunto de produção acadêmica dos últimos anos, observei que há um movimento considerável de pesquisadores dirigido ao estudo do livro de imagem, conferindo-lhe o status de gênero literário por possibilitar inúmeras experiências estéticas de leitura e, por conseguinte, contribuições à formação do leitor literário – não somente ao infante, mas ao leitor de todas as idades – em sua plenitude, ao qualificar o olhar para os aspectos visuais e sensíveis do conjunto da obra compreendendo-a como objeto artístico.

É válido destacar que muitas dessas pesquisas trazidas utilizaram como referência os estudos teóricos do ilustrador e pesquisador Rui de Oliveira para fundamentar algumas ideias a respeito do ato de ilustrar, entretanto, nenhuma delas, no período verificado, analisou especificamente as obras literárias produzidas por esse artista. Foi localizada uma Dissertação de Mestrado em História da Arte, intitulada *O Era Uma Vez na Ilustração: Linguagem e Plasticidade no Universo Gráfico de Rui de Oliveira,* de autoria de Marisa de Oliveira

Mokarzel, defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1998. A pesquisa nela relatada, cujos nomes dos capítulos são relacionados metaforicamente ao livro de imagem *A Bela e a Fera*, do ilustrador mencionado, teve como objetivo principal verificar como a ilustração constrói a sua própria linguagem e quais as suas especificidades. Para isso, a pesquisadora delimitou a temática de estudo aos livros para crianças em que as imagens contam uma história dialogando com os enunciados escritos, ou sem eles como os livros de imagem. Além de analisar o livro de imagem aludido nas metáforas, também analisou outros trinta e seis livros ilustrados pelo artista referido e escritos por outros autores, tais como *Viva Jacaré* e *Uma ilha lá longe*, ambos escritos por Cora Rónai, *O Rapto do Menino*, de Lúcia Amaral, *Um pacato vilarejo*, de Hebe Coimbra, e *Guita no jardim*, de Walmir Ayala. A partir das análises, a pesquisadora concluiu que há a necessidade do estudo da linguagem da ilustração porque, ao conhecer os mecanismos de organização das convenções/códigos visuais, possibilita a ampliação do universo da criança e favorece o seu encontro com as artes visuais. Dessa forma, contribui para a formação de um olhar mais sensível ao cotidiano e, por conseguinte, para o surgimento de um mundo mais voltado à experiência estética ao desenvolver um senso crítico que ajude a compreender melhor o mundo.

Expostas todas essas contribuições, coube à presente pesquisa de Mestrado relacionar os estudos concernentes à ilustração realizados pelo ilustrador aludido com as suas obras compostas integralmente por imagens, denominadas livros de imagem, a fim de compreender a arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira e as contribuições dos seus livros de imagem para a formação do pequeno leitor literário.

Para finalizar este capítulo, além das contribuições elucidadas anteriormente, a pesquisa foi fundamentada nos postulados da filosofia da linguagem a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin (2003; 2016; 2017), Valentin Volóchinov (2013; 2017), Pável Nikoláievitch Medviédev (2016) e Lev Jakubinskij (2015), assim como nos autores dos textos que produziram a coletânea *Palavras e Contrapalavras – Caderno de Estudos para Iniciantes*, gerados nos Grupos de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe/UFSCAR) a respeito do Círculo de Bakhtin, ao passo que as pesquisas em leitura foram discutidas com base em estudos realizados por Jean Foucambert (2002), Élie Bajard (2014a; 2014b) e Dagoberto Buim Arena (2008; 2010a; 2010b; 2015). Para abordar a Literatura Infantil e o estudo das ilustrações bem como das imagens, reportei-me a pesquisadores como Luís Camargo (1995),

Alberto Manguel (2001), Regina Zilberman (2005), Rui de Oliveira (2008a; 2008b), Lúcia Pimentel Góes e Jakson de Alencar (2009), Peter Hunt (2010), Sophie Van der Linden (2011), Maria Nikolajeva e Carole Scott (2011), Lúcia Santaella (2012), Graça Ramos (2013), Cecília Meireles (2016) e alguns ilustradores como Graça Lima (2009), Renato Alarcão (2008), Cristina Biazetto (2008) e Marilda Castanha (2008). Busquei compreender os processos criativos do artista com fundamentação em Fayga Ostrower (2014).



2 O PERCURSO DA IMAGEM NA HISTÓRIA E A TRAJETÓRIA DA ILUSTRAÇÃO NA LITERATURA INFANTIL



Figura 4 - Ilustração da página 13 do livro *Quando Maria encontrou João* (2012). Fonte: http://ruideoliveira.com.br

Estudar os mistérios da imagem é como ser enlaçado e acolhido pelas árvores de um bosque imemorial. Todos nós temos alguma árvore especial no passado, e a ilustração é a memória de cada um.

Rui de Oliveira

As pesquisas brasileiras sobre a temática Literatura Infantil vêm ganhando espaço notoriamente entre os estudos acadêmicos e, atualmente, existe determinada trajetória já demarcada no campo de estudos nessa área, porém, estudos concernentes à ilustração dos livros infantis, em especial aos livros de imagem – embora tenha observado algumas dedicações acadêmicas nos últimos anos como Luizari (2019), Spengler (2017), Marilia Araujo (2016), Hanna Araújo (2016), Lorenzet (2016), Fellipin (2015), Dalcin (2013), Nunes (2013) e Lucila Oliveira (2013), cujas contribuições já foram explicitadas no capítulo precedente – ainda são em número reduzido, portanto, trata-se de uma temática que necessita de maior investimento na área acadêmica.

Neste capítulo, tratei desse assunto ao enfatizar os livros de imagem como um gênero da produção contemporânea da Literatura Infantil na direção de confirmar a sua importância como obra estética e literária, para além da narrativa por imagens, com imensa potencialidade para a formação do pequeno leitor literário na perspectiva da ampliação das possibilidades de leitura. Para tanto, fiz um breve percurso histórico da imagem e da ilustração e de como esta última passou a ser valorizada no contexto histórico até o status que conquistou nos dias atuais, pautando-me nas produções de alguns pesquisadores e críticos; discuti algumas características inerentes à imagem e à ilustração e, por fim, caracterizei o livro de imagem quanto as suas especificidades associadas à leitura da imagem.

Os itens que compõem este segundo capítulo foram escritos a partir de muitos questionamentos acerca da imagem e da ilustração a fim de compreender as relações existentes entre ambas e a possibilidade de desvelar sentidos entrelaçados bem como ampliar o conhecimento a respeito dos livros de imagem como sendo narrativas compostas integralmente por imagens, com potencialidade artística, o que lhes confere status como obra de arte. Dito isso, exponho as minhas inquietações com vistas a cotejar ideias e categorias sustentadas por diferentes estudiosos na intenção de encontrar soluções provisórias. Assim, indago: as imagens são obras de arte? Lemos ou vemos imagens? Ler livros de imagem é ler Literatura? A imagem pode ser considerada como enunciado na perspectiva de pensadores russos como Bakhtin, Volóchinov e Medviédev?

2.1 Imagem e ilustração: fios históricos entrelaçados

No livro *A alma da imagem: a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores* (2009), no qual há artigos escritos por diferentes ilustradores organizados por Lúcia Góes Pimentel e Jakson de Alencar, Góes contribuiu com um estudo ao apresentar o enunciado "No início era a imagem: retrospectiva sobre a importância da imagem na história da humanidade", para "evidenciar como o SER HUMANO, a partir de olhar tudo o que o rodeava, passou para a CRIAÇÃO. Se ele não visse, não sentisse, não pensasse, não teria criado, em descobrimentos contínuos, cuja cadeia não se interrompe e prossegue até hoje: A IMAGEM" (GÓES, 2009, p. 20, destaques da autora). Segundo suas pesquisas, os primatas, conhecidos pelos cientistas de *Australopithecus*, viveram na África há cerca de um e cinco milhões de anos e foram provavelmente os primeiros seres a fabricarem utensílios como ferramentas e armas conforme as suas necessidades de sobrevivência. O *Homo habilis* e o *Homo erectus s*urgiram respectivamente depois e aprimoraram os utensílios, bem como construíram abrigos. Possivelmente foram esses homens que usaram o fogo e a pedra. A autora complementa:

> Eles surgiram em vários lugares da África. O *Homo habilis* pode ter usado o fogo. Foi quem primeiro usou a pedra, daí o nome de *Idade da Pedra.* Só pelos 40.000 anos a. C. é que o ser humano começou a produzir formas que recriavam a realidade em que ele vivia e exprimiam, desse modo, suas angústias e seus pavores. São manifestações artísticas escultóricas que iniciaram pela impressão plástico-pictórica obtida por ato de comprimir as mãos abertas em cima de paredes tenras (30.000 anos a. C.). Em algumas impressões aparecem mãos com dedos mutilados, o que levou à suposição sobre uma possível ligação com ritos sacrificiais. Sem arte, o homem desse período cultivará a figuração da mão (GÓES, 2009, p.6-7, grifos da autora).

É possível inferir que os homens, desde os primórdios, ao criarem objetos de acordo com as suas necessidades e a expressarem seus medos por meio de algum tipo de manifestação, não apenas se satisfaziam no sentido físico e biológico, mas também devido a uma questão de sobrevivência vinculada à própria sanidade mental, o que leva a pensar que a arte, qualquer que seja a sua forma de manifestação, é uma necessidade humana. Conforme os estudos de Santaella, no seu livro *Leitura de imagens* (2012), a arte é uma produção histórica, criada pelo homem, e varia conforme os instrumentos, técnicas e meios disponíveis em cada época, assim como varia em consonância às funções sociais a que se designa e, sobretudo, em relação aos valores humanos que expressa. Desse ponto de vista, é própria da condição humana. Essa ideia pode ser corroborada por Manguel (2001) ao asseverar que:

> Nossas imagens mais antigas são simples linhas e cores borradas. Antes das figuras de antílopes e de mamutes, de homens a correr e de mulheres férteis, riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar

> nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez (MANGUEL, 2001, p. 30).

A partir da ideia de tornar-se humano pela primeira vez, remeto ao pensamento de que o ser humano nasce pelo menos duas vezes. Primeiramente, nasce biologicamente e depois nasce do ponto de vista social (VOLOCHINOV, 2013). Para este autor, o nascimento social do homem é inseparável do nascimento biológico e ocorre concretamente em sua classe social. O sujeito nasce socialmente a partir do seu contato com a sociedade, das relações estabelecidas com os outros seres humanos que possuem suas ideologias e sobretudo uma forma de linguagem como meio de comunicação. Dessa forma, esses outros com os quais se relaciona e convive possibilitam a sua inserção no mundo social contribuindo para sua constituição como sujeito social e histórico.

De acordo com esse entendimento, ao estampar a palma das mãos na parede da caverna, o homem estava afirmando a sua presença no mundo, ou seja, comunicando uma ideia para outros através de uma das formas de linguagem. Nesse sentido, quando Manguel considera que o homem se torna homem pela primeira vez, é possível compreender que isso ocorre a partir do momento em que o homem se torna consciente do uso da linguagem como meio para dirigir os seus pensamentos, as suas ideias, as suas visões de mundo para o outro, inclusive, ao ocupar um espaço vazio nas paredes das cavernas com uma imagem, preenche a si mesmo emocionalmente.

Para Medviédev (2016), a arte é uma criação ideológica cujos produtos – pintura, escultura, literatura, dança, música, teatro, arquitetura e todas as demais manifestações artísticas – são concretizados em objetos materiais e decorrem da realidade circundante. “As concepções de mundo, as crenças e mesmo os instáveis estados de espírito ideológicos também não existem no interior, nas cabeças, nas “almas” das pessoas. Eles tornam-se realidade ideológica somente quando realizados nas palavras, nas ações, na roupa [...]” (MEDVIÉDEV, 2016, p. 48, destaques do autor). O homem, ao registrar a sua marca na parede, estava materializando valores, significados, sentidos produzidos em seu interior em relação à realidade exterior, sendo uma forma de expressão do seu interior, posto que “Toda vida interior do homem depende dos meios que lhe servem para expressá-la. Sem linguagem interior não existe consciência, assim como não existe linguagem exterior sem linguagem interior” (VOLOCHINOV, 2013, p. 155).

Góes (2009) destaca que havia muitas pinturas espalhadas pelas paredes das grutas da época traduzindo assim o pensamento do homem primitivo em interação com o mundo vivido. Além das pinturas, algumas ferramentas e armas encontradas por arqueólogos eram tão perfeitas que provavelmente tinham ligação com algum entendimento ritual ou simbólico, ou seja, com algum significado para além da destinação para as quais foram construídas. Nesse sentido, podem ser consideradas como signo ideológico na concepção de Volochinov (2013). Entretanto, foi de 37.000 a 10.000 anos atrás que apareceu o *Homo sapiens* ou *Homem do Cro-Magnon*, na Europa, considerado o tipo moderno. Um pouco adiante da época referida, algumas estatuetas foram encontradas, todavia, foi na Era Paleolítica que encontraram vestígios da presença de artistas em razão das pinturas de animais nas cavernas, o que sugere tratar de um ritual para o êxito na caça.

A autora enfatiza que "Esses desenhos sem cores nas paredes de pedra são fascinantes: são obras de arte. São obras excelentes, que devem ter exigido grande habilidade" (GÓES, 2009, p.8). Os homens dessa época aludida não representavam a realidade apenas por meio da pintura, também faziam esculturas de animais e gravavam em ossos. Nesse sentido, é notável que a imagem foi ocupando espaço paulatinamente na vida primitiva em suas diferentes expressões artísticas, decorrentes da relação do homem com o mundo, e o seu papel foi se transformando ao longo do tempo, fato que pode ser entendido como ponto de partida à origem das ilustrações literárias, posteriormente, como um modo de comunicação e organização do homem com o mundo em seu entorno. Ao encontro dessa ideia, Marilda Castanha (2009) reflete:

> Utilizar a imagem como instrumento de linguagem foi – e ainda é – crucial para todos os grupos culturais. Não é por mero acaso que os índios brasileiros pintavam (e ainda pintam) o corpo com códigos e grafismos próprios. A própria origem da escrita está relacionada com o uso e a interpretação de imagens consideradas como pré-escrita, como, por exemplo, o *quipo*, a corda com nós dos incas, e, obviamente, com as escritas ideográficas, como os hieróglifos egípcios e a escrita chinesa. Expressão e comunicação formam o caminho para se tentar entender a trajetória cultural do homem e consequentemente, da criação destes objetos culturais, sejam eles esculturas, pinturas ou livros. Por isso os ilustradores, ao fazerem livros sem texto, estão utilizando também uma forma de expressão, dando à sua maneira visibilidade e voz para imagens muito particulares – a do próprio pensamento e da imaginação (CASTANHA, 2008, p. 141-142).

A ilustradora afirma que vivemos cercados por imagens de todo o tipo encontrado nos mais diferentes veículos de comunicação, no entanto, essa coabitação com as imagens não é atual e restrita à sociedade contemporânea, posto que todas as civilizações e culturas diferentes criam imagens singulares há muito tempo, desde simples pinturas nas paredes das

cavernas e nos próprios corpos até "Museus, bibliotecas ou faraônicas obras arquitetônicas [que] guardam um acervo cultural de imagens, testemunho da necessidade humana não só de produzir ou deixar registros, mas também de se comunicar" (CASTANHA, 2008, p. 141). Essa necessidade de comunicação surgida há milênios continua em seu processo evolutivo com a construção progressiva de novos modos de expressão por meio da imagem. Desse modo, chegamos aos livros de imagem – referidos pela ilustradora como "livros sem texto", porém, esse assunto será retomado adiante – que são objetos culturais criados por alguém com o desejo de comunicar a sua intenção a outro alguém. São instrumentos de linguagem porque possibilitam o encontro entre duas ou mais consciências (BAKHTIN, 2017).

Góes (2009, p. 10) avança a pesquisa no tempo e acentua o aprimoramento dos objetos construídos pelo homem "dos anos 6.000 a. C. a 4.000/3.000 a. C." nos diferentes lugares do mundo, tais como argolas pingentes, pentes de ossos, colares de conchas, raspador de peles, cestaria, redes de pesca, bordado e cerâmica entre muitos outros. Assim, salienta que:

> Na época da invasão dos bárbaros: citamos no Ocidente, séc. VII a.C., os cimérios, o reino dos citas, por exemplo. Na parte oriental, entre o Casaquistão e a Sibéria [mongólicos], séculos VIII-VII a.C.; na época da confederação dos hunos, entre certa variedade de armas e instrumentos de bronze surge uma manifestação artística unitária: *a chamada arte animalista:* os trabalhos de bronze. Pequenas estatuetas de animais, fivelas, rosetas, cabos de armas, frisos para elmos. Técnica rara, perfeição e sentido plástico, vívido, forte. Não aparece decoração vegetal, quase inexiste a figuração divina (GÓES, 2009, p.10, grifos da autora).

A autora comenta que, no período citado, surge a manifestação artística unitária conhecida como arte animalista[11] que consistia na confecção de pequenas estatuetas de bronze tendo unicamente os animais como figuração. Mais adiante no tempo, a respeito da escrita, a autora descreve os modos de escrever surgidos entre diferentes povos: egípcios utilizavam os hieróglifos pintados ou gravados; em Creta, a escrita, a princípio, era feita de pequenas figuras e símbolos para expressar ideias. Já na China a escrita surgida no período Chang era feita por ideogramas em omoplatas de porco e boi ou cascos de tartarugas.

> Poderíamos dizer, em síntese bastante densa, que, a partir do fogo, os seres humanos usaram carvão, ossos carbonizados, e com eles rabiscaram, desenharam, escreveram. Descobriram o metal, e fabricaram os estiletes (em francês = *stylet*, da mesma raiz

[11] Como prática, a pintura animalista é uma das recorrências plásticas e gráficas mais antigas da história conhecida da humanidade. Seus exemplos mais precoces datam de dezenas de milhares de anos antes da era Cristã, como aqueles existentes em diversas cavernas europeias. As mais afamadas são Chauvet (ca.30.000 a. C.) e Lascaux (ca.15.000 a. C.), na França, e Altamira, na Espanha (ca.16.500 a. C.). Nesses lugares a representação isolada de animais está ligada a rituais de caça.
Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3820/pintura-animalista. Acesso em 24 jun. 2020.

> de *style*, estilo, escrever, esculpir). Naquela época, a escrita era esculpida com o estilete. A escrita, portanto, antes foi desenho, imagens. Depois, foram criados o pincel e a tinta. O chinês inventou a tinta da China, ou tinta nanquim, em cerca de 2.500 a. C. Do junco, surgiram as canetas (junco e bambu são ocos: a tinta ficava retida). Chegara a hora da utilização das penas de aves e surgiu a escrita cursiva (ou escrita a mão) (GÓES, 2009, p. 13-14).

Com o passar do tempo, o homem foi aperfeiçoando os objetos que construíam a partir dos modos como aprendiam a realizar as diferentes atividades humanas. A cada descoberta de um material, evoluíam seus modos de fazer arte e, dentre eles, nasceu a escrita surgida a partir do desenho, do ato de esculpir, ou seja, da imagem, a qual foi se estabelecendo e se transformando à medida que o homem compreendia e transformava o seu entorno. Nesse percurso, o homem foi desenvolvendo outros modos de escrever a partir dos materiais que dispunham, isto é, conforme os suportes – pedras, paredes, madeira, chão, peles e outros – desenvolviam novos instrumentos para registrar, dentre eles, a tinta foi o principal material a ser usado na época descrita, a qual era conseguida a partir de diversos elementos como sumo de plantas, argila, sangue de animais, carvão e outros.

Séculos mais tarde, as pinturas evoluíram, tanto que Goés (2009) destaca, no século XVI, a pintura italiana e, no século XX, os Movimentos de Vanguarda como cubismo, futurismo e expressionismo, a fim de demonstrar a valorização do olhar ao ver e descobrir a realidade e, sobretudo, percebê-la e devolvê-la ao mundo de alguma forma. O Renascimento, produto da civilização europeia, perdurou de 1300 a 1650. Foi um período no qual "os ideais religiosos e transcendentes da Idade Média foram substituídos pela valorização do ser humano e da natureza inspirada no mundo greco-romano [...]" (SANTAELLA, 2012, p. 26). Marcado por grandes transformações em razão do despertar da ciência e do despontar da literatura, da música e das artes visuais, propiciou o surgimento de museus como uma necessidade de locais para preservar a arte pictórica, já que ela não mais era vinculada à religião e, por isso, desprendia-se das paredes e murais das igrejas e deslocava-se para as telas. Assim, deu-se grande desenvolvimento da arte ocidental.

No decorrer dos séculos, surgiram grandes artistas que foram inovando em seus modos de fazer arte e "introduziram invenções e rupturas de padrão que fizeram avançar as linguagens da arte pictórica e anteciparam tendências futuras como Leonardo da Vinci (1452-1519), por seu caráter emblemático, antecipador de todas as aproximações da arte com a ciência [...]" (SANTAELLA, 2012, p. 27). Assim, teve início o modernismo em meados do século XIX:

> A história da arte moderna correspondeu à ruptura contínua e crescente dos princípios herdados do Renascimento, liberando a imagem pictórica da dependência e correspondência visual aos objetos do mundo. Os impressionistas criaram uma nova ordem de visualidade, baseada nas impressões coloridas constantemente imutáveis [...] A partir de 1907, seguindo o caminho já aberto por Paul Cézanne (1839-1906), o cubismo criaria uma nova construção objetiva da realidade, na análise dos objetos visíveis segundo as formas geométricas fundamentais que lhe estão subjacentes. Desde 1910, o futurismo começou a empregar a representação simultânea cubista para fazer realçar o dinamismo moderno (SANTAELLA, 2012, p. 28-29).

As vanguardas estéticas do modernismo marcadas por vários e diferentes movimentos tiveram grandes artistas que, em suas criações singulares, foram inovando a partir daquilo que recebiam em consonância aos meios, às técnicas e aos instrumentos que dispunham para expressar valores a outros. Essa propagação de tendências, movimentos e estilos comprova que "o espectro das produções artísticas foi se ampliando em uma variedade de estilos, formas e práticas para culminar em uma diversidade e hibridismo que passaram, crescentemente, a caracterizar as produções artísticas na contemporaneidade" (SANTAELLA, 2012, p. 31).

Ao perfazer os momentos principais do percurso histórico da presença da imagem, os pesquisadores citados mostram que a imagem sempre existiu, no início de maneira rudimentar, e foi evoluindo gradativamente para formas mais sofisticadas, assumindo um papel de expressão sempre orientada ao outro. Ao chegar aos dias atuais, Góes evidencia a leitura da imagem nos livros contemporâneos:

> Eis um exemplo da força do olhar, que descobre, percebe, aprende, apreende, devolve. Assim acontece com a *leitura da imagem nos livros para a juventude.* Livro infantojuvenil, que se sabe arte. Arte da palavra, que moderna e contemporaneamente foi passando por modificações introduzidas por outras tecnologias, indo da linguagem em quadrinhos à dos meios eletrônicos. O texto objeto real, com linguagem verbal, visual e grafotipográfica, extrapola o invólucro físico tradicional, seu suporte (GÓES, 2009, p. 13-14, grifos da autora).

Nessa perspectiva, ao trazer essa ideia para a atualidade, mais especificamente para os livros de imagem – cujo gênero tem sido considerado como gênero literário recentemente, dado seu potencial artístico, como assevera a autora em relação aos livros ilustrados – o ilustrador, ao criar a sua obra elabora o seu projeto de dizer por meio da sequência das imagens. Nesse processo de criação das ilustrações, pensa no seu interlocutor e escolhe os seus modos de ilustrar para comunicar o seu projeto de dizer desde a materialidade da obra, tais como seleção do papel e das técnicas de pintura, até a conclusão da narrativa, como o uso de cores, cenário, perspectiva, ritmo, composição com todos os elementos figurativos e simbólicos constituintes da narrativa por imagens que pretende construir. No entanto, a

ilustração passou por muitas transformações até chegar a esse patamar atual em que predomina a ilustração em livros de Literatura Infantil cujo assunto abordarei no item posterior.

Como alargamento da compreensão a respeito da imagem, Alberto Manguel (2001), em seu livro *Lendo imagens,* expressa a sua paixão em ler imagens e deslindar as tantas histórias explícitas como as implícitas resguardadas em todos os tipos de obras de arte, tais como a pintura, a fotografia, a escultura, a arquitetura e o teatro, e reivindica a responsabilidade e o direito do espectador comum de ter acesso às mais diferentes imagens e, sobretudo, saber desvendar as narrativas nelas contidas. Por isso, desenvolveu doze capítulos na composição do livro citado intitulando cada um de maneira a trazer um/uma artista que representasse a forma como ele pensa acerca da imagem, por exemplo, "Joan Mitchell: A imagem como ausência"; "Robert Campin: A imagem como enigma"; "Lavinia Fontana: A imagem como compreensão"; "Marianna Gartner: A imagem como pesadelo"; "Pablo Picasso: A imagem como violência" e "Aleijadinho: A imagem como subversão", são títulos de alguns dos capítulos.

A caráter de exemplo mais específico, trago e discorro brevemente sobre dois capítulos em especial. O primeiro a ser comentado é o de abertura do livro cujo título é "O espectador comum: a imagem como narrativa", escrito após os agradecimentos. Dirige-se ao espectador comum, em cuja categoria o autor se inclui e para quem reivindica o direito de ler imagens e conhecer as grandiosas histórias pertencentes a elas. Nessa primeira parte, Manguel narra seu primeiro contato, quando ainda criança, por intermédio de uma tia pintora, com a imagem *Barcos na praia de Saintes-Maries,* pintada por van Gogh, e descreve o sentimento que teve ao vê-la e apreciá-la. Não ilustrava qualquer enunciado escrito porque era apenas uma imagem, mas contava uma história. Manguel, apoiado nas ideias de Aristóteles, diz que o pensamento requer imagens, ou seja, pensamos por meio de imagens mentais:

> Sem dúvida, para o cego, outras formas de percepção, sobretudo por meio do som e do tato, suprem a imagem mental a ser decifrada. Mas, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p. 21).

Segundo o autor, somos constituídos também por imagens, por todas aquelas com as quais nos deparamos no decorrer das nossas vidas e para as quais atribuímos sentidos conforme nossas vivências. À medida que crescemos e tornamo-nos mais experientes, nosso arcabouço se amplia e intensifica-se, por isso, conseguimos descobrir detalhes em imagens que antes não víamos, associar a outras imagens e descrevê-las em palavras, assim como atribuir novos sentidos a partir dessas percepções. Ao considerar as obras de arte em suas diferentes manifestações como sendo imagens, como explicita Manguel (2001), é válido salientar que são produzidas por uma pessoa a outras pessoas. Os artistas criadores contaminam as suas criações com os seus modos de pensar o mundo e de recriar a realidade apoiados em suas vivências e nas diferentes imagens que os constituíram.

Um leitor mediante uma manifestação artística – por exemplo, uma obra literária concebida exclusivamente por ilustrações, como um livro de imagem – ao procurar lê-la e desvendá-la como um todo, está diante da expressão do outro/criador que a produziu e busca entender, a partir de seu ponto de vista em virtude de seu lugar social no mundo no momento, o que o artista tentou expressar por meio de seu projeto de dizer pelas imagens, à medida que o leitor também foi pensado, como interlocutor, no processo de criação da narrativa pelas ilustrações. É nessa interação realizada pelo leitor com o ilustrador por intermédio das imagens materializadas na obra que se dá o processo de empatia. Nesse viés, nesse processo descrito por Bakhtin, que se conquista um nível excedente de visão necessário para alcançar "autoconsciência axiológica" (BAKHTIN *apud* MORAES, 2015, p.109). Essa autoconsciência somente pode ser adquirida no momento em que o criador é compreendido pelo outro, em razão da dialogicidade realizada pelas duas consciências. Em outras palavras, por meio da compreensão da obra, o leitor pode compreender o projeto de dizer do seu criador imbricado em sua produção artística.

Por esse ponto de vista, as imagens são constituídas por um conjunto de signos, os quais dialogam entre si e são formadores da consciência humana. Como exemplo mais específico, ao ler uma imagem, nesse caso uma pintura, o leitor, a partir dos signos que o constituem, entra em contato com os signos produzidos pelo criador e manifestados na obra. Nesse sentido, há um diálogo entre as imagens trazidas pelos interlocutores – leitor/espectador e artista/criador. Esse diálogo é realizado a partir do momento em que o leitor, diante da imagem, procura compreendê-la por meio do conhecimento de mundo que já possui. Esse conhecimento pode ter sido formado pela leitura de comentários, histórias ou críticas de

outras pessoas, pela biografia do artista e pelo seu processo de criação artística, todavia, esse conjunto de ideias não é suficiente para ler uma imagem, pois Manguel (2001, p. 27) explicita que "O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência", e adensa:

> Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. André Malraux, que participou tão ativamente da vida cultural e da vida política francesa no século XX (como soldado, romancista e ministro da Cultura pioneiro na França), argumentou com lucidez que, ao situarmos uma obra de arte entre as obras de arte criadas antes e depois dela, nós, os espectadores modernos, tornávamo-nos os primeiros a ouvir aquilo que ele chamou de "canto da metamorfose" – quer dizer, o diálogo que uma pintura ou uma escultura trava com outras pinturas e esculturas, de outras culturas de outros tempos [...] (MANGUEL, 2001, p. 27-28).

Por esse prisma, a imagem é inesgotável em sentidos porque o espectador não considera apenas o horizonte visível posto na imagem fixa, mas vai para além desse horizonte, tanto no espaço como no tempo, ao transcender para o passado como para o futuro mantendo uma rede de significados com outras imagens em diferentes tempos, espaços e culturas. Desse modo, os sentidos se alargam e não se exaurem. Nessa perspectiva, a imagem assume o caráter de narrativa, como Manguel apresenta, porque aparentemente é estanque e imóvel, no entanto, o espectador/leitor da imagem, consegue conceder vida e dinamicidade à imagem dialogando para antes da sua produção e para depois dela conferindo uma riqueza de sentidos, os quais são produzidos pelos signos em ação tanto do espectador como do artista no processo de interlocução e dialogia. A esse respeito, Manguel (2001) acrescenta:

> Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa. (MANGUEL, 2001, p. 28).

A narrativa criada por meio da compreensão de uma imagem, embora seja encerrada em dado momento do tempo em decorrência dos ecos recebidos em determinada época e em determinado lugar, não é permanente, visto ser variável conforme as circunstâncias vividas. Se cada um de nós é constituído pelas imagens que apreende no decorrer dos anos, a narrativa provocada por uma mesma imagem se amplia em consonância às condições dadas pelo contexto social, histórico e cultural vivenciado em cada momento da vida. Por exemplo,

quando Manguel (2001) revisitou, anos depois, o mesmo quadro visto na sua infância, conseguiu observar detalhes antes não percebidos e fazer novas relações de sentido anteriormente não realizadas, pois, na condição de infante, a sua compreensão partiu apenas da leitura da própria pintura apoiado nas poucas experiências que tinha. Na condição de adulto, as suas experiências já haviam se ampliado, o que permitiu uma compreensão mais aprofundada acerca da pintura.

O segundo capítulo a ser abordado, intitulado "Tina Modotti: A imagem como testemunho", é o quarto da obra. Manguel o inicia ao rememorar a origem da fotografia no século XIX. A princípio, a fotografia era considerada como a representação fidedigna e objetiva da realidade, ou seja, o resultado da fotografia era visto por muitos como a reprodução exata da natureza, por ser um testemunho dos fatos ocorridos:

> [...] a fotografia rapidamente tornou-se o provedor de imagens da nossa sociedade, conquistando tempo e espaço. Como nunca antes, nos tornamos testemunhas daquilo que em algum momento aconteceu: guerra, fatos momentosos, públicos ou privados, a paisagem de terras estrangeiras, o rosto de nossos avós na sua infância, tudo nos foi oferecido pela câmera, para o nosso exame atento. Através do olho da lente, o passado tornou-se contemporâneo e o presente se resumiu a uma iconografia coletiva (MANGUEL, 2001, p. 91-92).

O autor explicita o ponto de vista das pessoas da época a respeito da fotografia, a qual retratava em suas imagens aquilo que realmente – em teoria – aconteceu, e ainda complementa que "Uma notícia não era notícia, a menos que houvesse uma foto para apoiá-la. A fotografia democratizou a realidade" (MANGUEL, 2001, p. 92). No entanto, na contramão dessa visão, alguns críticos enxergavam a fotografia como, não uma representação fiel da realidade, mas como uma fabricação dela, pois o mundo, do ponto de vista de um contemplador, não tem molduras e o olho apreende o máximo que consegue ver para além das bordas, diferentemente da fotografia, pois "Conhecemos os limites de um documento fotográfico, sabemos que ele mostra apenas aquilo que o fotógrafo quis enquadrar e aquilo que determinada luz e sombra lhe permitiram revelar" (MANGUEL, 2001, p. 92). O autor da fotografia capta o instante que elege ao delimitar no tempo e no espaço o conteúdo que lhe é de interesse. Nessa perspectiva, o enredo fotográfico pode ser totalmente manipulável. Segundo Bakhtin (2003):

> Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de o*utro*, é a relação com o outro enriquecida pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente. O autor se torna próximo da personagem apenas onde não há pureza da autoconsciência axiológica, onde, sob o poder da consciência do outro, ele toma consciência de si no outro dotado de autoridade (tanto no amor quanto no interesse dele) e onde o excedente (o conjunto de elementos

> transgredientes) é reduzido ao mínimo e não tem caráter essencial e intenso. Aqui o acontecimento artístico se realiza entre duas almas (quase nos limites de uma possível consciência axiológica) e não entre espírito e alma (BAKHTIN, 2003, p. 175, grifo do autor).

Nesse contexto, ao considerar a fotografia como obra de arte, portanto, uma das muitas formas estéticas, é organizada a partir de um outro que foi pensado no momento do clique do enquadramento. O autor, ao compor a fotografia, tem um projeto de dizer que é expresso em sua composição de acordo com o lugar que ocupa e das intenções pretendidas, uma vez que "O autor ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir, opera com elementos desse acontecimento e por isso a sua obra é também um momento desse acontecimento" (BAKHTIN, 2003, p. 176). Para Bakhtin, a arte não pode ter um caráter trivial porque é carregada de valor axiológico. No ato de fazer arte, o criador imprime os seus valores no objeto estético por meio do seu projeto de discurso, assumindo o seu ato responsivo, ao responder a um acontecimento, e responsável, ao assumir o seu posicionamento social em relação ao mesmo acontecimento. Nesse processo possibilita ao outro compreender a si mesmo, bem como ao outro, o que contribui para a formação da consciência do outro – contemplador, observador, leitor da fotografia.

Como representante dessa categoria estética, Manguel selecionou a artista Tina Modotti. Nascida na Itália no final do século XIX, iniciou a sua carreira como atriz de teatro, mas se embrenhou na arte fotográfica após mudar-se para a América e conhecer o fotógrafo Edward Weston que lhe ensinou as técnicas da fotografia a pedido dela. Depois, o casal se mudou para o México onde, a princípio, Modotti fotografou detalhes arquitetônicos e flores. Posteriormente, sua atenção captou o próprio povo mexicano e suas mazelas, o que a fez envolver-se cada vez mais no ativismo político. A partir dessa nova visão, o seu propósito artístico passou a refletir a sua posição política. Conforme Manguel (2001, p. 99), "A posição moral de Modotti tornou-se cristalina após sua chegada ao México: acreditava no direito individual a uma vida decente; opunha-se à injustiça". Porém, essa maneira de viver, apenas ver e retratar a realidade social do povo mexicano, não mais satisfazia a artista porque pretendia ser mais que testemunha e aspirava ações mais imediatas. Isso custou caro a ela que foi enquadrada pela polícia por assassinato e acabou desiludindo-se em relação à própria arte.

Enfim, sem pretender pormenores de toda a vida agitada e grandiosa de Tina Modotti, a intenção de focar a sua arte neste enunciado, aos olhos de Manguel, é mostrar que a imagem, produzida pelo ato de fotografar, pode ser considerada como um ato ético e estético

porque reflete e refrata a realidade para além do seu horizonte, a partir do ponto de vista axiológico do fotógrafo/autor que, em contato com o ponto de vista axiológico do observador, contribui assim para a formação da consciência de si e do outro por ser um evento artístico vivo único e singular do existir (BAKHTIN, 2003). Manguel assevera que "a fotografia permite, talvez mais do qualquer outra arte, que a manipulação e a censura se tornem parte integrante do seu próprio processo criativo" (2001, p. 92), por isso, intenciona assegurar o direito de saber ler as imagens a todas as pessoas, referidas no primeiro capítulo como espectadores comuns, a fim de compreenderem o que o outro/artista manifesta em sua arte tendo condições de perceberem se estão sendo manipuladas ou não.

Diante de todo o exposto até aqui a respeito da imagem e suas singularidades, as quais a configuram como narrativa e como testemunho (Manguel, 2001), é possível compreender que a imagem é enunciado, ao considerar a perspectiva proposta pelos filósofos russos como Bakhtin, Volóchinov e Medviédev, outrora conhecidos como estudiosos do Círculo de Bakhtin, por abarcar em si todo o emaranhado e toda a complexidade de sentidos, pois "o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas" (BAKHTIN, 2016, p. 62). Ao enxergar a arte como um fenômeno ideológico e, sendo a imagem a essencialidade em uma obra de arte pictórica, tais como a pintura, a escultura, a fotografia, a arquitetura, a ilustração, ou qualquer outra forma artística concretizada, ela [imagem] apresenta um antes e um depois da sua criação porque dialoga com outros contextos sociais de diferentes épocas e culturas por ser constituída por diferentes vozes – de todos aqueles que participaram do percurso histórico do artista, tais como os familiares, os professores e os pesquisadores que tal artista conheceu ou sobre os quais leu, assim como todas as outras pessoas que foram referenciais na sua vida.

O autor ainda acrescenta que o enunciado também tem como traço constitutivo "a possibilidade de seu *direcionamento* a alguém, de seu *endereçamento*" (BAKHTIN, 2016, p. 62). A imagem também é produzida por alguém – artista/criador – e é destinada a outro alguém – contemplador/leitor, portanto, suscita respostas de seus interlocutores. A arte como ato social, por exprimir e recriar parte da realidade social, carregada de valores, pensamentos, ideias, ideologias, possibilita, no encontro de diferentes consciências, o processo de dialogia, de troca entre essas consciências, o que contribui para a formação ideológica dos indivíduos. Segundo Medviédev (2016):

> [...] Qualquer enunciado concreto é um ato social. Por ser também um conjunto material peculiar – sonoro, pronunciado, visual –, o enunciado ao mesmo tempo é uma parte da realidade social. Ele organiza a comunicação que é voltada para uma reação de resposta, ele mesmo reage a algo; ele é inseparável do acontecimento de comunicação. Sua realidade peculiar enquanto elemento isolado já não é a realidade de um corpo físico, mas a de um fenômeno histórico (MEDVIÉDEV, 2016, p. 183).

Ao ser organizada em busca da reação responsiva e por reagir a algo, a imagem torna-se um ato social e um fenômeno histórico. A pintura criada por Picasso, em 1937, intitulada *Guernica* (Figura 3) é um exemplo disso. Em janeiro do mesmo ano, o governo republicano espanhol encomendou a Picasso a criação de um grande mural, cujo tema ficara a critério do artista, para representar o Pavilhão Espanhol na Exposição Universal que seria realizada em Paris na primavera daquele ano no qual explodira a Guerra Civil na Espanha. Sem ter um assunto, a princípio, para compor a obra, manteve-se até início de abril sem começá-la. A esse respeito, amplia Manguel (2001):

> Na manhã de 28 de abril, aviões nazistas atacaram a pequena cidade basca de Guernica, matando 2 mil civis e ferindo muitos mais. Picasso havia encontrado o seu tema – ou melhor, o tema o encontrara. Em maio, o primeiro esboço de uma pintura colossal, 7,62 por 3,35 metros, estava completado. Ele decidiu não usar cor: os animais aterrorizados, as mulheres aos gritos pairam sobre o espectador em preto-azulado e branco-sujo. À esquerda, o foco da pintura é uma mulher segurando o filho morto, o rosto convulsionado de dor [...] Mais de sessenta anos depois que foi pintado (depois da Segunda Guerra Mundial, depois da Coreia, depois do Vietnã, depois da Guerra das Malvinas, depois do Afeganistão, depois de Kosovo), *Guernica* se tornou a principal imagem (ousará alguém dizer banalizada?) contra a guerra, e a mulher em prantos agarrando o filho é o seu detalhe mais memorável, talvez essencial (MANGUEL, 2001, p. 210).

Do ponto de vista da imagem como enunciado visual, a tela de Picasso representa uma parte da realidade social por recriar um dado evento vivenciado diretamente pelos espanhóis e imigrantes que habitavam a Espanha e indiretamente por todos que viveram naquele ano em diferentes lugares do mundo. A propósito, na época, o artista estava na França, mas, ao saber do ocorrido pelo jornal *Times* de Londres, sensibilizou-se com a agonia dos seus conterrâneos. Esse olhar voltado ao seu povo foi registrado em sua criação na mais elevada expressão.

"Guernica é revelada aos olhos do público como uma das maiores obras trágicas do século XX. Picasso responde ao massacre de forma violenta e perturbadora" (ROSSETTO; MORI, 2016, p. 210). Desse modo, Pablo Picasso foi encontrado, não só por um tema, mas pela manifestação da sua visão de mundo, do seu pensamento contrário ao sofrimento decorrente da estupidez da guerra e da crueldade humana. Por isso, usou a sua arte para

comunicar ao mundo o seu projeto de dizer, como um ato responsivo e responsável naquele momento, o qual refletiu e reflete por gerações. Responsivo, por responder concreta e incisivamente ao ataque ao vilarejo e responsável, por assumir a sua responsabilidade e o seu posicionamento social na condição de homem que resiste às atrocidades decorrentes das relações de poder. Portanto, não se trata de um quadro de decoração e de deleite, mas de uma obra com valor social e político.



Figura 5 - Guernica, 1937, Pablo Picasso. Óleo sobre tela (349 x 776,5 cm). Museu Nacional Centro de Arte da Rainha Sofia, Madri/Espanha. Fonte: Revista Teias, v.17, n.45, Abril/Junho, 2016, p. 211.

Aos que não presenciaram o acontecido pelo distanciamento no tempo histórico, há o acesso ao fato mediante textos preservados em livros, em jornais, nos relatos de memórias, enfim, nas diferentes mídias sociais e, sobretudo, por meio desse imenso mural, cujas cópias podem ser encontradas em vários meios de comunicação em decorrência da evolução tecnológica, ou seja, basta apenas um clique à procura do título da obra, para conhecer ou relembrar esse ato social de violência na história da humanidade do século XX, transcendendo para além do tempo e do espaço em que ocorrera. Portanto, ela comunica a outros o pensamento do artista "em dadas circunstâncias, em dado momento histórico, nas condições de dada situação social" (MEDVIÉDEV, 2016, p. 183). Essa manifestação artística em um gigantesco painel é a materialização das ideias do seu criador a respeito do massacre ao vilarejo a partir da sua representação individual de mundo, porém construída socialmente e constituída por elementos visuais característicos do cubismo. Assim:

> As figuras de Guernica são do conhecimento público, construídas de forma direta e incisiva, o que permite ao autor a representação social da realidade por meio da deformação da forma e do espaço na obra de estilo cubista, objetiva o mundo tal como ele é no momento, envolto em um contexto de morte e destruição, mas deixando brechas antagônicas, indicadoras de resistência e a esperança (ROSSETTO; MORI, 2016, p. 214).

A partir de todos esses apontamentos e retomando a ideia de Manguel da imagem como narrativa, a pintura mencionada remete para eventos que a precederam, bem como para os que a sucederam ampliando a narrativa para além da sua moldura, condição essencial à construção de sentidos pelo leitor para a compreensão da imagem como uma unidade. No entanto, para ampliar o horizonte para além do visível, o leitor precisa olhar atentamente e entender o que está visível – cada personagem que compõe a obra é individual e singular e tem uma representatividade na composição do todo; os elementos da arte cubista representados em forma de cubos; o uso de cores limitadas aos tons de branco, preto e cinza, plano pictórico, linhas, lacunas – e, ao buscar referências com base nas próprias experiências, é possível criar relações entre forma e conteúdo e estabelecer um diálogo com o autor da obra, uma vez que:

> A criação não é algo acidental, um mero jogo de combinações, mas sim um envolvimento profundo com a finalidade de objetivação de uma ideia configurada na obra. Neste sentido, *Guernica* não pode ser resumida a um documento de reportagem bélica, pois o autor não parece ter ancorado suas representações sociais da guerra apenas em um massacre, mas em uma manifestação brutal e violenta contra pessoas inocentes (ROSSETTO; MORI, 2016, p. 214).

Sob esta ótica, torna-se necessário que o espectador, para quem Manguel reivindica o direito de ler as diferentes e diversas imagens intrínsecas às obras de arte já produzidas e que ainda serão criadas, tenha condições de descobrir as narrativas inerentes a cada uma das criações, uma vez que são concebidas, não por acaso ou como um objeto de consumo individual, muito pelo contrário, como um ato pensado de representação de uma ideia, de manifestação de uma visão de mundo, de expressão de ideologias, de um ato social, enfim, de um enunciado concreto (MEDVIÉDEV, 2016). Neste sentido, é possível ler imagens como narrativa, mas para isso é preciso ampliar as próprias referências no intuito de alargar o conhecimento que se tem sobre as imagens. Quanto mais o leitor buscar as vozes imersas, mais condições terá de chegar a uma compreensão em profundidade e cada vez mais terá elementos para compreender as próximas. No próximo item, buscarei relações entre a imagem e a ilustração nos livros de Literatura Infantil.

2.2 A Ilustração na Literatura Infantil: breve contexto de um recorte histórico

No livro *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador,* dentre os vários artigos escritos por ilustradores, cuja organização foi realizada por Ieda de Oliveira (2008), Rui de Oliveira escreveu sobre "Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil". Esse artigo contribui com um estudo a partir de um recorte histórico, no período compreendido do século XIX até a década de 1930, no qual ele analisa as principais influências constituidoras da linguagem da arte de ilustrar livros para o público infantil e juvenil. Trata-se de "um trajeto em que a ilustração de livros se individualiza como arte, como linguagem de massa e como realidade industrial e profissional" (OLIVEIRA, 2008a, p. 13). O ilustrador opta por esse recorte porque, embora a ilustração já existisse em outros lugares, foi a partir dessa época que emergiu com mais notoriedade.

O ilustrador inicia o texto destacando o fato de o livro não ser mais o principal suporte da imagem narrativa, nos tempos atuais, pelo surgimento de novos suportes em razão dos avanços tecnológicos, tais como a internet, a animação em série de TV, os jogos eletrônicos, etc, por isso, as crianças e os jovens em todo o mundo são alimentados visualmente todos os dias por essas diferentes linguagens, as quais influenciam diretamente na construção de seus valores estéticos formais. Nesse sentido, ao se preocupar em devolver a autonomia da imagem narrativa para os livros, propõe no artigo referido procurar as origens da ilustração para "fazer renascer, renovar, resgatar a eterna relação da palavra com a imagem, tendo unicamente o livro como objeto e sujeito pessoal" (OLIVEIRA, 2008a, p. 14). Conforme o ilustrador:

> [...] naquele século, outros países já realizavam publicações de livros infantis, porém o livro como objeto de arte, como brinquedo e entretenimento, além de veículo de valores morais e educacionais da época, era consequência estrutural direta da Revolução Industrial pela qual passava a Inglaterra (OLIVEIRA, 2008a, p. 14).

A publicação de livros ilustrados para o público já mencionado antecede o período da rainha Vitória I (1819-1901), da Inglaterra. No entanto, foi nesse período que o livro para crianças se popularizou, dado o aspecto industrial da época. Além disso, há de se considerar o processo educacional, no qual se refletia o conservadorismo do período vitoriano. Com esse intuito, as ilustrações cumpriam a perspectiva moralizante a fim de auxiliar na educação das crianças. Todavia, ainda no período da rainha Vitória I e de seu filho e sucessor, rei Eduardo VII (1841-1910) – a Inglaterra se transformava econômica e socialmente em virtude do desenvolvimento do comércio e do transporte de mercadorias, o que possibilitou a

comercialização e difusão do livro e, consequentemente, a demanda crescente de ilustradores e gravadores – "a criança passa a ser aceita e compreendida como um ser único, possuidor de particularidades e necessidades inerentes à sua fase da vida, superando, dessa forma, a visão tradicional da criança como um adulto pequeno" (OLIVEIRA, 2008a, p. 15).

Ramos e Nunes (2016) corroboram, a meu ver, essas considerações de Oliveira a respeito da visão sobre criança ao afirmarem que o conceito de infância é uma produção social. Durante a Idade Média, as fases da vida passaram a ganhar destaque nos tratados pseudocientíficos, e a infância era vista pela sociedade como uma longa fase da existência vinculada à ideia de dependência. Na burguesia do século XVII, surgiu o conceito de infância elaborado pela sociedade considerando as peculiaridades dessa fase da existência. Esse conceito foi se modificando ao longo do tempo em decorrência do entendimento das pessoas.

Assim, conforme as autoras citadas, nas últimas décadas, em virtude da globalização – mais especificamente do consumismo global – a compreensão acerca da infância sofreu uma alteração profunda afetando valores e comportamentos dos infantes, ou seja, influenciando os modos de pensar e ser da criança. Elas enfatizam ainda que, embora o conceito de infância atribuído pela sociedade esteja sendo transformado, essa etapa da vida continua recebendo cuidados específicos e especiais por se constituir um pilar da condição humana. Dessa maneira, a Literatura Infantil, considerada como patrimônio cultural da humanidade, deve fazer parte do cotidiano infantil.

Aliado aos fatores industrial e educacional, já descritos, Oliveira traz, como terceiro elemento propagador da ampliação dos livros ilustrados para crianças no século XX, "o surgimento de uma nova classe de trabalhadores assalariados, mas acima de tudo, a consolidação de uma classe média que exigiria uma oferta maior de revistas, jornais, livros e publicações próprias para os seus filhos" (OLIVEIRA, 2008a, p. 15). Para dar conta dessa demanda que surgia, o autor evidencia a importância do desenvolvimento "nos processos de captura e reprodução da imagem. Naquele século, reproduziram-se mais imagens do que em todos os séculos precedentes" (OLIVEIRA, 2008a, p. 15), como elemento determinante na corporificação "e no desenvolvimento da arte e do conhecimento da cultura ocidental" (p. 16). A respeito das possibilidades técnicas que permitiram a reprodução em larga escala na época, Oliveira destaca:

> A ilustração reproduzida em cores torna-se mais frequente a partir da segunda metade do século XIX, com a utilização, em 1837, da cromolitografia, que aos poucos se aprimora. Já em 1843, John Bufford, inovador gráfico americano,

> aperfeiçoou o processo, permitindo a impressão de cinco ou mais cores (OLIVEIRA, 2008a, p.16).

É possível observar que a imagem narrativa nos livros de Literatura Infantil tem suas origens, bem como a sua consolidação, no período vitoriano na Inglaterra, decorrentes dos fatores elucidados anteriormente na retrospectiva de Oliveira (2008a). É válido ressaltar que o desenvolvimento da ilustração foi favorecido, sobretudo, pelo surgimento das novas tecnologias de reprodução da época que garantiram a satisfatória fidedignidade ao original produzido pelo artista, fato que se estende até à atualidade com a inserção da computação gráfica.

O autor enfatiza ainda que, embora o livro e a atividade profissional de ilustradores de livros para crianças sejam oriundos desse período aludido, não se pode desconsiderar que já se ilustravam clássicos para o público infantil na época referida em outros países. "No caso da França, por exemplo, os contos de Charles Perrault[12], Sophie, Condessa de Ségur[13] e Jeanne-Marie Leprince de Beaumont[14] foram ilustrados, da mesma forma como, na Alemanha,

[12] Charles Perrault, nascido na capital francesa em 1628, recebeu a princípio uma educação religiosa, porém, ao desentender-se com um professor no Curso de Filosofia, aos 15 ou 16 anos, decidiu concluir seus estudos fora da escola. Em 1643, iniciou os estudos no Curso de Direito tornando-se advogado em 1651. Em 1660, despontou como poeta público que enaltecia a monarquia escrevendo sobre o reinado de Luís XIV. A partir de 1661, tornou-se funcionário do rei cuja fidelidade rendeu-lhe o ingresso à aristocracia francesa. Em 1665, tornou-se intermediário entre o ministro e os artistas, incluindo os literatos. A partir daí, sendo então uma pessoa influente e, devido a sua crença nos preceitos morais e no catolicismo, escreveu várias obras que precederam a sua mais conhecida *Contos de mamãe Gansa.* Em 1671, foi recebido na Academia Francesa e, no ano posterior, casou-se e tornou-se Controlador Geral das Construções e Jardins, Artes e Manufaturas da França. Pai de quatro filhos, ficou viúvo em 1678. Em 1695, ao perder o cargo, dedicou-se inteiramente à paternidade e à carreira de escritor. Faleceu em 1703 aos 75 anos de idade (FRANCO, 2011).

[13] Sophie Rostopchine nasceu em São Petersburgo, Rússia, em agosto de 1799. Sua família pertencia à alta aristocracia russa no seio da qual viveu sua infância com o irmão e as três irmãs. Com o incêndio da capital em 1812, por ordenação de seu pai, o conde Rostopchine, ministro do Czar Paulo I e governador de Moscou, devido à invasão dos soldados de Napoleão, a família refugiou-se para Paris onde os irmãos foram educados lendo os contos e romances do século XVIII, tais como: o *Telêmaco*, de Fénelon, os Contos de Perrault e o *Robinson Crusoé*. Sophie casou-se em 1819 com o Conde de Ségur com quem teve oito filhos que lhe deram dezenove netos, os quais foram fonte de trabalho e inspiração para sua conversão às letras aos cinquenta e dois anos. Extremamente católica, publicou o total de vinte livros destinados à distração e à instrução das crianças. É válido destacar que, antes disso, foi revelada ao mundo como escritora da empresa Hachette e Cia, por meio do lançamento de uma coleção de livros destinados a crianças vendidos nos quiosques das estações de trem da Companhia dos Caminhos de Ferro do Leste, da qual seu marido era presidente. Entre as suas obras, destacou-se uma trilogia cujo primeiro livro, dedicado à neta Elizabeth Fresneau, é *Les malheurs de Sophie* – no Brasil com os títulos de *A desastrada Sofia* e *Os desastres de Sofia.* A Condessa faleceu em Paris, em 1874 (BORGES LEÃO, 2009).

[14] Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711-1780) nasceu e cresceu em uma família de classe média na França. Órfã de mãe, foi preparada para ser freira e educava meninas mais jovens. Dez anos mais tarde, foi morar com seu pai na região de Lorena onde se tornou preceptora, dama de companhia e professora de música da primogênita de Leopoldo de Lorena por dois anos. Nesse tempo, conheceu intelectuais como Voltaire, assim como trabalhos de escritoras contemporâneas. Com algumas lacunas em sua biografia relacionadas a

ocorreu com os contos de Jacob e Wilhelm Grimm[15]" (OLIVEIRA, 2008a, p.17-18). Em seus estudos sobre a história da ilustração, Rui de Oliveira (2008a, p.19) acentua que "Apesar de não ser apenas esta a sua fonte, podemos dizer que as imagens se originam de outras imagens. A história da ilustração de livros infanto-juvenis não foge desse processo quase inexorável". Nesse sentido, remete aos contos de fadas como precursores das ilustrações:

> Diante das gravuras para os *Contos da Mãe Ganso* [*sic*], de Perrault, datadas de 1695, ou dos irmãos *Valentin & Orson*, em uma edição francesa de 1489 – que poderíamos chamar de alfarrábios da história da ilustração –, encontraremos uma série de convenções visuais que se perpetuaram no imaginário das pessoas, principalmente nas soluções gráficas utilizadas pelos ilustradores de livros para crianças e jovens que se seguiram (OLIVEIRA, 2008a, p. 19).

Oliveira (2008a) explicita sobre as heranças deixadas pelos contos de fadas e faz um retorno às origens e às primeiras publicações desse gênero literário ao dizer que alguns padrões visuais se mantiveram no imaginário dos leitores e que a existência dos seres fantásticos nas histórias dos dias atuais é legado dos contos de outros tempos, mas que estão revestidos de elementos da atualidade, como no trecho a seguir:

> As antigas ilhas misteriosas habitadas por seres bizarros são os atuais planetas e astros desconhecidos das aventuras de ciência e ficção. A nave interplanetária viajando por espaços infindos são os antigos galeões a remo, navegando em oceanos insondáveis, repletos de perigos e seres das profundezas dos mares. Nas velhas gravuras dos cronistas do maravilhoso – as representações da geografia do imaginário das antigas navegações, com seu mar Tenebroso e os monstros que habitavam o chamado Finisterra –, todo esse repertório visual do medo e do ignoto é eterno e permanece subjacente na história da ilustração de livros para crianças (OLIVEIRA, 2008a, p. 18).

O autor indica como responsáveis pelo princípio da ilustração nos livros infantis nos quais se relacionam palavra e imagem, portanto, lítero-visuais[16], e imprescindíveis para a história da imagem narrativa, os ilustradores ingleses William Blake (1757-1827) e Edward

---

envolvimentos conjugais, casou-se em 1743, com Antoine Grimard de Beaumont com quem teve uma filha. Em 1748, publicou a sua primeira obra *Le Triomphe de la vérité, ou Mémoires de M. de La Villette.* No mesmo ano, mudou-se para a Inglaterra, onde trabalhou como preceptora de crianças e jovens aristocratas. Por julgar a pedagogia inglesa baseada em métodos obsoletos e na ausência de bons professores, sua abordagem era inspirada em ideias defendidas por Jean Jacques Rousseau. Fundou a revista *Le Nouveau Magasin Français*, que obteve muito sucesso de 1750 a 1780 com quarenta volumes publicados. Em 1756, surgiu *Le Magasin des Enfants*, um manual pedagógico com histórias contadas por uma governanta e direcionadas às crianças, destacando-se *A Bela e a Fera.* Na mesma vertente, publicou, em 1760, *Le Magasin des Adolescents* e, em 1768, *Le Magasin des Pauvres* (VILLENEUVE; BEAUMONT, 2016).

[15] Jacob Grimm (1785-1863) foi um linguista e escritor que, junto ao irmão Wilhelm Grimm (1786-1859), dedicou-se a recolher e registrar os contos populares de algumas regiões de língua alemã. A intenção primária dos irmãos era preservar de forma impressa a cultura oral pura dos alemães, porém, com o correr dos anos, os irmãos passaram a destinar suas edições às crianças com intenção educativa (MACHADO, 2010).

[16] A expressão lítero-visual, anunciada por Rui de Oliveira, diz respeito a um gênero de livro em que palavra e imagem se relacionam, entrelaçam-se, amalgamam-se em uma expressão única (OLIVEIRA, 2008a).

Lear (1812-1888). O primeiro, profundamente místico e espiritualizado com temas bíblicos, foi poeta romântico e ilustrador inglês, destacando-se como gravador e aquarelista. Escreveu e desenhou um livro intitulado *Songs of Innocence (Canções da Inocência),* em 1789, composto por poemas nos quais a palavra e a imagem se coadunavam em uma única expressão. Segundo Oliveira (01 set. 2020), ele tentou juntar o céu com a terra, ou seja, o imaterial com a matéria. Como ele escrevia e desenhava suas próprias poesias, é interessante observar como ele fazia esse transporte em temas tão complexos. Um dado muito importante é que ele foi o precursor em encontrar um corpo físico perante a palavra abstrata, o que aparentemente não seria possível. Conforme as suas ideias, somente poderia conseguir isso com a aquarela. Conseguiu harmonia entre tradições e inovações em suas obras para o público infantil, embora não trabalhasse unicamente com esse público. Teve um importante destaque como gravador e aquarelista. O segundo foi um dos pioneiros em associar sonoridade entre imagem e palavra:

> Edward Lear (1812-1888), artista que exerceu inicialmente a função de ilustrador no zoológico de Londres, publicou seu primeiro livro de poemas para crianças em 1846, intitulado *A book of Nonsense (Um livro de Nonsense),* obra com 72 poemas de versos curtos (quatro ou cindo apenas), permeados de humor e situações absurdas. Essa característica fez com que esse autor fosse considerado o pai desse tipo de literatura, juntamente com o escritor Lewis Carroll, conhecido por sua importante obra *Alice no país das Maravilhas* (ALEIXO, 2014, p. 79).

Nessa trajetória de rememorar os clássicos, Oliveira enumera grandes ilustradores e pintores no intuito de mostrar a importância e o legado de cada um na história da ilustração ao contribuir para o chamado "*período de ouro da ilustração*" (2008a, p. 43, destaques do autor) de livros para crianças, que se estende desde o princípio do século XX até o final da década de 1930. No entanto, não pretendo esmiuçar a história da ilustração em seus detalhes trazendo os grandes artistas e suas especificidades. Apenas realizo breve histórico para contextualizar como a ilustração surgiu e conhecer as suas raízes, bem como as heranças e influências deixadas por grandes artistas em determinadas épocas aos ilustradores que se sucederam, como "um grande domínio do ofício de desenhar e pintar e uma grande capacidade de narrar histórias" (OLIVEIRA, 2008a, p. 44).

2.3 A Ilustração no contexto brasileiro

Antes de dar início à questão da ilustração, é importante contextualizar como iniciou-se o percurso da Literatura Infantil em território brasileiro. As pesquisas de Regina Zilberman,

no livro *Como e por que ler a Literatura Infantil Brasileira* (2005), trazem importantes contribuições. No capítulo 2 intitulado "Por onde começar?", a autora se reporta ao final do século XIX em que apareceram os primeiros livros escritos e publicados por escritores brasileiros destinados a crianças. À época, o Brasil mudava da Monarquia para a República, cuja atmosfera social estava em transformação:

> A grande diferença situava-se na nova conformação da sociedade, marcada pela ascensão de uma classe média urbana, desejosa de ver suas reivindicações serem atendidas: maior liberdade política, melhores negócios, dinheiro mais acessível, novas oportunidades para educação. Essa classe média responsabiliza-se doravante pelas mudanças ocorridas no país, e em nome dela revoluções, avanços e retrocessos acontecem. O aparecimento dos primeiros livros para crianças incorpora-se a esse processo, porque atende às solicitações indiretamente formuladas pelo grupo social emergente (ZILBERMAN, 2005, p. 15).

Nesse contexto, o mercado de livros que se formava não tinha uma tradição na escrita de livros endereçados às crianças para dar continuidade, por isso, como uma das alternativas era se inspirar nos modelos europeus ao traduzir obras estrangeiras ou realizar adaptações, assim como ocorreu com "dois romances britânicos que apareceram nos textos memorialísticos de Carlos Drummond de Andrade e Jorge Amado, respectivamente: *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe, e *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift" (ZILBERMAN, 2005, p. 16). Publicados entre a primeira e a segunda décadas dos anos 1700 são exemplos de romances simplificados cuja forma reducionista circula mais que o próprio original. O mesmo se deu com os contos de fadas:

> Procedeu, porém, da tradição popular a principal contribuição, a saber, as histórias conhecidas até hoje como contos de fadas. Aventuras como as de João e Maria, da Bela Adormecida, da Cinderela, de Chapeuzinho Vermelho eram contadas por e para adultos, até que homens como Charles Perrault (1628-1703), na França, e Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) Grimm, na Alemanha, as transcreveram e publicaram visando ao público infantil. Daí para frente, foram muito difundidas, acontecendo com elas o mesmo que ocorrera aos romances de Defoe e Swift: transformaram-se em sinônimos de literatura infantil, dificultando o retorno à condição original (ZILBERMAN, 2005, p. 16-17).

Assim nascia a dita Literatura Infantil brasileira a partir de princípios preconizados pela Europa. Zilberman destaca dois pioneiros: Carl Jansen (1823 ou 1829-1889) e Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914). O primeiro, nascido na Alemanha, veio para o Brasil ainda jovem trabalhando como professor e jornalista. Aproveitando a ausência de livros de histórias adequados aos alunos, traduziu alguns clássicos, entre 1880 e 1890. O segundo é considerado fundante da Literatura Infantil no Brasil por ser o primeiro a publicar histórias infantis provenientes de Portugal. Ao seguir os passos dos irmãos Grimm, publicou os *Contos da*

Carochinha (1894) "onde se encontram as histórias de fadas europeias, ao lado de narrativas coletadas entre os descendentes dos povoadores do Brasil. Há histórias de origem portuguesa e também narrativas contadas pelas escravas que educavam a infância brasileira no século XIX" (ZILBERMAN, 2005, p. 17-18). Adaptou também outras obras que se evidenciaram no panorama nacional como *Contos de Fadas, Histórias do Arco da Velha* e *Histórias da Avozinha* (1896). Zilberman conclui que:

> No começo, a literatura infantil se alimenta de obras destinadas a outros fins: aos leitores adultos, gerando as adaptações; aos ouvintes das narrativas transmitidas oralmente, que se convertem nos contos para crianças; ou ao público de outros países, determinando, nesse caso, traduções para a língua portuguesa. Há um último segmento que vale a pena citar: as obras destinadas à escola (ZILBERMAN, 2005, p. 18).

A pesquisadora menciona a questão da produção de livros destinados à escola, ou seja, os livros didáticos. Destaca Olavo Bilac (1865-1918) como um dos escritores que escreviam para essas obras que nem sempre eram restritas à sala de aula. Esses três pioneiros – Carlos Jansen, Alberto Figueiredo Pimentel e Olavo Bilac – precederam o grande ícone que viria depois, José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), o qual inaugurou, com suas obras, a partir de 1920, novas possibilidades literárias ao valorizar a linguagem escrita bem como a visual na Literatura. Cecília Meireles também organizou algumas situações que possibilitaram a construção de uma Literatura voltada às crianças em seu livro *Problemas da literatura infantil* (2016), mais particularmente no capítulo "Aspectos da Literatura Infantil":

> Esse é, pois, o primeiro caso de Literatura Infantil: a redação escrita das tradições orais, - o que hoje constitui a disciplina do Folclore. Pode ser a redação direta, sem acréscimos, reduções ou ornamentos, - e é o caso da coleção de contos dos irmãos Grimm, ou sofrendo a influência estilística do autor, - como nos casos de Perrault, de Mme. d'Aulnoy, das fábulas e contos de La Fontaine.
> O segundo caso de Literatura Infantil é o dos livros que, escritos para uma determinada criança, passaram depois a uso geral, como aconteceu com as *Fábulas de La Fontaine*, *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, e outros mais.
> O terceiro caso é o dos livros não escritos para as crianças, mas que vieram a cair nas suas mãos, e dos quais se fizeram depois adaptações, reduções, visando torná-los mais compreensíveis ou adequados ao pequeno público (MEIRELES, 2016, p. 52).

Ainda sobre essa temática, essa pesquisadora, educadora e escritora, no livro referido há pouco, traz uma importante reflexão no capítulo intitulado "Literatura Geral e Infantil": "'A Literatura Infantil faz parte dessa Literatura Geral?' Pergunta a que se poderiam acrescentar mais estas: 'Existe uma Literatura Infantil?' 'Como caracterizá-la?'" (MEIRELES, 2016, p. 14). Para ela, a Literatura é considerada em dois vastos aspectos: o escrito e o oral. Assim, a Literatura não abarca somente o que está escrito, mas também toda a

herança literária, como forma de expressão, transmitida de boca em boca pelos diferentes povos, como suas lendas, seus provérbios, seus cânticos, enfim, as suas narrativas orais conforme suas experiências e suas crenças. Nesse sentido, ela mesma responde que "Evidentemente, tudo é uma Literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil" (MEIRELES, 2016, p. 15). E acrescenta:

> São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas leem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas *a posteriori* (MEIRELES, 2016, p. 15).

Se essa classificação pode ser mais acertada se realizada pelas próprias crianças por meio de suas preferências a partir da Literatura que lhes é apresentada, então não se deve escrever, a princípio, para a infância? No capítulo "O livro não infantil e infantil", Meireles (2016, p. 58), em sua contrapalavra a essa questão, apresenta uma quarta situação propiciadora do surgimento de uma Literatura para crianças ao afirmar que "Isso não significa que seja desnecessário escrever para a infância. Existem mesmo muitos livros especialmente escritos para as crianças que lograram o êxito pretendido. E esse é o quarto caso de Literatura Infantil: o que se refere às obras especialmente escritas para a infância" (MEIRELES, 2016, p. 58).

Nessa afirmação está o problema do livro infantil apresentado por Meireles (2016, p. 58): "Esses livros não tinham apenas o objetivo de entreter a criança, ou de transmitir-lhe noções morais. Muitos visavam, propriamente, transmitir, de maneira suave, os conhecimentos necessários às várias idades". A autora se refere aos livros produzidos, na Europa dos séculos XVII e XVIII, dentro da chamada Literatura Infantil, a partir de três aspectos: o moral, o instrutivo e o recreativo. Nessas condições, a Literatura Infantil é uma criação do adulto a fim de atingir os seus propósitos em relação à infância, ou melhor, acerca do que o adulto considera útil à formação da criança leitora: seja transmitindo valores morais pretendidos, seja instruindo sobre conhecimentos que se julgam necessários à fase infantil, seja com a intenção de promover a leitura prazerosa. A esse respeito, Meireles enfatiza que o livro deve ser submetido ao uso da criança, principal leitora interessada por essa leitura, que dirá se a satisfaz ou não, uma vez que:

> Alguns autores dedicaram toda a sua vida a escrever só para crianças; outros, em meio a uma vasta obra literária, escreveram um dia para elas, e tiveram a sorte de ser entendidos e amados; há também os que escreveram para crianças de uma certa época, e tiveram o seu êxito limitado a uma pequena duração; há os que, sem terem tido sucesso na época em que escreveram, vieram a tê-lo muito tempo depois...; e

> existem até os que, tendo escrito para as crianças, acabaram lidos pelos adultos também. É claro que terão existido ainda os que escreveram e não foram lidos, ou não foram apreciados, nem no seu tempo nem depois (MEIRELES, 2016, p. 58-59).

Mesmo que houvesse uma receita para definir como seria um livro adequado para a criança, não é garantia de que ela possa se interessar por ele, podendo trocá-lo por outros que não são indicados para ela do ponto de vista do adulto. Por esse viés, concordo com Meireles (2016, p. 50) ao apontar a principal característica da Literatura Tradicional – Literatura oral – como "a primeira a instalar-se na memória da criança. Ela representa o seu primeiro livro, antes mesmo da alfabetização, e o único, nos grupos sociais carecidos de letras". Meireles (2016, p. 50) complementa que "Vagarosamente elaborada, pela contribuição de todos, essa literatura possui todas as qualidades necessárias à formação humana. Por isso, não admira que tenham tentado fixá-la por escrito [...]". É preciso permitir que a criança entre em contato de fato com a Literatura para manifestar a sua satisfação ou não em relação ao livro, porém "não basta um pouco de atenção dada a uma leitura para revelar uma preferência ou uma aprovação. É preciso que a criança viva a sua influência, fique carregando para sempre, através da vida, essa paisagem, essa música, esse descobrimento, essa comunicação..." (MEIRELES, 2016, p. 20).

Como bem destaca a autora, não é suficiente que a criança pegue um livro e folheie para dizer se é ou não apropriado para ela. É necessário que o livro exerça algum tipo de influência sobre a criança leitora, ou seja, que o resultado da leitura seja incorporado ao seu mundo, visto que:

> A Literatura não é, como tantos supõem, um passatempo. É uma nutrição. A Crítica, se existisse, e em relação aos livros infantis, deveria discriminar as qualidades de formação humana que apresentam os livros em condições de serem manuseados pelas crianças. Deixando sempre uma determinada margem para o mistério, para o que a infância descobre pela genialidade da sua intuição (MEIRELES, 2016, p. 20).

E, por falar em crítica relacionada à Literatura Infantil, remeto-me a Peter Hunt que, em seu livro *Crítica, Teoria e Literatura Infantil* (2010), busca, como o próprio título do capítulo anuncia, uma "Definição de Literatura Infantil". Para tanto, primeiramente afirma que "não pode haver uma definição única de 'literatura infantil'" (p. 75), visto que cada definição é controlada por um propósito. Alguns estudiosos defendem que a Literatura Infantil é considerada uma literatura inferior em relação à destinada aos adultos e, portanto, não deve ser abordada pelos mesmos critérios literários. Em contrapartida, há os pesquisadores que pensam contrariamente e desconsideram a atribuição de juízos de valor à Literatura

direcionada às crianças, gerando assim "uma certa confusão quanto à literatura ser uma criação diferente, bem como sobre o modo como ela dever ser tratada" (p. 76). Nesse sentido, Crouch (1972, p.8, *apud* Hunt, 2010, p. 77) sugere que "a única diferença entre esses dois tipos de livros é o modo como os infantis devem ser abordados".

Esse pensamento leva Hunt (2010) a refletir sobre diferentes modos de ler a partir da situação de leitura em que o adulto lê um livro destinado a crianças. Nessa situação de abordagem pelo adulto, estão imbricados quatro sentidos diferentes que precisam ser considerados. Adultos leem livros para crianças "[...] *como se fossem textos escritos para adultos* [...] *em nome de uma criança* [...] *com vistas a discuti-lo com outros adultos* [...] *rende[*m-se*] ao livro nos termos do próprio livro"* (HUNT, 2010, p. 79-81, destaques do autor). Sem a necessidade de especificar cada um desses sentidos, comento apenas o último posto ser a forma mais próxima que o adulto pode encontrar para "*ler como uma criança*; porém, está ainda muito longe da leitura feita por uma criança de verdade" (HUNT, 2010, p. 81, destaques do autor) porque, nesse caso, o leitor adulto considera o papel do leitor implícito, uma vez que cada texto implica um leitor/público implícito em decorrência da linguagem empregada, do tema selecionado, dos níveis de alusão e de outros elementos utilizados pelo autor (HUNT, 2010).

Com base nesses apontamentos, o crítico literário prossegue suas reflexões acerca da temática e procura uma definição de Literatura e de Criança. Ao afirmar que "'Literatura', portanto, é um termo muito persuasivo" emenda que "A primeira distinção é entre o que geralmente se pensa ser a literatura e o que ela, em termos lógicos ou conjeturais, pode ser" (HUNT, 2010, p. 83). O sistema cultural dominante a considera superior se comparada a outros enunciados, sendo ela "o 'melhor' que uma cultura pode oferecer" (HUNT, 2010, p. 83). Considerando os diferentes propósitos, "as definições de literatura podem ser convenientemente separadas em características, normas culturais e segundo os usos que os indivíduos dão ao texto" (HUNT, 2010, p. 84). Diante disso, a respeito dos usos atribuídos à Literatura, o crítico conclui que:

> Lemos a literatura de uma maneira diferente da não literatura: extraímos do texto sensações ou reações. No entanto, no caso dos livros para criança, não podemos fugir ao fato de que são escritos por adultos, de que haverá controle e estarão envolvidas decisões morais. Da mesma forma, o livro será usado não para acolher ou modificar *nossas* opiniões, mas para formar as opiniões da criança. Assim, os tipos de leitura que os textos para crianças recebem delas envolvem aquisição da cultura e da língua. Isso significa que a definição "não funcional" de "literatura" exclui toda literatura infantil ou não se aplica a ela (HUNT, 2010, p. 84-85, destaques do autor).

Pelo ponto de vista de que a Literatura só pode ser assim considerada se usada pela perspectiva da estética, "Ou seja, o texto é usado de modo estético, não prático. Por conseguinte, ele pode *tornar-se* literatura, e ser usado de diferentes maneiras em momentos diferentes" (HUNT, 2010, p. 86-87, destaques do autor), fica difícil saber como a criança lê um livro, se ela realiza uma experiência literária ou funcional. Por um lado, isso desconstrói a ideia de cânone – cuja construção foi socialmente criada pela cultura dominante excluindo tudo o que não faz parte dessa abordagem – uma vez que "Qualquer texto pode receber uma leitura 'literária'" (HUNT, 2010, p. 87, destaque do autor). Entretanto, se é o adulto que escreve os livros para as crianças e tende a se pautar em um dos três aspectos: moral, instrutivo e recreativo – trazidos por Meireles (2016) – segundo seus interesses relacionados à infância visando à educação ou à socialização, é impossível que a criança faça uma apreciação estética dos livros aos quais têm acesso. Assim, o pesquisador arremata:

> De certo modo, portanto, a literatura é o que escolhemos fazer dela. A *literatura* infantil é um conceito inevitável, sem parentesco com outros tipos de literatura, embora possa sobrepor-se a eles. Talvez seja inevitável o fato de que tal "sistema", como define Shavit, tenha um status inferior; mas isso depende, em grande parte, do modo como a sociedade encara as crianças e a infância (HUNT, 2010, p. 90, destaques do autor).

Ao tocar nessa questão de como a infância é enxergada pela sociedade, Hunt sente a necessidade de discorrer sobre definição de criança e conclui que "a definição de infância muda, mesmo no âmbito de uma cultura pequena, aparentemente homogênea, tal como muda o entendimento das infâncias do passado. Quando se tenta, por exemplo, descrever 'infância' em qualquer momento, depara-se com uma série de paradoxos" (HUNT, 2010, p. 94). Por esse ponto de vista, pela infância ser um conceito instável, tudo o que a ela se destinar também não será permanente, dadas as singularidades de cada época e lugar. Em consequência, "não se pode esperar que a literatura definida por ela seja estável. Assim, devemos ser muito cautelosos acerca do descompasso entre as interpretações de um livro feitas quando este é publicado e as interpretações realizadas em outros períodos, com contextos sociais diferentes" (HUNT, 2010, p. 94-95). Por tudo já exposto, Hunt finaliza com a seguinte ideia sobre definição de Literatura Infantil:

> Definimos literatura infantil segundo nossos propósitos – o que, no fim das contas, é o princípio das definições: dividir o mundo segundo nossas necessidades. A literatura infantil, por inquietante que seja, pode ser definida de maneira correta como: livros lidos por; especialmente adequados para; ou especialmente satisfatórios para membros do grupo hoje definido como crianças. Entretanto tal definição

> complacente não é muito prática, já que obviamente inclui todo texto lido por uma criança, assim definida (HUNT, 2010, p. 96).

Após esse preâmbulo para contextualizar brevemente o surgimento da Literatura Infantil no cenário brasileiro a fim de compreender as suas singularidades, adentro agora o espaço das imagens com as considerações da autora Lucia Santaella (2012) que resume a partir de um recorte histórico acerca da produção da imagem:

> No espaço de tempo de 1500 até 1675, as imagens nos tratados técnicos e nos tratados alquímicos passaram das iluminuras para as xilogravuras, até as gravuras em metal. O modo de produção da imagem traz consequências para o papel que a imagem desempenha no pensamento. De uma mera festa para os olhos e informação para aqueles que não sabiam ler nem escrever, as imagens e figuras passaram a ser, cada vez mais, peças fundamentais na transmissão de conhecimentos científicos e técnicos, na medida mesma do aprimoramento de seu modo de gravação (SANTAELLA, 2012, p. 106).

A autora traz uma visão mais geral do período estudado e aponta a importância dos modos de produção da imagem como influenciadoras dos modos de pensar. No que tange especificamente à ilustração de livros no Brasil, no artigo escrito por Rui de Oliveira intitulado "O Brasil pela imagem – a ilustração de livros e o passado colonial", no livro *A Arte de Ilustrar Livros para Crianças e Jovens no Brasil* (2013), organizado por Elizabeth Serra, o ilustrador pontua alguns fatores que atrasaram o desenvolvimento da ilustração em nosso país. Nos três séculos do período colonial não havia impressão tipográfica. Apenas com a chegada da família real portuguesa, em 1808, houve a inauguração da Imprensa Régia e a Livraria Pública pelo príncipe D. João. A partir desse acontecimento, "[...] Observam-se, então, profundas mudanças na economia, no ambiente político e social, no urbanismo, na arquitetura, inclusive no ensino da arte [...]" (OLIVEIRA, 2013, p. 16).

Outro fator que impediu o desenvolvimento da ilustração foi a questão relacionada à gravura. Embora já houvesse no currículo da Academia Imperial de Belas Artes[17], essa linguagem era vista como inferior porque servia apenas para fins utilitários de reprodução. Somente mais tarde, em meado do século XX, seu ensino na Escola Nacional de Belas Artes passou a ser reconhecido como autoexpressão artística. Anteriormente a isso, os profissionais que praticavam a ilustração de livros atuavam em outra área, sendo o ofício de ilustrar uma atividade que não era a principal. Quanto a este aspecto, Oliveira explicita:

[17] No Rio de Janeiro, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios criada em agosto de 1816 deu origem à Academia Imperial de Belas Artes, em 1826.

> Para grandes artistas como Belmonte, J.U. Campos, Voltolino e André Le Blanc – para situar apenas os ilustradores de Monteiro Lobato –, a atuação como ilustrador era uma atividade circunstancial. Mesmo artistas plásticos da projeção de Di Cavalcanti ou Santa Rosa, quando ilustravam, era um trabalho adicional, refletindo nos livros uma sequência, uma adaptação do tipo de pintura que faziam na época (OLIVEIRA, 2013, p. 17-18).

Não havia profissionais dedicados exclusivamente à ilustração, o que se estendeu até metade do século XX. Enquanto na Europa, na segunda metade do século anterior, como já comentado no item precedente, o livro se popularizou e a ilustração de livros ganhou notoriedade e afirmou-se como atividade profissional – em decorrência da industrialização ao possibilitar o surgimento de uma nova realidade social e industrial e o desenvolvimento da reprodução da imagem –, no Brasil a realidade era completamente outra, posto "[...] que em um país agrário e escravagista era impossível o surgimento de uma classe média" (OLIVEIRA, 2013, p.18). Nesse sentido, dadas essas condições, a ilustração de livros no Brasil caminhava a passos bem lentos se comparado aos demais países.

O ciclo industrial se iniciou no Brasil em 1960 gerando mudanças em virtude das demandas surgidas. Uma delas se refere ao surgimento de uma nova inteligência visual que exigia o uso de imagens para tornar os produtos industriais mais atraentes. Contiguamente, "surge a necessidade de mercado de se criar uma boa imagem gráfica de empresas, na forma de folhetos, cartazes, projetos editoriais, sinalizações, logotipos e livros; enfim, uma inédita relação se estabelece entre os criadores visuais e a produção industrial e cultural do país" (OLIVEIRA, 2013, p. 22), o que influenciou a criação de escolas e cursos de design gráfico no cenário nacional e, por conseguinte, a geração de designers gráficos e ilustradores.

> É a partir dos anos 70 e 80 que, pela primeira vez, a profissionalização e o surgimento de ilustradores dedicados unicamente à ilustração de livros passa a acontecer. Vale lembrar que o Brasil possui atualmente a 8ª indústria de livros do mundo. Ante a grande demanda de designers, capistas, diretores de arte e ilustradores, não há mais espaço para o diletantismo, tampouco o exercício do ofício de ilustrar como uma atividade adicional e ocasional (OLIVEIRA, 2013, p. 24).

O ilustrador também destaca o fundamental papel que a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, seção brasileira da IBBY, criada em 23 de maio de 1968, vem exercendo desde então como instituição interessada em promover o livro em todo o mundo. Destinada à produção e à pesquisa sobre livros para essa categoria, promove, desde a sua fundação, muitos eventos de apoio ao escritor e valorização do papel do ilustrador, tais como: exposições, seminários, palestras, cursos e outros.

Nesse cenário de afirmação da atividade de ilustrar livros como profissão no Brasil no século XX, Rui de Oliveira acentua que a história e a evolução da ilustração, desde a chegada da Imprensa Régia até os dias atuais, sempre estiveram concatenadas ao desenvolvimento da tecnologia e da indústria que possibilitaram o avanço técnico, conceitual e formal dessa atividade e afirma que "A arte de ilustrar livros passou pela xilogravura, gravura em metal, litografia, cromolitografia, offset e atualmente impressão digital, portanto, várias etapas ligadas à tecnologia de época" (OLIVEIRA, 2013, p. 25). Todas essas transformações em torno da indústria gráfica levaram à impressão e à captura de imagens por processos digitais.

Sem dúvida, todo esse avanço tecnológico contribuiu para a arte de ilustrar, uma vez que não há mais as dificuldades em relação à reprodução da imagem que havia no passado, entretanto, os atuais softwares de criação de ilustrações não podem substituir "a essência do aprendizado do ofício do ilustrador, onde a ausência da tradicional habilidade manual para desenhar e pintar não representa mais tanto [*sic*] empecilhos para um bom criador digital" (OLIVEIRA, 2013, p. 25). Rui de Oliveira aborda a questão da formação do ilustrador atual que nasce na era tecnológica e, ao dispor de uma infinidade de meios plásticos digitais, pode não conhecer as tradições e os fundamentos inerentes ao ato de ilustrar e, sobretudo, não aprender o verdadeiro ofício manual de desenhar aderindo unicamente à uniformização digital:

> Um artista não queima etapas, assim como o dia não amanhece com a noite. Esta passagem precoce ao digital o faz raciocinar de modo diverso, orientando sua formação para um conhecimento mais imediatista, de resultados mais rápidos e menos trabalhosos. Toda esta cultura do aligeiramento ocasiona, infelizmente, um alijamento das questões essenciais da arte de ilustrar (OLIVEIRA, 2020, s/p).

O ilustrador esclarece que isso não tem nada a ver com a linguagem, seja ela digital ou artesanal, e sim com o talento e a criatividade de quem exerce a profissão. É preciso conhecer os antepassados que ilustraram anteriormente, as suas técnicas, os seus meios plásticos limitados em comparação aos dias atuais e, mesmo assim, encontravam soluções plásticas atraentes e criavam obras espetaculares. Similarmente a esse pensamento, Ramos (2013) afirma:

> O mundo da ilustração, com os avanços tecnológicos da informática e a sofisticação gráfica dos tempos atuais, usa uma grande gama de recursos. Mas, acredito, o desenho continua sendo base fundamental para a construção de imagens capazes de construir bons livros infantis, de contar visualmente uma boa história. Por isso, tantos livros ilustrados no passado permanecem atuais. Seus autores conseguiram criar composições que deixaram marcas, sendo muitas vezes difícil romper com esse imaginário visual (RAMOS, 2013, p. 26-27).

O ato de ilustrar não está restrito ao uso do meio plástico, mas à relação harmônica com a palavra, com a literatura, com a arte, a fim de contemplar o seu princípio fundamental que é criar a memória visual da criança (OLIVEIRA, 2008b) que carregará por toda a vida as imagens que mais a impactaram na infância e contribuíram para a formação de seus valores estéticos e humanos.

Após esse percurso histórico da ilustração brasileira aos olhos do ilustrador Rui de Oliveira com o cotejo de outras pesquisadoras, é importante trazer a visão de uma escritora acerca do assunto. Laura Sandroni (2013), em seu artigo "Um pouco de história sobre a ilustração de livros para crianças no Brasil", parceiro do artigo escrito por Rui de Oliveira no mesmo livro aludido há pouco, rememora que, antes da chegada do príncipe D. João e de sua mãe, todo o material impresso existente no Brasil Colônia era importado da Europa cuja ilustração era em preto e complementa que:

> Quando finalmente os fundadores de uma literatura infantil brasileira começaram a traduzir ou a escrever numa linguagem a que chamamos *português abrasileirado* nos anos finais do século XIX e início do século XX, os livros tiveram esse tipo de ilustrações feitas por artistas como Calixto Cordeiro, Henrique Cavalleiro e Julião Machado, o mais presente nos livros de Figueiredo Pimentel, um dos fundadores (SANDRONI, 2013, p. 13, grifos da autora).

A escritora destaca, de 1905 até 1958, a Revista *O Tico-Tico* destinada a encantar as crianças com a publicação de contos, poesias e histórias em quadrinhos. De grande aceitação popular, os exemplares eram esgotados rapidamente e traziam desenhos em cores de ilustradores como Alfredo Storni, Luiz Sá, Monteiro Filho e Max Yantok. Em 1915, lembra o lançamento da "Biblioteca Infantil" pela Weiszflog Irmãos Editora, em São Paulo, trazendo *O Patinho Feio,* de Andersen, com um aspecto gráfico revolucionário devido às ilustrações em cores feitas por Francisco Richter. A esse respeito, a autora Graça Ramos, em seu livro *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual* (2013), rememora:

> É bom relembrar que *O Patinho Feio* de Richter significou um marco na publicação de livros no Brasil. Quando foi lançado em 1915, nossa tradição visual ainda estava centrada no branco e preto, e ele se beneficiou da policromia, isto é, da técnica que usa mais de três cores, tendo sido feito com quatro tintas diferentes. A partir dele, muitos outros fatores possibilitaram o fortalecimento da presença da imagem nos livros destinados à infância no Brasil (RAMOS, 2013, p. 28).

Segundo a autora, como alguns fatores que viabilizaram a presença da imagem no contexto da criança brasileira, estão a valorização da infância devido às profundas mudanças sociais, o crescimento da escolarização – e consequentemente, o desenvolvimento do processo de alfabetização – o avanço das técnicas gráficas e, principalmente, o surgimento de estudos

voltados à importância da ilustração para a formação do pequeno leitor. A partir desse momento, Ramos (2013) aponta que as ilustrações, bem como os livros endereçados aos pequenos, sofreram importantes transformações.

Em 1921, o marco foi a publicação de *A menina do Narizinho arrebitado,* por José Bento Monteiro Lobato, inaugurando a "fase literária da produção editorial brasileira destinada a crianças e jovens" (SANDRONI, 2013, p. 14). Essa obra foi um avanço em termos de originalidade com a ilustração assumindo uma importante função, uma vez que Monteiro Lobato tinha conhecimento de que essa linguagem, para além de narrar, também era um modo de influenciar a população menos letrada. Nessa perspectiva, artistas como Voltolino, André Le Blanc, Belmonte, J. U. Campos, Manuel Victor Filho, entre outros, criaram as figuras ilustres do Sítio do Picapau Amarelo.

Nesse clima de inovação e ousadia de Lobato que escrevia não para moralizar as crianças, mas divertir e ensinar, somado à percepção da ilustração assumindo fundamental papel na Literatura Infantil, Regina Zilberman, no capítulo 14 "Quando fala a ilustração" do livro citado no princípio deste item, comenta sobre a revolução provocada na ilustração de livros infantis brasileiros com a obra *Flicts*, escrita por Ziraldo em 1969:

> Naquela obra, as imagens, não figurativas, não correspondem a um ornamento do texto, complementando as informações escritas; pelo contrário, as cores é que falam, competindo à expressão verbal esclarecer o assunto e explicar o conflito, vivenciado pelo herói, ele mesmo um pigmento que não encontra lugar no universo dos tons pictóricos (ZILBERMAN, 2005, p. 155).

A obra em destaque é inovadora porque o sentido do livro é dado pela relação de diálogo entre a linguagem escrita e a linguagem visual. Sem as ilustrações, a compreensão não é realizada, assim como apenas os enunciados visuais também não conferem ao leitor a ideia pretendida no livro. Como afirma Luís Camargo (1995, p. 64), "*Flicts* está entre o livro de imagem, em que as imagens contam a história, e o livro ilustrado, em que o texto conta e as imagens ilustram. Nele, as imagens sozinhas não contam a história. Porém, em vários momentos, parece que é o texto que ilustra as imagens [...]". Graça Ramos também faz um relevante destaque à obra referida:

> Há um consenso de que, a partir dos anos 1970, ocorreram grandes mudanças que tornaram o livro infantil ainda mais atrativo para o leitor brasileiro [...] Logo após a Copa do Mundo de Futebol de 1970 [...] Fui apresentada a *Flicts* (1969), de Ziraldo (1932-), livro que conta a vida de uma cor inexistente [...] Se *Flicts* tem o mérito de provocar uma revolução, isso se deve porque nele se ampliaram o espaço e a importância das imagens, criando-se jogos entre as cores e as formas (RAMOS, 2013, p. 28-29).

A autora conta sobre os sentimentos que esse livro produziu na sua infância, assim como cita Carlos Drummond de Andrade que também vivenciou as mesmas sensações na condição de leitor e até deixou uma mensagem na quarta capa do livro, em 2002. Ramos afirma que Ziraldo, ao criar um texto poético a partir do universo das cores, acabou refletindo sobre a própria arte de ilustrar, o que representou um ganho para a ilustração brasileira. Anteriormente a *Flicts*, a ilustração era vinculada ao texto, porém considerada inferior. Ela exemplifica:

> Se formos a uma biblioteca e recuperarmos algum livro infantil brasileiro, anterior aos anos 1970, encontraremos exemplos de livros que mostram páginas e páginas de texto e algumas poucas ilustrações. Elas apenas pontuavam a história narrada. Indício dessa "desimportância" era o fato de, muitas vezes, o ilustrador nem chegar a ser citado no livro (RAMOS, 2013, p. 29).

Por todo o exposto, podemos dizer que a ilustração vem ocupando seu espaço merecido nos livros. Ao alcançar um papel para além de reproduzir, adornar e descrever, ela inicia um novo trajeto, como bem apontado por Rui de Oliveira que afirma que a ilustração não é uma paráfrase visual do texto, é sempre uma pergunta, jamais uma resposta. Não é a representação literal do objeto descrito, mas a sua aura. A ilustração se encontra no espaço entre as palavras, naquilo que não foi dito, por isso é tão essencial na Literatura Infantil ao agregar, ampliar e sugerir narrativas (OLIVEIRA, 2008b).

2.4 O livro de imagem

Considerando esse processo de evolução empreendido pela ilustração, tanto relacionado aos aspectos técnicos e gráficos como conceituais, na contemporaneidade nos deparamos com os livros de imagem, obras produzidas cuja narrativa é contada apenas por enunciados visuais. Porém, esse gênero literário que contempla essas características não é fruto da sociedade atual. Há muito tempo narrativas eram contadas exclusivamente por imagens com determinados fins. "Narrativas visuais são tão antigas quanto o próprio homem. Diz-se que o autor daquelas primeiras pinturas queria mesmo era contar um "causo", mas, como seus interlocutores não o entendiam, precisou desenhar para fazer-se mais claro" (ALARCÃO, 2008, p. 62). Esse ilustrador se refere ao ato realizado pelos primeiros homens quando pintavam nas paredes das cavernas com o objetivo de comunicar uma ideia a outrem.

Com esse mesmo pensamento, Rui de Oliveira (2008b), Marilda Castanha (2008) e Hanna Araújo (2016) situam a *Biblia Pauperum*, como sendo, na Idade Média, um dos antepassados do livro de imagem. Tratava-se de uma bíblia ilustrada ricamente adornada e tinha "como característica a relação palavra e imagem em sequência narrativa, com o intuito de, pela palavra, acessar o clérigo (letrado) e pela imagem, os clérigos e os leigos (iletrados em sua maioria)" (HANNA ARAÚJO, 2016, p. 21). No entanto, Castanha (2008, p. 142) enfatiza que essa obra era "[...] bastante cara e nada acessível aos pobres. Mas a sequência das suas imagens e a riqueza de detalhes das ilustrações permitiam às pessoas acompanhar o que estava escrito em suas páginas". Já Rui de Oliveira complementa:

> Contar visualmente através de planos é um processo que nos reporta ao *Livro dos mortos* dos egípcios, de 1300 a.C., passando pelas magníficas iluminuras bizantinas, até a *Biblia Pauperum*, do século XV, ou mesmo à monumental e belíssima narrativa da Guerra dos Cem Anos, escrita e ilustrada pelo clérigo Jean Froissart no século XIV (OLIVEIRA, 2008b, p. 55).

Conforme esses excertos, narrar visualmente é uma atividade que se faz desde há muito tempo e vem se desenvolvendo ao receber novas nuances no decorrer dos séculos. Nesse mesmo horizonte, Élie Bajard (2014a), em seu livro *Caminhos da escrita,* relembra:

> "[...] durante a Idade Média, os vitrais das catedrais seduziam os olhos dos fiéis analfabetos para ensinar as histórias da Bíblia. Apesar de muitas vezes incluírem fragmentos de textos religiosos, seu indiscutível impacto se deve à imagem. Por outro lado, os incunábulos [livros impressos antes de 1500] eram muitas vezes ricamente ilustrados com iluminuras. Da mesma maneira hoje, na mídia contemporânea, escrita e imagem são ainda mais associadas: outdoors, gibis e CD-ROMs utilizam essas duas matérias" (BAJARD, 2014a, p. 60).

Avançando no caminho da Idade Média em direção à contemporaneidade, ao pensar acerca da presença cada vez mais frequente das ilustrações nos livros, Luís Camargo (1995, p. 71),, em seu livro *Ilustração do livro infantil*, lembra que "Em 1969, Juarez Machado desenhou nosso primeiro livro só de imagem: *Ida e volta,* que só foi publicado em 1975, primeiro em uma coedição Holanda/Alemanha; em seguida na França, Holanda, Itália e, finalmente em 1976, no Brasil, pela Primor". A partir desse marco, muitos outros livros de imagem foram publicados aumentando anualmente a quantidade de obras cada vez mais inovadoras e o surgimento de novos ilustradores adeptos a esse tipo de gênero.

Compartilhando da mesma designação de Castanha (item 2.1), Luís Camargo (1995, p. 70) diz que "Livros de imagem são livros sem texto. As imagens é que contam a história. Os livros com pouco texto, em que o papel principal cabe à ilustração, também podem ser

chamados de livros de imagem". Esse dado merece um questionamento. O que Castanha e Camargo estão considerando como texto? Segundo Bakhtin (2016, p. 72), "Todo texto tem um sujeito, um autor (o falante, ou quem escreve)" e ainda conforme o pensamento desse mesmo autor "[...] cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (a sua intenção em prol da qual ele foi criado)" (BAKHTIN, 2016, p. 74). Como já discutido anteriormente, o texto nesta Dissertação é tratado como enunciado seja manifestado na forma escrita, oral ou visual. O enunciado pressupõe a existência de uma intenção de alguém que é expressada por meio de alguma linguagem a outro alguém e suscita respostas dos interlocutores, bem como requer a alternância dos sujeitos. Além disso, o enunciado tem como característica principal a eventicidade, portanto, é singular e irrepetível. Nesse caso, o livro de imagem apresenta um texto/enunciado que é a narrativa contada pelas imagens, uma vez que o ilustrador a criou para um outro a partir de um projeto de dizer.

De acordo com essa concepção de texto como enunciado, os dois autores citados, ao se referirem ao livro de imagem como sendo um "livro sem texto", pretendiam distingui-lo dos demais livros ilustrados e atribuíram ao termo "sem texto" a ideia da ausência da palavra escrita. Sobre as diferentes nomenclaturas dadas a esse gênero da Literatura, Camargo discorre:

> A expressão "livro de imagem" não é de uso generalizado. Por necessidade de estilo (para não repetir as mesmas palavras) ou de conceito (para definir melhor), várias outras expressões têm sido usadas: álbum de figuras, álbum ilustrado, história muda, história sem palavras, livro de estampas, livro de figuras, livro mudo, livro sem texto, texto visual, etc (CAMARGO, 1995, p. 70).

Diante das tantas expressões trazidas acima, assumo, desde o início, a designação "livro de imagem" para obras dessa categoria porque tem uma razão de ser. Durante o levantamento bibliográfico, verifiquei a ocorrência das expressões "narrativas visuais" e "livros de imagem". Em um primeiro momento, optei por "narrativas visuais" até efetivar o primeiro Encontro Dialógico com o ilustrador Rui de Oliveira que, durante a conversa, referiu-se à obra discutida apenas uma vez como "álbum ilustrado" ou *picturebook* e em todas as outras vezes como "livro de imagem". Ao final do encontro, quis saber o que ele compreendia acerca da expressão "narrativas visuais", uma vez que não citou uma única vez. Ao que ele disse:

> Em alguns momentos, a descrição é mais importante que a narrativa. São duas faces do mesmo rosto. São imagens que narram e descrevem. Não só narram, elas descrevem. Dou muita ênfase à descrição. O tipo de botão que ela está usando, o tipo de penteado [...] São dois momentos muito diferentes. A descrição é como se fosse um duo de piano e violino. Geralmente, os autores colocam o piano como

> elemento básico porque tem que ter sempre um elemento básico e outro como contraponto, como baixo contínuo. Mas, muitas vezes, isso é invertido, a descrição é mais importante que a narração. São imagens que narram e descrevem histórias. Acho que tem que complementar. Não só narram histórias. A narrativa é alguém que chega e fala, conta, mas tem alguém que diz assim: "Olha, ele está com o sapato desabotoado, com a camisa aberta, esse camarada tem o cabelo grande". São dois griôs: um conta e o outro descreve a história, porque um precisa do outro. Do ponto de vista da ilustração, esses dois momentos são fundamentais e constantemente alternam a importância. Um passa a ser mais importante que o outro, um sai de campo e entra outro. A descrição é outro gênero de narração, é o violino. É um gênero de modo para contar histórias. Eu acho a descrição mais pregnante, os detalhes da ilustração, muitas vezes, são mais importantes que a narrativa. Como, por exemplo, um príncipe está vestido, como a princesa está vestida. Muitas vezes você passa a dimensão do personagem pelo modo como penteou o cabelo, pela maneira como está sentada, pelo tipo de sapato que está usando [...] O detalhe é o que fica, é o que você descobre. Você descobriu que no livro tal que ilustrei tem uma caveira. A descrição, nesse sentido, representa mais uma imersão do que a narrativa. Quando você descreve ou dá elementos para a pessoa descrever na ilustração, é como se a pessoa descobrisse. A pessoa não está ouvindo a narração. Muitas vezes, a narração já está na literatura. A literatura não consegue descrever tudo [...] A descrição é mais intrigante do ponto de vista da percepção do que a narração, em certos momentos, mas isso não é uma regra não. Dou muita importância aos detalhes, mesmo que ninguém observe [...] (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).

O ilustrador salienta a importância da descrição em conjunto com a narração ao produzir uma obra exclusivamente por imagens. Todos os detalhes presentes na imagem participam como elementos que descreverão as cenas e contribuirão com a narração. Descrição e narração atuam em parceria, embora, em alguns momentos, haja alternância entre elas ou então a supremacia de uma sobre a outra, porém, são necessárias para a arte de ilustrar. Desse ponto de vista, a expressão "narrativas visuais" não abarca todo o emaranhado de sentidos produzidos nas ilustrações. Portanto, a designação "livro de imagem" por si só já se refere à obra produzida integralmente por imagens, as quais narram e descrevem histórias. Há de se considerar que, em um livro de imagem, há apenas a presença do enunciado escrito nos elementos paratextuais como na primeira e quarta capas, na folha de rosto, na ficha catalográfica, na biografia do ilustrador, etc.

2.5 Leitura da imagem

Diferentemente da professora que tive na infância – citada no item 1.2, a qual pedia aos meus colegas e a mim que pronunciássemos, cada um por sua vez, um parágrafo do enunciado escrito selecionado por ela, em uma atitude de ensino do ato de ler, posto que pronunciar/oralizar era concebido como leitura – compreendo leitura na perspectiva abordada

por Foucambert. Este foi apresentado a mim na disciplina do Programa de Pós-Graduação intitulada "Leitura e leitores: conceitos e práticas", ministrada pelo professor Doutor Dagoberto Buim Arena, em 2019. Foi um dos responsáveis por me inserir no mundo da filosofia da linguagem e mostrar que é possível pensar diferente, de um modo transformador e libertador sobre o ensino do ato de ler e escrever.

No livro *A criança, o professor e a leitura,* o pesquisador francês Jean Foucambert (2002, p. 43), apresenta "a leitura como meio de comunicação e expressão". Nesse sentido, quando meus colegas e eu oralizávamos – extraindo o som das palavras – o que estava escrito no papel, não estávamos comunicando e expressando nada, a não ser o medo do constrangimento que nos tomava naqueles momentos. Estávamos simplesmente reproduzindo oralmente o escrito sem comportamento de leitor se considerarmos que "[...] a LEITURA é aquilo que vai em busca do ponto de vista, que leva a seu questionamento, à investigação dos meios que permitiram elaborá-lo, ao confronto com seus próprios pontos de vista, à sua relação com o instrumento que permite elaborá-los" (FOUCAMBERT, 2002, p. 50, grifo do autor).

Por esse ângulo, a leitura não é reproduzir a linguagem escrita em linguagem oral. Só é leitura quando me altera, quando transforma as minhas ideias em um processo de formação da minha própria consciência, o que pressupõe mudanças em minhas representações. Assim, o ato de ler é dialogar com as vozes trazidas no enunciado escrito buscando compreender o que está diante dos olhos. É permitir o encontro da minha palavra de leitor que é carregada de sentidos com a palavra do outro/autor que também é apinhada de seus sentidos. Nesse encontro de palavras e de sentidos, processo de compreensão, produz-se algo novo, possibilitando o alargamento da minha consciência (BAKHTIN, 2003; MIOTELLO, 2014).

A respeito da compreensão, Foucambert (2002, p. 120) assevera que, nesse caso, trata-se de "um processo, não um resultado; é o processo de questionamento recíproco de um capital gráfico diante dos olhos e de um capital semântico atrás dos olhos. O resultado é a significação atribuída ao texto, a mudança que o texto provocou nas representações do leitor". Seu ponto de vista afirma ser a compreensão não um produto da leitura, mas a base do processo de diálogo entre vozes do leitor e do autor. Para adensar mais a ideia de compreensão, trago o pensamento de Bakhtin (2003, p. 316) ao dizer que "Ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito [...]". Por meio do texto, busco dialogar com as vozes do autor

na direção de entender o que ele escreveu, desvelando o seu projeto de dizer. Devo considerar todos os aspectos intrínsecos a sua escrita como fatores sociais, políticos, culturais e todos os outros que estão imbuídos em suas palavras. Todos esses elementos dialogarão com o meu campo de conhecimento para confirmar ou refutar minhas ideias, seja qual for, possibilitará a ampliação do meu pensamento. A respeito desse campo de conhecimento à disposição do leitor, fundamental no processo de compreensão, o filósofo russo Lev Petrovic Jakubinskij (2015) afirma que:

> A massa aperceptiva que determina nossa percepção inclui elementos *constantes* e *estáveis*, formados em nós pelas influências *constantes e repetitivas* de nosso próprio *meio circundante* (ou de nossos meios), e de elementos *transitórios*, que aparecem cada vez de forma diferente, conforme as condições de um momento dado. Obviamente, são esses primeiros que são fundamentais, os segundos aparecem contra o pano de fundo dos primeiros, modificando-os e complexificando-os. A parte constitutiva desses elementos primeiros é formada, antes de tudo, o que é óbvio, por elementos verbais, ou seja, simplesmente pelo conhecimento de uma língua [*jazyk*] dada e pelo domínio de seus diversos estereótipos [*sablony*] (JAKUBINSKIJ, 2015, p. 88, destaques do autor).

Essa "massa aperceptiva", expressão utilizada pelo autor, representa todo "o conjunto das experiências e saberes anteriores necessários à compreensão e à sua interpretação de uma ação ou de um enunciado" (JAKUBINSKIJ, 2015, p. 88), pode ser entendida como todo o conhecimento que o leitor mobiliza para tentar compreender o enunciado posto. Se cada um de nós é singular por ter um percurso único, diferente de qualquer outro, a minha massa aperceptiva difere de qualquer outra e até mesmo da minha em diferentes etapas da vida. A massa aperceptiva da criança difere a cada idade por seu acervo de vivências se ampliar progressivamente; de uma criança para outra; e principalmente da do adulto. Nessa mesma ótica, Peter Hunt (2010, p.79) destaca que "nossas referências e intenções são decisivas. É claro que os leitores adultos nunca podem compartilhar as mesmas referências que as crianças, em termos de experiência de leitura e vida". Desse modo, os sentidos produzidos por cada pessoa diante de um mesmo texto são vários e diversos dada a especificidade de cada ser.

No capítulo acerca da "Abordagem do texto", Peter Hunt (2010, p. 105) discorre sobre os sentidos atribuídos pelo leitor no processo de leitura de um livro literário e diz que "nunca se pode descobrir do que o sentido é feito e, por isso, todo exame a seu respeito parece desastroso. Por outro lado, pelo menos para mim, é de um fascínio interminável [...] Em primeiro lugar, o sentido é produzido com o leitor e o livro". O autor amplia suas ideias

explicitando que o sentido não reside no livro, como muitas vezes possa ser assim considerado, e acrescenta que:

> Os significados literários são frequentemente emotivos ou impressionistas, tanto conotativos como denotativos; e assim os significados literários são também quem os leitores são, onde eles estão, quando e por que leem são o quanto os leitores conhecem, o quanto já leram e o quanto desejam ler; e são a capacidade de entendimento que os leitores possuem – todos fatores que contribuem para a formação do sentido (HUNT, 2010, p. 106).

Ao me apoiar nessas considerações, reafirmo a ideia que ler é um processo de interação entre leitor, autor e obra a fim de produzir sentidos. Para isso, como leitora, a partir da mobilização de meus conhecimentos anteriores, levo-os todos para o enunciado escrito e/ou imagético estabelecendo uma série de relações com as palavras e as imagens do outro para compreendê-lo. "O encontro com os grandes como algo que determina, obriga e vincula é o momento supremo da compreensão" (BAKHTIN, 2003, p. 378). Nesse processo de compreensão, crio novas ideias e transformo o meu pensamento. Assim, concordo com Foucambert ao assumir a sua posição responsiva e responsável quanto ao ensino da leitura:

> "[...] faço parte daqueles que pensam que ler é atribuir (e não *extrair de*) um (e não *o)* significado a um texto, que o significado não está tal e qual no texto para que baste extrai-lo [...] que essa elaboração de um sentido resulta de uma singular colaboração entre o autor e o leitor, na qual o primeiro antecipa a atuação do segundo e dissemina indícios que precisam ser interpretados para adquirir sentido" (FOUCAMBERT, 2002, p. 95-96).

O professor Dagoberto Buim Arena (2010b, p. 245) fundamentando-se nos pressupostos de Foucambert afirma que "Saber ler, entre tantas conceituações, seria aprender a fazer perguntas e a procurar as suas respostas no texto", contraditoriamente às minhas experiências escolares na infância quando nas aulas, envolvendo o ensino do ato de ler, fui ensinada a pronunciar o escrito, sem sentido nenhum para mim e nem para os outros, e responder as perguntas realizadas pela professora acerca de algum enunciado escrito. Não foi ensinado aos meus colegas e a mim que deveríamos fazer nossas perguntas ao enunciado e procurar nele as respostas de acordo com as nossas necessidades e não conforme as finalidades esperadas pela professora. Pelo contrário, fomos direcionados a inferir a leitura como pura e mera oralização – e tinha que ser fluente – rechaçada das práticas sociais e culturais cotidianas. A esse respeito, Arena (2010b, p. 245) assevera: "A direção, creio, está em criar necessidades geradoras de perguntas que exigem respostas: essa corrente é a formadora do leitor flexível e múltiplo dos tempos atuais".

Apesar de ter vivenciado um ensino negligenciado e distante de propiciar a formação do "leitor flexível e múltiplo", como apontado por Arena, não culpabilizo as professoras – vozes constituidoras da minha condição de leitora – que passaram por mim nessa trajetória, porque elas podem não ter tido a oportunidade, como eu tive, de ser provocada por outros modos de pensar e conceber o ato de ler, por isso, suas práticas pedagógicas podem ter sido respaldadas na forma como acreditavam que deveriam ter sido a partir do que haviam aprendido em seus percursos de vida. Segundo Bajard (2014a), cujas ideias são reiteradas por Arena (2008), a prática didática de ensinar a leitura como pronúncia advém de heranças históricas:

> Para os antigos gregos e romanos, o ato de ler consistia quase sempre na passagem do texto pela voz, prática coerente com a ausência de espaços entre as palavras escritas. Podemos nomear com pertinência essa prática de *leitura em voz alta*, na medida em que a compreensão do texto requer a produção da voz. Outras razões também fortaleceram essa maneira de ler (BAJARD, 2014a, p. 77-78, grifos do autor).

Pelo fato de não haver espaços entre as palavras por ser uma escrita contínua, a leitura em voz alta facilitava o entendimento do que estava escrito e também por não haver escritos suficientes para todos. Esse hábito, cuja passagem da matéria vista transposta em matéria escutada, persistiu até que os espaços entre as palavras foram inventados pelos monges irlandeses. A partir daí, a escrita passou a ser compreendida pelos olhos e não mais pelos ouvidos (BAJARD, 2014a). Nesse sentido, podemos dizer que ler é ver, é buscar sentido pelos olhos, uma vez que "A escrita é filha da imagem. Antes de saber escrever, o homem registrou por milhares de anos, nas pinturas rupestres, marcas da sua passagem" (BAJARD, 2014a, p. 57-58). Essa ideia confirma a fala de Góes (2009) que, ao perfazer a história da imagem, no item 2.1, explicita que a escrita nasceu da imagem.

A fim de ampliar essa ideia e justificar o título deste tópico, busco enfatizar a leitura da imagem. Reafirmando a concepção que construí de leitura como atribuição de sentidos, portanto, compreensão, pretendo aprofundar um pouco mais o assunto tendo em vista as contribuições de Bajard (2014a) que oportunamente explicita que as duas linguagens – imagem e escrita – possuem um parentesco histórico e são endereçadas ao olhar. "Não podemos hoje, em um serviço de informação, separar a informação escrita da informação visual" (BAJARD, 2014a, p. 60). Por serem endereçadas ao olhar, partem do mesmo raciocínio se pensarmos que:

> *Leitura* é um termo polissêmico na língua comum. Fala-se de leitura de uma arquitetura, de um rosto, de uma pintura ou de uma prática social; apesar de todas

> trazerem em seu bojo a noção de compreensão, remetem, no entanto, a operações cognitivas distintas [...] Ler é compreender, é, portanto, construir sentido. Mas construímos sentido na leitura do jornal, na escuta de proclamação do Evangelho, na recitação de um texto, na audição de uma mensagem oral, na produção de um texto escrito, na leitura de uma imagem, de uma paisagem, do mundo etc. O interesse da palavra leitura para designar essas diversas atividades vem de sua referência à interpretação. Realmente, se não há compreensão, não pode haver leitura. Dessa forma, interpreta-se um desenho do mesmo modo que se interpreta uma paisagem ou um texto escrito (BAJARD, 2014a, p. 89, grifo do autor).

Esse estudioso corrobora, então, o que se vem afirmando neste enunciado, que ler é compreender, é construir sentido. Assim, construir sentido não se restringe ao ler enunciados escritos, porque é uma expressão ampla e abarca as outras tantas linguagens. Cada situação exige operações cognitivas que podem ser comuns para a sua compreensão, entretanto, cada linguagem requer as suas especificidades. Por exemplo, ler um livro literário sem ilustrações demanda operações cognitivas diferenciadas da leitura de uma imagem. Sendo assim, Bajard (2014a, p. 90) sugere "reservar o termo *leitura*, utilizado sem complemento, para a compreensão do texto escrito, e, nos outros casos, utilizar expressões como *leitura da imagem, leitura do mundo, leitura de uma paisagem* etc". Ao me ancorar nesta afirmação, nomeei o presente tópico.

Progredindo um pouco mais na discussão, trago Lúcia Santaella que se debruça na leitura de imagens em suas pesquisas. No livro *Leitura de imagens* (2012), traz as suas concepções acerca do conceito de leitura expandindo-o, tal qual Bajard (2014a), e explicita:

> [...] podemos passar a chamar de leitor não apenas aquele que lê livros, mas também o que lê imagens. Mais do que isso, incluo nesse grupo o leitor da variedade de sinais e signos de que as cidades contemporâneas estão repletas: os sinais de trânsito, as luzes dos semáforos, as placas dos estabelecimentos comerciais etc. Vou ainda mais longe e também chamo de leitor o espectador de cinema, TV e vídeo. Diante disso, não poderia ficar de fora o leitor que viaja pela internet, povoada de imagens, sinais, mapas, rotas, luzes, pistas, palavras e textos (SANTAELLA, 2012, p. 10).

A autora desenvolve uma pesquisa no livro mencionado, a meu ver, bem consistente no qual argumenta que "o ato de ler passou a não se limitar apenas à decifração de letras, mas veio também incorporando, cada vez mais, as relações entre palavra e imagem, entre o texto, a foto e a legenda, entre o tamanho dos tipos gráficos e o desenho da página [...]" (SANTAELLA, 2012, p. 11). Na contemporaneidade, em que há uma explosão da publicidade levando a associação da escrita à imagem de forma cada vez crescente, o que se presentifica nas diversas situações do nosso cotidiano, nas quais "praticamos o ato de ler de modo tão automático que nem chegamos a nos dar conta disso" (SANTAELLA, 2012, p. 11), tem

exigido de nós, o que Arena já destacou, o status de "leitor flexível e múltiplo". Nessa mesma direção, Santaella diz:

> É por isso que podemos afirmar que, fora e além do livro, há uma multiplicidade de tipos de leitores, multiplicidade, aliás, que vem aumentando historicamente. Há, assim, o leitor da imagem no desenho, na pintura, na gravura e na fotografia. Há o leitor de jornal, revistas. Há o leitor de gráficos, mapas, sistemas de notações. Há o leitor da cidade, leitor da miríade de signos, símbolos e sinais em que se converteu a cidade moderna, uma verdadeira floresta de signos. Há o leitor-espectador da imagem em movimento, no cinema, televisão e vídeo. A essa multiplicidade, mais recentemente veio se somar o leitor das imagens evanescentes do grafismo computadorizado e o leitor do texto escrito que, do papel, saltou para a superfície das telas eletrônicas. Na mesma linha de continuidade, mas em nível de complexidade ainda maior, hoje, esse leitor das telas eletrônicas está viajando pelas informações nas redes dos computadores, um novo tipo de leitor que tenho chamado de "leitor imersivo" (SANTAELLA, 2012, p. 11-12, grifos da autora).

A autora cita as diversas possibilidades de ser leitor no mundo contemporâneo altamente iconosférico e atenta para a transformação da cidade moderna em uma "verdadeira floresta de signos", o que exige do leitor moderno saber ler cada um deles. Retomando a ideia já discutida, no item 1.9, sobre todo signo ser ideológico (VOLOCHINOV, 2013, 2017; BAKHTIN, 2003), o ensino da leitura da imagem se torna uma necessidade humana porque saber ler adequadamente uma imagem para além do que os olhos mostram é compreender a ideologia do seu criador. Bajard diz na quarta capa do seu livro *Caminhos da escrita* (2014a):

> A criança nasce num mundo onde reina a informação. Dentro de casa ela é submetida às imagens e aos textos fragmentados da televisão. Fora, seu olhar é atraído por cartazes publicitários, sinais e nomes de lojas. Seu letramento inicia-se portanto antes da escola, e o professor não pode esquecer que, antes da sua intervenção, a criança já é receptora de mensagens (BAJARD, 2014a, quarta capa).

Essa afirmação possibilita-me fazer um cotejo com a ideia de Paulo Freire (1991) sobre a leitura de mundo. Antes de ler enunciados escritos, a criança se depara com diversos materiais visuais dentro e fora de casa, o que conclama a aprender a lê-los antes mesmo de aprender a ler as palavras escritas. Penso o quanto será rico se a criança chegar à escola e puder ser alfabetizada também em direção à leitura das imagens a partir dos livros literários. A fim de ampliar a discussão, associo tudo o que já foi dito no presente item ao pensamento de Rui de Oliveira:

> Infelizmente a ilustração não está inume a essas digressões éticas e culturais da imagem, sobretudo se considerarmos que a imagem é uma forma de literatura e um modo equivalente de leitura literária. O analfabetismo e a educação insatisfatória do povo adornam esse painel de cores sinistras; é na imagem que, por sua instantaneidade, a ideologia do opressor se aninha e se reproduz melhor (OLIVEIRA, 2008b, p. 118-119).

A sociedade atual na qual “nossos olhos se afogam em um caos visual” (OLIVEIRA, 2008b, p. 118) e, em razão da agitação cotidiana, das muitas demandas às quais estamos presos e pela ausência de conhecimentos relacionados às artes visuais, propicia que sejamos impelidos a olhar de forma instantânea e superficial para as imagens com as quais nos deparamos, o que favorece a disseminação da ideologia oficial (VOLOCHINOV, 2013; 2017) como sendo a nossa própria ideologia. Como um dos meios de lutar contra isso, Oliveira (2008b) explicita que o ilustrador tem papel essencial no seu fazer artístico, uma vez que, atuando de modo consciente acerca das questões aludidas acima, pode favorecer o contato das crianças de forma significativa com as artes visuais por meio dos livros. Ele reflete:

> Talvez seja esse o mais poderoso anticorpo de que a arte da ilustração dispõe para enfrentar a massificação e a banalidade das imagens que são apresentadas às crianças, um grande problema nos países em desenvolvimento como o Brasil, onde existem grandes desníveis sociais e profundas carências nas áreas de educação e cultura. Toda dominação econômica – e o nosso país vem sofrendo constantemente esse processo – é precedida de uma dominação cultural, muitas vezes expressa e até defendida em imagens e textos de nossos livros (OLIVEIRA, 2008b, p. 43).
> .

A escola não tem acompanhado a evolução do mundo que exige a multiplicidade de tipos de leitores, apontada por Santaella, e ainda continua a ensinar a leitura vinculada apenas ao enunciado escrito e, ainda pior, a leitura como pura oralização (ARENA, 2010b; CABRAL; GIROTTO, 2020b), o que impede a criança de conceber a leitura bem como a escrita como instrumentos de comunicação e do pensamento a favor de sua transformação social, como assevera Foucambert (2002, p. 56): “[...] Ser leitor (e são tantos quantos os consumidores de escrita?) é estar ciente da sua condição e da transformação de si mesmo, assim como dos outros e das coisas. É sentir que se tem domínio sobre o mundo assim que se passa a compreender aquilo que o faz ser como é [...]”. Diante da impossibilidade de se tornar sujeito das suas próprias ações, a tendência é criar uma massa de pessoas alheias à realidade e fáceis de serem conduzidas pelos interesses do governo, o que consolida o panorama caótico favorecedor da intensificação da ideologia dominante, a princípio, pela dominação cultural que leva, por conseguinte, a uma dominação econômica.

Com a preocupação da formação integral do ser humano, há muitos autores, tais como Ramos (2013), Santaella (2012), Castanha (2009), Lima (2009), Oliveira (2008b), Manguel (2001) e outros, que defendem o ensino da leitura da imagem na escola. A criança, desde o seu nascimento, passa a acessar inúmeras e diversas imagens em virtude de viver em um mundo iconográfico, que engloba, em sua maioria, imagens desprovidas de significados relevantes à “formação de seus valores estéticos formais” (OLIVEIRA, 2008a, p. 13) e,

sobretudo, à formação de sua consciência, como as atuais séries de TV, os jogos eletrônicos, a internet e outros meios de comunicação de massas que circulam na sociedade atual. Esses autores citados concordam com a necessidade da alfabetização visual na escola mesmo utilizando denominações distintas como alfabetismo visual, expressão visual, letramento visual, cultura visual ou inteligência visual, porém com a mesma fundamentação do ensinar a ler imagens. A esse respeito, Santaella diz:

> Existe uma expressão em inglês, *visual literacy*, que, embora soe esquisita, pode ser traduzida por "letramento visual" ou "alfabetização visual". Se levada a sério, essa expressão deveria significar que, para lermos uma imagem, deveríamos ser capazes de desmembrá-la parte por parte, como se fosse um escrito, de lê-la em voz alta, de decodificá-la, como se decifra um código, e de traduzi-la, do mesmo modo que traduzimos textos de uma língua para outra. Embora essas metáforas tentem dar conta do que se pode fazer para ler uma imagem, creio que são metáforas equivocadas, pois buscam transplantar para o universo da imagem processos que são típicos da linguagem verbal [...] Ressignificada, portanto, a alfabetização visual significa aprender a ler imagens, desenvolver a observação de seus aspectos e traços constitutivos, detectar o que se produz no interior da própria imagem, sem fugir para outros pensamentos que nada têm a ver com ela. Ou seja, significa adquirir os conhecimentos correspondentes e desenvolver a sensibilidade necessária para saber como as imagens se apresentam, como indicam o que querem indicar, qual é o seu contexto de referência, como as imagens significam, como elas pensam, quais são seus modos específicos de representar a realidade (SANTAELLA, 2012, p. 12-13).

A autora esclarece que ler imagem nada tem a ver com ler enunciado escrito, pois cada linguagem tem suas especificidades, como já abordado por Bajard anteriormente, visto se tratar de dois reinos distintos com realidades e significados próprios de cada um. Refletindo nessa mesma direção, Manguel (2001) explicita:

> Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético, para vivermos [...]. (MANGUEL, 2001, p. 32-33).

A respeito da leitura da imagem, conquanto Manguel não tenha trazido a ilustração como uma das categorias das obras de arte sobre as quais discorreu em seu livro mencionado no item 2.1, é possível associar essas ideias de leitura da imagem à ilustração dos livros literários. Com o mesmo intuito, Rui de Oliveira (2008b) afirma que não é possível adotar um sistema rigoroso para ler uma imagem, porém, "Assim como existe uma sintaxe das palavras,

existe também uma relativa sintaxe das imagens" (p. 29). O autor reforça que não existe um receituário ou manual que possa ser utilizado para a leitura das imagens visto defender que "A leitura de uma obra de arte se dá por camadas, níveis, filtros esclarecedores; são a*proximações* que nos revelam uma das muitas faces" (OLIVEIRA, 2008b, p. 29). Santaella (2012, p. 21) também menciona camadas de leituras ao explicitar que "Toda imagem, no domínio das representações visuais, apresenta múltiplas camadas: subjetivas, sociais, estéticas, antropológicas e tecnológicas. Entretanto, a primeira lição a ser incorporada é que essas camadas estão contidas no interior da própria imagem". Desse modo, a leitura da imagem pressupõe deslindar essas tantas camadas inerentes à sua própria constituição.

Assim, se não é possível um sistema rígido de leitura, é possível direcionar o olhar por meio de um processo flexível que possibilite a leitura da imagem narrativa no que diz respeito aos aspectos configuracionais e estruturais da ilustração que são explicáveis e analisáveis, pois, nesse caso, quando os aspectos formais constituintes da imagem são melhor compreendidos, o leitor consegue se aproximar mais dessas camadas de leitura.

Embora tenha trazido elementos que justifiquem a necessidade da alfabetização visual na escola, não é meu objeto de pesquisa neste momento – existe essa possibilidade em uma futura pesquisa – por isso não haverá um estudo mais aprofundado, porém, será aludida em alguns outros momentos desta Dissertação.



3 O PROCESSO CRIATIVO DO ILUSTRADOR RUI DE OLIVEIRA NA CONCEPÇÃO DOS LIVROS DE IMAGEM



Figura 6 - Boneco da página dupla 30-31 do livro *Quando Maria encontrou João* (2012). Fonte: arquivo pessoal de Rui de Oliveira

> O desenho é como se fosse uma caligrafia, e todos temos a nossa. O desenho são letras com as quais desenhamos sentenças visuais e narrativas.
>
> *Rui de Oliveira*

O ilustrador e o livro de imagem. Entre o criador e a obra finalizada existe a ideia, a intenção, e todo o processo cognitivo e técnico até à concretização física do livro como produto final. A palavra processo é considerada aqui como ideia de movimento, de percurso, onde estão engendrados os desafios, as escolhas, as modificações, os destaques, as exclusões, as técnicas e os saberes necessários à criação, a qual não é produto de dom, mas de um trabalho exaustivo de experimentações, tentativas e erros em direção à materialização de um projeto de dizer dirigido a um outro. Conhecer o processo de criação dos livros de imagem de Rui de Oliveira torna-se parte fundamental para compreender a arquitetônica do seu ato de ilustrar.

A partir dessas considerações, para buscar sentidos na compreensão do processo criativo do ilustrador, partirei de alguns questionamentos: por que esse ilustrador cria livros de imagem? Produzir um livro de imagem é um fazer artístico, portanto, quais fatores estão imbricados nesse fazer artístico? O ilustrador dirige a sua criação a um público específico no momento de concepção, ou seja, ele considera o outro nesse processo? Para encontrar respostas provisórias a essas questões, dialoguei com alguns autores e, sobretudo, com o artista Rui de Oliveira cujas falas aparecem constantemente neste capítulo. Começo então por compreender como se efetiva um processo criativo.

No livro *Criatividade e processos de criação* (2014), escrito por Fayga Ostrower, cujo foco é a criatividade, a autora o inicia ao afirmar que "a criatividade [é] um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades" (p. 5). Ao considerar essa ideia, é possível dizer que todos os homens podem criar, pois o processo criativo é intrínseco ao fazer humano e não é privilégio apenas do campo artístico. Desse modo, "O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam" (p. 5). Por esse viés, a criatividade como potencial se realiza dentro de um contexto cultural onde o indivíduo, para se tornar único na configuração de seus próprios valores, depende da sua realidade social.

Para a autora, "Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo [...] O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar" (p. 9). A forma é compreendida por Ostrower (2014) como uma organização estruturada e ordenada da criação e não está restrita ao visual, pois "Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização" (p. 5).

Nesse sentido, ao criar, o homem necessita compreender para organizar a forma de sua criação e dar-lhe significado, em qualquer campo de atuação. Assim:

> Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de *possibilidades*, potencialidades do homem que se convertem em *necessidades existenciais.* O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa: ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando (OSTROWER, 2014, p. 9-10).

Ostrower assevera que o homem se move entre formas até mesmo nos atos mais corriqueiros ao perceber os estímulos e fenômenos diários, relacionar uns aos outros e ordená-los coerentemente coadunando-os a si próprio na produção de significados. Essas percepções são orientadas conforme suas expectativas, medos, sonhos, desejos, enfim, por uma ordenação interior. Sendo assim, ao viver, o homem cria. Ao criar, o homem forma. Embora o homem necessite compreender para produzir sentidos, o processo criativo se realiza na esfera da intuição e, à medida que é externalizado em decorrência da forma empregada, torna-se consciente. A consciência vai se formando nesse processo em cujo desenvolvimento o homem vai percebendo a si mesmo e, por conseguinte, vai transformando a si e ao redor perante as suas necessidades concretas de vida (OSTROWER, 2014).

A partir do momento em que o homem percebe a si mesmo, nasce a "'intencionalidade' da ação humana. Mais do que um simples ato proposital, o ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para a qual a ação seja solicitada" (OSTROWER, 2014, p. 10, destaque da autora). A autora observa que o homem passa, não somente a prever soluções, como antever problemas. Nesse intuito, estão imbricados determinados critérios estabelecidos pelo criador para cumprir a sua intencionalidade em cada criação, o que lhe confere encarar o ato criativo como trabalho e não um fazer espontâneo com o objetivo de diversão, lazer ou terapia.

Trazendo a criatividade – como potencialidade do homem – para o campo artístico, mais especificamente para a elaboração de livros de imagem, foco da pesquisa realizada e aqui relatada, Ostrower (2014, p. 31) afirma que "Em nossa época, é bastante difundido este pensamento: arte sim, arte como obra de circunstância e de gosto, mas não arte como engajamento de trabalho." Atualmente, o pensamento ligado à arte é de que é algo valioso financeiramente, tanto que somente os que têm acesso às grandes obras de arte são as pessoas

que possuem condições financeiras, ao mesmo tempo em que o fazer artístico é considerado como algo menor, supérfluo, um trabalho inútil. Todavia, esse pensamento paradoxal é equivocado, pois, durante a criação de livros de imagem, gênero da Literatura considerado como objeto de arte, o ilustrador precisa tomar decisões que não são voluntaristas e executar ações decorrentes dessas decisões que exigem trabalho laborioso e grande disciplina.

A partir das considerações de Ostrower, é possível inferir que, grosso modo, a criatividade não é um processo fruto de catarse ou dádiva que surge do nada sem intenções. Ao contrário, origina-se de um potencial peculiar à natureza humana a partir de necessidades interiores que buscam significações e sentidos para a vida e levam a percepção de si mesmo na condição de indivíduo bem como da realidade social. O homem inserido no contexto cultural altera a si e ao redor e, nesse processo, forma a sua própria consciência influenciada pela cultura. Com base na sua intencionalidade, cria por meio do trabalho, dando forma e expressão ao que pretende. Conforme as ideias de Volochinov (2013):

> [...] qualquer obra significativa e original, para sermos precisos, se cria no curso de toda vida do escritor, do artista ou do compositor [...] as principais orientações de suas simpatias e antipatias de classe, de suas ideias, de seus gostos, determinam e impregnam o conteúdo e a forma da obra, já elaboradas e postas em evidência da linguagem interior. Elas não são transformadas ao prazer do momento e suas exigências literárias. Em certo sentido, elas foram *dadas* ao escritor, e o desenho artístico, o tema, o gênero etc. são escolhidos e construídos em seus âmbitos, os quais, ainda que amplos, são fixos e estáveis. (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 153, grifo do autor).

O artista cria a sua obra a partir de sua visão de mundo fortemente influenciada pela sua posição social e cultural no mundo, portanto, a sua criação é impregnada de ideologia. Nessa perspectiva, ao criar um livro de imagem para a criança, o ilustrador imprime nele a sua marca e o seu projeto de dizer. Esse fazer artístico não é realizado ao acaso e demanda, além do preciso domínio da técnica, o conteúdo, o que se intenciona dizer por meio da forma escolhida, que é permeado pelo seu ponto vista acerca das suas concepções sobre infância, mundo, sociedade, política, etc. Nesse sentido, o ilustrador forma ao criar. Nesse processo, também possibilita o alargamento da consciência do outro (MIOTELLO, 2014) que acessa conscientemente a sua criação. Para finalizar este item, trago a afirmação de Ostrower sobre aspectos essenciais ao ato criador. Ela explicita que:

> Os processos criativos são processos construtivos globais. Envolvem a personalidade toda, o modo de a pessoa diferenciar-se dentro de si, de ordenar e relacionar-se em si e de relacionar-se com os outros. Criar é tanto estruturar quanto comunicar-se, é integrar significados e transmiti-los. Ao criar, procuramos atingir uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas. Ganhamos concomitantemente um sentido de estruturação interior maior, sentimos que nos

> estamos desenvolvendo em algo de essencial para o nosso ser. Daí se torna tão importante para o artista ou para qualquer pessoa sensível, saber do trabalho dos outros, ter contato com seres criativos, não no sentido de uma rivalidade, mas no sentido de um crescimento interior que também em nós se realiza quando podemos acompanhar a realização de outro ser humano (OSTROWER, 2014, p. 143).

A autora prossegue em suas reflexões dizendo que nos tempos atuais os comportamentos solidários do homem, que são essencialmente humanos, parecem não existir devido, em parte, ao estímulo à competitividade agressiva. Por conseguinte, perdemos valores especificamente humanos como a generosidade, a compreensão, a ternura, o respeito, a dignidade e outros tantos valores espirituais tão importantes para a nossa criatividade. É importante para o artista conhecer e considerar o trabalho do outro para crescer interiormente e também participar do crescimento dos outros.

Realizada essa primeira exposição sobre arte e criatividade, nos próximos itens será abordado o fazer artístico do ilustrador pesquisado. É válido esclarecer que serão tratados aspectos conceituais apresentados pelo ilustrador Rui de Oliveira que serão cotejados com categorias de compreensão de outros pesquisadores e ilustradores. No entanto, o artista não está representando nenhuma classe, como ele declarou em vários dos Encontros Dialógicos, por outro lado, está representando a si mesmo ao falar do seu trabalho e do modo como pensa o ato de ilustrar.

As falas do ilustrador foram, muitas vezes, trazidas na íntegra, em algumas situações com citações muito longas. Essa escolha por mim realizada deve-se à razão de possibilitar ao leitor da Dissertação a co-criação como sujeito da compreensão para que esta seja ativa e criadora (BAKHTIN, 2003).

3.1 Ilustrador: Autor das ilustrações

Durante mais de quarenta anos como profissional da ilustração, Rui de Oliveira ilustrou livros cujos textos escritos foram produzidos por diferentes escritores, ilustrou seus próprios textos, criou livros de imagem, bem como ilustrou muitas capas de livros, enfim, durante a sua carreira no oficio de ilustrar, diferentes foram as suas atuações. Umas lhe deram maior prazer outras nem tanto em termos de satisfação pessoal. Cada decisão tomada no percurso da carreira adveio de um objetivo diferente: pessoal, financeiro, determinado pela Editora ou outro motivo.

Em um dos depoimentos, o ilustrador expressou o desejo de ter ilustrado mais textos de determinados escritores, considerados por ele muito talentosos, "gente de grande expressão" (OLIVEIRA, 01 set. 2020), no entanto, nem sempre a vida permitiu essa proeza. Pelo histórico de leitura e pesquisa que possui, dá-lhe condições de reconhecer um grande escritor e, por isso, é muito grato pelas muitas parcerias oportunizadas em sua trajetória no ato de ilustrar. Contudo, revelou que, a partir da publicação da primeira edição da obra *A Bela e a Fera* (1994), considerado um livro de muito valor afetivo pelo ilustrador, houve uma mudança de rumo no seu fazer artístico:

> Foi um livro bendito na minha carreira. Daí houve toda uma mudança de rumos no sentido de fazer mais livros autorais. Eu digo com toda a sinceridade, sem querer ofender nenhum escritor, trabalhei com muitos escritores, tenho amizade e tal, mas os livros realmente de grande empatia foram os livros autorais meus. Nesses, eu acho que a minha carreira não estaria bem colocada se não tivesse dado espaço a esse meu trabalho fora dos escritores. Quer dizer, não estou com a carreira fechada nem nada porque continuo trabalhando, mas o que tinha que fazer de grande porte, uma boa parte já está feita, o que vem agora é um acréscimo que quero fazer, mas nesse acréscimo sinto que devo continuar a fazer livros autorais. Todos os livros que estou fazendo agora são livros autorais. Não quer dizer que os livros que fiz com os escritores não são autorais. São autorais, mas é diferente. É bem diferente quando você pega um livro para ilustrar e quando você está ilustrando o livro que você fez o projeto. São posturas diferentes. O esmero é o mesmo, o capricho é o mesmo, a dedicação é a mesma, mas os significados são outros. Louvo os grandes escritores com os quais trabalhei, fiz parcerias importantes, mas, nesse momento, se você me perguntar o que eu vislumbro o que vem por aí, eu diria que é uma continuidade desses livros que venho fazendo de forma individual sem ter a parceria de um escritor (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Anteriormente a esse projeto, já havia ilustrado cerca de setenta livros, cuja atuação sempre foi considerada, por ele, de autoria – lamenta que essa qualificação não seja dirigida aos ilustradores e seja designada apenas aos escritores –, por isso, evidencia em sua fala que o ato de ilustrar um enunciado escrito por outra pessoa também é uma produção autoral, uma vez que a ilustração é obra autônoma por possibilitar, não uma versão, reprodução ou complementação do enunciado, mas "a criação de um novo texto visual" (OLIVEIRA, 2008b, p. 33), ou seja, a criação de enunciados visuais. Portanto, exige o comportamento de autoria do ilustrador.

À vista disso, o motivo que o levou à pretensão de empreender seus próprios projetos, segundo ele, foi a sua maturidade e consistência técnica e artística e necessidade de autoexpressão, diferentemente da necessidade de competir com escritores ou receber o faturamento do preço de capa. Ilustrar seus próprios projetos, seja um livro de imagem ou um livro com enunciado escrito, tem outro significado para o artista que pode trabalhar com mais

profundidade, visto ter a possibilidade de criar todo o projeto do início ao fim, vislumbrar a ideia em sua concepção e construir um meio para concretizá-la. Talvez seja por isso que essas obras tenham recebido mais premiações em vista das outras realizadas em parceria. Essa abertura, de poder realizar apenas projetos seus e dar prosseguimento a isso atualmente, confere-lhe satisfação e prazer.

Independentemente do projeto assumido, a postura é a mesma, conforme seus relatos, sempre desenvolvido com muito empenho. Todavia, a atuação é diferente, pois cada proposta de trabalho/livro exige uma determinada mobilização por parte do artista. Ilustrar enunciado escrito de outro ou próprios requer um envolvimento diferenciado se comparado ao livro de imagem. Em breves palavras, ilustrar textos supõe a articulação entre texto e imagem na construção de sentidos. Produzir uma narrativa por imagem envolve um modo peculiar ao mover o artista em seu processo de criação, o que exige, além de apurado domínio técnico, saber usar artifícios para expressar o que se pretende por meio das imagens. Para Rui de Oliveira:

> O livro de imagem tem um aspecto de enigma muito mais poderoso do que qualquer outro tipo de linguagem que seja visual, ou qualquer outro tipo de livro que utilize a imagem. Nada é mais profético, misterioso, do que o livro de imagem porque não está retratando o momento, mas na verdade um passado que muitas vezes você não viveu (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

O ilustrador se reporta à memória ancestral que todos nós possuímos. Muitas pessoas viveram anteriormente a nós e, devido a isso, somos constituídos pelas gerações que nos antecederam. Assim, de acordo com sua visão, carregamos diferentes imagens na nossa memória, produto das vivências de nossos antepassados, por isso, algumas vezes, em momentos de criação, o ilustrador se depara com essas imagens e exterioriza-as em suas ilustrações. E, por pensarmos por imagens mentais, também criamos imagens a partir de imagens que vemos desde o nosso nascimento. Somos seres feitos de imagens como afirma Manguel (2001). Para Camargo (1995):

> O livro de imagem não é um mero livrinho para crianças que não sabem ler. Segundo a experiência de vida de cada um e das perguntas que cada leitor faz às imagens, ele pode se tornar o ponto de partida de muitas leituras, que podem significar um alargamento do campo de consciência: de nós mesmos, de nosso meio, de nossa cultura e do entrelaçamento da nossa com outras culturas, no tempo e no espaço (CAMARGO, 1995, p. 79).

Por essa perspectiva, o livro de imagem é uma construção complexa por ser constituída de uma linguagem própria que abarca mecanismos visuais e engenhosos que

dependem muito da habilidade do ilustrador na utilização desses recursos de forma criativa para a concretização de suas representações. "Em um texto, nem tudo se representa e nem todas as imagens se explicam por palavras" (OLIVEIRA, 2008b, p. 153) ou ainda "[...] nem toda palavra, nem todo sentido tem uma imagem espelhar nele" (OLIVEIRA, 01 set. 2020). Segundo o ilustrador, há um mistério que envolve o livro de imagem, por isso, nem toda ilustração criada pode ser explicada porque o seu sentido é transcendente ao olhar e ela apenas é. Qualquer tentativa de explicação poderia aviltá-la. O mesmo ocorre com a palavra, pois nem toda palavra tem um corpo físico, uma imagem.

Considerando todas essas nuances que envolvem o livro de imagem, para quem são dirigidas essas obras cuja composição é tão intrincada? Há diferentes respostas para esta questão por parte de alguns artistas. O ilustrador e escritor Odilon Moraes, em cujas criações também há a produção de livros de imagem, não produz suas obras pensando na criança, porém não a exclui das suas produções (DALCIN, 2013). André Neves, também ilustrador e escritor, não destina as suas obras especificamente para o público infantil, pois são concebidas, não para a criança, e sim para o universo da infância de qualquer leitor (ALEIXO, 2014; ARAÚJO, Hanna, 2016). Renato Moriconi, criador de livros de imagem, não pensa em faixa etária ao criar suas obras (ARAÚJO, Hanna, 2016).

Em contrapartida, Rui de Oliveira declara que destina as suas obras em especial à criança. Essa confirmação pode ser observada por ocasião do Prêmio recebido em março de 2020, referente ao ano de 2019, pela Cátedra Unesco de Leitura[18] em razão da obra *Entre sonhos e tempestades – três peças de William Shakespeare* (2018), editado pela Companhia das Letrinhas/Cia das Letras, cujos textos foram adaptados e ilustrados por ele. Ao ser solicitado a dizer algumas palavras, proferiu:

> Sei que muitas crianças não tiveram acesso aos livros que ilustrei, por vários motivos: econômicos, [por vivermos em] um país injusto, cruel, preconceituoso, etc., mas eu desenhei para elas. Elas não têm acesso, mas pode ter certeza que, quando estou desenhando, quero chegar ao mundo delas. A minha vida foi isso. Me sinto feliz quando percebo que aquilo que eu desenhei nas minhas pranchetas ali teve uma repercussão muito distante de mim (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

[18] O Prêmio Cátedra 10, criado na PUC-Rio, pela Cátedra Unesco de Leitura, destina-se a destacar anualmente a produção mais relevante de Literatura Infantil e Juvenil no país. A eleição entre os livros editados e candidatados ao Prêmio, nas categorias *Distinção, Hors Concours* e *Seleção*, são lidos por 12 especialistas que os estudam em grupo inscrito no CNPq e preparam as resenhas críticas, valorando a linguagem verbal, visual e gráfica em sua relação ético-estética. Disponível em: https://bllij.catedra.puc-rio.br/index.php/premiados-2019/. Acesso em: 24 set. 2020.

O ilustrador se refere ao trabalho que é, muitas vezes, solitário durante o processo de criação e somente obtém, nem sempre, respostas do público para o qual criou os seus desenhos após a publicação dos livros. Assim, ao desenhar pensa em um leitor idealizado porque lhe falta o contato vivo e concreto com a criança. Apesar desse não convívio, demonstra conhecimento das representações da infância e profundo respeito pelo ser criança para quem destina as suas obras posto que não a vê como um adulto em miniatura que deve receber instruções e ensinamentos morais para uma boa formação, ao contrário, enxerga a criança como um ser pensante que, apesar da pouca experiência de vida, tem condições de dialogar com as obras por meio da sua imaginação e de seus interesses e anseios por descobrir o mundo, por isso, suas obras não são utilitárias. Por outro lado, são obras riquíssimas com um acervo cultural e literário muito grande ao possibilitar, além da literatura agradável e prazerosa, a ampliação do olhar sensível e estético.

> Se existe algo que a criança cobra do ilustrador é se ele é artista. É complicado para alguns editores entenderem isso. Em primeiro lugar, em nenhum momento, ela fala para fazer uma coisa fácil para ela. Em segundo lugar, quem está determinando o fácil? As pessoas [adultos] anteveem se as crianças vão gostar ou não. A minha experiência de fazer este tipo de livro [*A Bela e a Fera*], ao longo de tantos anos, é dizer o seguinte: a criança pode não entender o seu caminho, mas ela sabe caminhar nele, sabe a direção que está tomando naquele caminho. Você pode desenhar as coisas mais complexas, mais herméticas até, se isso está sendo construído com arte, com bom gosto, com dedicação, com honestidade, a criança embarca nessa nau tranquila (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Há toda uma preocupação em apresentar às crianças um belo e excelente produto artístico, em vista disso, suas obras não se restringem às crianças e atingem jovens e adultos também, como é o caso de muitos dos seus livros. A esse respeito, Graça Ramos diz:

> Essa indistinção de públicos é uma das características da própria literatura infantil contemporânea e se fortalece também nos livros que dispensam o recurso às palavras. Como o texto verbal é criado por aquele que lê, se as imagens estiverem bem realizadas e articularem uma ideia de narrativa possível, muitos públicos se interessarão pelo livro. Cada um construirá a história com base em seus conhecimentos emocionais e repertório intelectual (RAMOS, 2013, p. 110).

A autora confirma que todo livro bem articulado e bem solucionado atinge vários públicos independentemente de faixa etária, o que acontece também com o livro de imagem que, para muitos, ainda é considerado livro destinado à criança pequena que não sabe ler o escrito convencionalmente. Pelo contrário, "O livro só-imagem concede ao leitor-criança um poder semelhante ao do adulto, dando uma abertura à imaginação muito provocadora" (RAMOS, 2013, p. 110), diferentemente das imagens de outros meios aos quais a criança tem acesso com facilidade. O ilustrador demonstra, em sua fala, preocupação com as séries

televisivas atuais que alimentam diariamente o olhar das crianças e influem diretamente sobre a sua formação imagética. Como tem profundo conhecimento no mundo da animação, o qual foi responsável por trazê-lo ao mundo da ilustração e dos livros de imagem, tem propriedade para tocar no assunto e conclui:

> Agora, se quer fazer das séries de televisão uma extensão para a ilustração é um desastre. As séries de TV para a criança, na verdade, é um contrassenso à imagem. Não tenho nenhum constrangimento em dizer isso porque trabalho em animação também. O que se vê em séries de TV, a criança jamais vai gostar de imagem nenhuma até porque eles cultuam o não desenho como se a criança gostasse daquilo (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

O ilustrador é enfático ao dizer que as crianças não gostam de tais séries porque, em sua visão e por sua experiência de ilustrador, considera que as imagens apresentadas por determinadas séries e programas televisivos as afastam da arte de modo geral, quando deveriam aproximá-las da pintura, do cinema, da arquitetura, do teatro, da literatura etc. Não despertam interesse e não possibilitam identidade da criança com o mundo icônico apreciado por ela. Dessa forma, não contribuem para o desenvolvimento da inteligência visual. Mediante esse pensamento, explicitou que um dos maiores problemas do seu trabalho como ilustrador, não foi o trabalho em si, mas a relação dos seus trabalhos com as pessoas que o contratavam por temerem que a criança não compreendesse o sentido maior de determinadas obras.

Ao considerar esses fatores, é possível compreender que o fazer artístico de Rui de Oliveira tem um projeto de dizer dirigido. Algumas vezes, acabou cedendo em alguns aspectos relacionados ao projeto editorial, até porque, em suas palavras, é uma pessoa comedida, não afeita a polêmicas e sempre teve bom relacionamento com as pessoas com quem trabalhou e ainda trabalha, em todos esses anos, todavia, mantém-se fiel aos seus princípios e convicções como criador de suas ilustrações. O seu projeto de dizer autoral às crianças é o mais nobre e consciente possível e não subestima a atuação participativa desses leitores (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

A respeito do processo de criação solitário, aludido anteriormente, refere-se ao fato de não haver o acesso direto do ilustrador à criança no ato da criação, no entanto, como também já comentado, existe a preocupação e o pensar no outro ao conceber uma obra. Esse ilustrador considera a criança como sua principal interlocutora de quem espera uma atitude responsiva ativa. Nas palavras de Volochínov (2013):

> A enunciação se constrói entre duas pessoas organizadas socialmente e, se não há um interlocutor real, este vem pressuposto na pessoa, por assim dizer, de um representante normal do grupo social a que pertence o falante. A palavra é orientada para um interlocutor, é orientada para quem poderia ser o interlocutor: uma pessoa pertencente ou não ao mesmo grupo social, de grau superior ou inferior (graus hierárquicos dos interlocutores), ligada ou não ao falante por um forte vínculo social (o pai, o irmão, o marido etc.) e por fim com toda a massa de relações que se criam entre os homens e que não fazem parte de uma categoria bem determinada. Não pode haver um ouvinte abstrato; um homem, por assim dizer, em si por si, e ainda que existisse de fato não poderíamos encontrar uma língua em comum com ele, nem em sentido próprio nem em sentido figurado. Se às vezes pretendemos viver uma experiência e expressá-la *urbi et orbi*, em realidade nós perceberemos obviamente seja a cidade, seja o mundo, através do prisma do ambiente social concreto ao qual pertencemos. Ao fazer isso, na maioria dos casos, mantemos que existe um horizonte social típico e estabilizado para o qual é orientada a atividade ideológica do grupo e do período social a que pertencemos, isto é, orientada por assim dizer ao c*ontemporâneo* da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral e do nosso direito (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 126-127, grifos do autor).

O autor se refere ao enunciado falado produzido entre sujeitos falantes, mas aqui me refiro ao enunciado visual, à linguagem produzida por meio das imagens, ou seja, ao livro de imagem gestado pelo artista. Ao produzir a obra unicamente por meio da imagem, o ilustrador orienta o seu fazer artístico a um determinado grupo social, no caso, à criança, porém não se restringe a esse grupo. Como não tem o acesso direto frequente com esse público, ele se orienta a partir dos acessos que tem. Como um exemplo, a propósito da criação do livro *A Bela e a Fera* (1994), um dos artifícios mais comentados e elogiados pela crítica e por pesquisadores da ilustração foi utilizado nesse livro e originou-se pela observação do ilustrador sobre a reação das crianças na ocasião de assistir a uma peça de teatro de mesmo título da obra – esse recurso será explicitado no próximo capítulo na circunstância da análise do livro citado. O que interessa nesse momento é dizer que uma ideia, que obteve sucesso posteriormente, surgiu ao encontro do desejo de um grupo de crianças que demonstrou forte fascínio pelo personagem da Fera. Esse comportamento da criança observado pelo ilustrador é um indício que comprova a importância dada ao pensamento da criança no momento de criação da obra. Nesse sentido, o interlocutor da obra, assim como o ouvinte do enunciado falado, não é abstrato. Volochínov amplia:

> O significado da orientação da palavra para o interlocutor é de excepcional importância. Em substância, a palavra representa um ato bilateral. Ela vem determinada em igual medida seja *de quem ela provém quanto a quem ela é dirigida*. Esta é uma palavra própria enquanto *produto de uma relação recíproca entre falante e ouvinte*. Qualquer fala exprime "um" na relação com "o outro". No falar eu me conformo ao ponto de vista de *um outro*, ou seja, em última instância, ao ponto vista da comunidade a que pertenço. A palavra é uma ponte lançada entre mim e os outros. Se uma extremidade desta ponte se apoia sobre mim, a outra se apoia

> sobre meu interlocutor. A palavra é o território comum existente entre o falante e o interlocutor (VOLOCHÍNOV, 2013, p. 127, grifos do autor).

A palavra, tomada como enunciado, exige a contrapalavra, a atitude responsiva dos interlocutores. No processo criativo do artista, a sua produção autoral das imagens literárias é pensada para o outro e aguarda uma atitude responsiva dele que, no caso da obra artística, não é imediata. Essa relação entre artista e público é recíproca, o que requer aproximação entre o mundo de um em relação ao mundo do outro. Quanto menor a distância entre a obra e o interlocutor, maior será a relação estabelecida entre eles. Essa aproximação referida não é apenas física, pois não é suficiente a acessibilidade à obra, mas uma aproximação vinculada à compreensão do conteúdo e às intenções do autor. Quando o ilustrador diz que fica feliz ao perceber que o seu trabalho chega até a quem ele o destinou, intenciona que esse leitor possa ter o direito ao conteúdo cultural presente na obra, o que auxilia na ampliação do olhar estético e, por conseguinte, abre portas para a compreensão da arte em geral que lhe possibilita compreensão do mundo ao seu redor e sua provável transformação.

Retomando mais uma vez a questão do processo de criação solitário do artista, é preciso explicitar que a solidão é mais física, pois em cada projeto, pelo qual o artista impinge a sua responsabilidade de execução, houve e há o envolvimento de muitas pessoas, não apenas aquelas ligadas ao ramo do livro que participaram diretamente como os escritores, os editores, os designers e outros, mas aquelas que participaram indiretamente e influenciaram as suas decisões, as vozes dos tantos enunciados que colaboraram para cada produção artística. Soma-se a isso os autores lidos, os filmes assistidos, as peças de teatro vistas, as obras de arte apreciadas, as imagens estudadas, enfim, cada uma dessas vozes foi muito importante para a constituição da personalidade do artista, não só como profissional das artes, bem como para a sua formação na condição de ser humano.

Em concordância ao pensamento de Bakhtin (2003) de que nossos enunciados são encharcados das palavras dos outros, o ilustrador acentua a respeito de si mesmo: “Você não se faz sozinho. Você é um estuário de muitas pessoas. É uma confluência que junta origens diversas e você vai formando aos poucos. Você tem que ter os seus amigos, você tem que ter as pessoas que te admiram. Você não é um lobo solitário” (OLIVEIRA, 25 ago. 2020). Nesse caso, o ilustrador se refere ao afeto recebido das pessoas com quem trabalhou diretamente, como alguns escritores e editores, pois tem consciência de que nem sempre fez bons

trabalhos, embora tenha se esmerado em todos eles dadas as circunstâncias do momento. Acerca da sua relação com os escritores, afirma:

> Essa questão das influências, da presença do outro é uma coisa que é fundamental. Quando vai ilustrar um texto tem que sair de si próprio. Você não é o dono do que está fazendo. Ele [escritor] não é uma extensão sua. Você não está fazendo uma catarse. Está procurando entender o que aquele escritor fez (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Para ele, o trabalho do ilustrador tem como um dos fundamentos compreender o que o outro diz. Esse outro sendo um escritor, homem das palavras e da literatura, obriga o ilustrador a ter apreço pela palavra literária, visto que "o texto é a origem de tudo. É impossível ilustrar sem gostar de literatura. É impossível ilustrar sem gostar de ler" (OLIVEIRA, 2008b, p. 149). Nesse sentido, o ilustrador deve saber interpretar os enunciados do escritor. Por outro lado, essa interpretação não deve buscar "uma imagem espelhar do texto" (OLIVEIRA, 2008b, p. 150), por isso a necessidade de "certo distanciamento crítico perante o texto" (OLIVEIRA, 2008b, p. 150). Ele adensa:

> Considero o distanciamento fundamental. Diante de um texto, o ilustrador não é o *antes* – a forma advém da literatura, um segredo a ser decifrado por imagens. Vejo a ilustração como um gênero de literatura, sentenças construídas por um alfabeto de signos e símbolos. Com este critério, o ilustrador desenvolve e interpreta o que é *ilustrável*. E o que é *ilustrável* nem sempre é o literariamente relevante para o escritor (OLIVEIRA, 2008b, p. 150, destaques do autor).

O ilustrador considera a ilustração como um gênero das artes visuais narrativas formado por muitos signos e símbolos dos quais todo ilustrador deve ter conhecimento. Muitas vezes, aquilo que o escritor não considerou como pertinente pode ser útil para o ilustrador. Isso demanda muita afinidade com a literatura. Nesse viés, Rui afirma que:

> Esse trabalho de representar por imagens passa muito pela imagem do outro. É a imagem do outro é que você vai materializar no seu trabalho. Isso eu tentei fazer ao longo de todos esses anos. Você cresce quando sai de si. Você se aprimora, você descobre mais coisas. O pensamento de fundo de caverna não é um bom conselheiro. Isso não quer dizer que está vivendo com os outros. Aqui eu vivo sozinho, mas não estou sozinho. Posso estar sozinho, mas não estou só. Você tem uma série de textos que você lê, de pessoas que você conhece, com quem você fala, eu curto muito isso, me ajudou muito na minha vida, pude me adaptar bem a trabalhos tão diversos como a televisão. Quando fui para a TV Globo tinha 31 anos de idade, recém-formado, tinha passado não sei quantos anos fora. Essa tentativa de filosofia de vida de que você sobrevive quando você também está vivendo aquela outra pessoa, no caso do ilustrador, isso é um fundamento. Tem que ler o texto, tem que entender o que o outro está dizendo, o que ele quer, onde está se passando. É todo um trabalho fora de si, mas é pessoal. Parece um paradoxo. Fazendo algo fora de si, mas ao mesmo tempo é pessoal. Se fosse só seu, não seria pessoal seria um egotismo elevado ao extremo [...] Quando você sai de si, é quando você é mais pessoal (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Nessa afirmação, Rui de Oliveira demonstra ter consciência da participação dos outros em sua vida e na constituição do seu ser, o que segundo Bakhtin (2003), é um princípio da alteridade. Não apenas os outros com quem dialoga face a face, mas aqueles que deixaram seu legado registrado nos livros. O ato de sair de si remete tanto à alteridade como à empatia, ao considerar o outro no seu fazer artístico. Ao oportunizar ouvir a palavra do outro, a sua consciência se alarga produzindo um novo sentido. É um movimento necessário esse de compreensão do outro para constituir a sua própria identidade. A esse respeito Bakhtin escreve:

> Ao me vivenciar fora de mim no outro, os vivenciamentos têm uma exterioridade interior voltada para mim no outro, têm uma feição interna que posso e devo contemplar com amor, sem a esquecer, assim como não esquecemos o rosto de uma pessoa (e não do modo como recordamos uma vivência passada), devo reforçar, enformar, amimar, acariciar com olhos interiores e não com olhos físicos externos. Essa exterioridade da alma do outro, como uma espécie de sutilíssima carne interior, é precisamente o que constitui a individualidade artística intuitiva e visível: o caráter, o tipo, a posição, etc., a refração do sentido na existência, a refração individual e a condensação do sentido, seu revestimento de carne interior mortal – tudo o que pode ser idealizado, heroificado, ritmado, etc. Costuma-se denominar *compreensão simpática* esse meu ativismo que vem de fora e visa ao mundo interior do outro. Cumpre salientar o caráter absolutamente proveitoso, excedente, produtivo e enriquecedor da compreensão simpática [...] A compreensão simpática não é uma representação mas uma valorização essencialmente nova, um emprego de minha posição arquitetônica na existência fora da vida interior do outro. A compreensão simpática recria todo o homem interior em categorias esteticamente afagantes para uma existência em um novo plano do mundo (BAKHTIN, 2003, p.93-94).

Como diz Oliveira, parece contraditório, mas, na realidade, é complementar e necessário ao ilustrador buscar tentar vivenciar o que o outro está vivendo, o que o outro está sentindo para voltar ao próprio interior modificado. Não é um exercício fácil em decorrência das singularidades de cada um propiciadas pelas vivências particulares visto que cada ser é único e tem um percurso próprio. À medida que se consegue realizar essa ação ou aproximar-se dela, alcança-se a compreensão simpática em relação ao outro. E, por melhor compreender o outro pelo excedente de visão, o artista torna-se cada vez mais individual e pessoal no sentido do aspecto singular e não do egocentrismo. Nesse sentido, o ilustrador consegue materializar pelas imagens, não a representação absoluta do enunciado do outro – no caso, o escritor –, mas as suas intenções a partir daquilo que compreendeu sobre o que outro escreveu.

Para finalizar esse item, reafirmo essa ideia com a seguinte passagem de Oliveira (2008b, p. 83): “a origem de nossas imagens são as palavras e a literatura. Quando o ilustrador esquece a palavra e faz do seu trabalho um fórum autista de questionamentos plásticos,

certamente não está mais fazendo ilustração" e assumo a posição nesta Dissertação de referência ao ilustrador como autor das ilustrações dos livros infantis, assim como o escritor é autor dos enunciados escritos presentes na Literatura.

3.2 Estilo ou método de abordagem

Ao retomar a ideia iniciada no item anterior a respeito de um dos fundamentos do ato de ilustrar de Rui de Oliveira, relacionada à questão de que o ilustrador deve se atentar à palavra como origem para as ilustrações e, ao mesmo tempo, manter determinado distanciamento crítico em relação ao texto literário, há a necessidade de discorrer sobre o conceito de "estilo" pensado por esse ilustrador. Eis uma das palavras evitadas pelo artista porque possui uma visão bem particular a respeito do assunto e que não pode passar ao largo em se tratando de uma pesquisa acerca de suas obras. Para iniciar, enfatiza que:

> As palavras são muito importantes. O ilustrador é um homem da palavra [...] É muito importante saber usar a palavra também. Tudo nasce de uma fonte. Acho melhor, tudo tem um berço, porque o berço significa que algo está sendo gerado, produzido, está em evolução. A fonte não, é uma coisa contínua. O reinado da palavra é um fundamento. A palavra é o feixe e a luz. Apesar de ser um homem de imagem, tenho perfeita consciência não do primado da palavra, mas da importância da palavra. Não chega a ter essa hierarquia. São duas linguagens muito competentes, a linguagem verbal e a linguagem visual. Elas não precisam ter uma relação de subserviência entre elas. A palavra deve ser cultuada pelo ilustrador. Se ele não cultua a palavra, não vai saber fazer uma boa metáfora visual. Isso aí é uma afirmação. Não tenho dúvida. A metáfora visual só surge de uma palavra quando esse ilustrador é muito iniciado na leitura, não é que vai ser um escritor, mas ele deve gostar de ler, do clima das palavras, da atmosfera das palavras, da justeza das palavras (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Por essa perspectiva, Oliveira declara que, mesmo sendo um profissional que lida com imagens, não a tem como primazia, tampouco a palavra. Ele sabe discernir a importância de cada uma sem hegemonia de uma sobre a outra. Essa ideia é essencial para ilustrar bem, todavia, faz uma ressalva. Sendo o enunciado literário o berço para a construção de metáforas visuais não significa que o ilustrador deva a ele se subordinar. Pelo contrário, deve estudá-lo, compreendê-lo e aproveitar os momentos oportunos à ilustração. Nesse sentido, tendo em vista que cada enunciado é singular por seu conteúdo, sua forma e seu material, não é apropriado, segundo o ilustrador, utilizar o mesmo estilo. A esse respeito, ele faz a seguinte ponderação: "Substituiria em meu trabalho a palavra *estilo* por *método de abordagem*" (OLIVEIRA, 2008b, p. 149). E evidencia que "Tendo cada escritor um estilo diferenciado, o ideal será – e esta tem sido a minha constante procura – nada existir antes em termos de

imagem, muito menos depois. Em outras palavras: o ideal seria que a solução visual ao criarmos um livro não fosse repetível" (OLIVEIRA, 2008b, p. 151).

Para Oliveira (2008b), o estilo é algo predeterminado, previsível, existente anteriormente ao texto. Nesse sentido, ele não se adequa ao texto que é sempre outro, novo, diferente, até porque cada texto/enunciado é escrito por um escritor cujas intenções são distintas. Para ele, o ilustrador se assemelha a um ator que interpreta vários personagens, para cada qual dramatiza de acordo com o perfil pensado pelo autor do texto, visto que os personagens das ilustrações precisam transpirar, expressar emoções, ter um tipo de gesto, uma roupa característica, enfim, ter a sua própria personalidade e dramaticidade. Analogamente ao livro de imagem, discorre:

> No livro de imagem [...] há um trabalho de *mise-en-scène*[19] muito grande, aliás, não é só no livro de imagem, acho que um dos grandes problemas da nossa ilustração é que os ilustradores não prestam atenção nessa questão da *mise-en-scène*, do gesto, parece que não estão interpretando nada, é um equívoco muito grande. Quando coloca um personagem, ele é um ator, ele tem que estar interpretando alguma coisa, tem que estar dizendo alguma coisa. Essa ausência de dramaticidade, na minha opinião, é muito prejudicada com o excesso de estilo que têm os ilustradores. O estilo vem antes da representação [...], muitas vezes, a preocupação é mais estilística do que expressiva do personagem. Isso é uma contradição com o cinema mudo e com o livro sem palavras. Mesmo em uma ilustração que você tem texto, o ilustrador tem que prestar muita atenção nessa dramaturgia que existe no ator. O teatro tem um termo chamado laboratório. Todo personagem que entra em um livro ilustrado deve ter um laboratório, uma formação de personagem. E esse personagem, muitas vezes, é contraditório ao que o ilustrador está fazendo porque condiciona o caráter do personagem ao seu estilo. Por exemplo, se você vai ilustrar um escritor como Walmyr Ayala é muito diferente de estar ilustrando uma Maria Lúcia Amaral – dois mestres da nossa ilustração para criança completamente diferentes – Como vou adequar um estilo, uma maneira de fazer a esses dois escritores? Vou através do estilo exercer uma ditadura, um cerceamento do personagem. O personagem tem que viver como o escritor escreveu e não como eu desenho (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Essa ideia manifestada neste depoimento é discutida no livro *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre o ato de ilustrar livros para crianças e jovens,* editado e publicado em 2008 pela Nova Fronteira, no texto escrito para o Prêmio Hans Christian Andersen de Ilustração.

[19] A *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos). [...] O conceito de *mise-en-scène* possui ampla bibliografia no cinema de ficção, mas ocupa espaço paralelo na teoria do documentário. De origem francesa, o termo aparece nos escritos sobre cinema a partir dos anos 1950, tentando circunscrever a especificidade cinematográfica. As definições do que é *mise-en-scène* variam ao longo da história. Recentemente, dois livros sobre o tema foram escritos por figuras centrais do pensamento em cinema: Jacques Aumont (2006) e David Bordwell (2005). Encontramos em Aumont um amplo retrospecto da evolução da *mise-en-scène* na história do cinema, recuperando o pensamento francofônico sobre o assunto. Bordwell segue trilha própria, privilegiando o leque conceitual do termo para avançar a análise sobre o espaço fílmico (RAMOS, 2012, p.19). Disponível em: https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/viewFile/8/2. Acesso em: 28 set. 2020).

Neste, Oliveira é bem categórico e explica o motivo pelo qual não considera apropriado empregar o termo estilo. Como cada obra tem as suas particularidades, exige um tipo de "solução plástica" ou "método de abordagem" diferente, ou seja, não pode ser repetível de uma para outra dada à singularidade e unicidade de cada enunciado. Tendo muito clara essa ideia, procura ser coerente no sentido conceitual do trabalho, mas não tem a preocupação em ser coerente no sentido da forma. Exposto isso, não tem a pretensão de ser reconhecido de um livro para o outro se bem que todo ilustrador – assim como todos temos uma caligrafia – possui o seu desenho, o seu traçado, a sua linha. A esse respeito, Rui de Oliveira diz:

> O boneco[20] do livro é o planejamento de todo o livro em termo de desenho já. Ainda não sei o estilo do livro. Isso é uma característica do meu trabalho. Se pegar todos os meus livros que ilustrei você encontra um elo comum, que eu chamo de DNA, mas os estilos mudam muito. Para cada livro que eu faço, eu procuro uma forma adequada, a relação do meu desenho com a literatura. O estilo que vou usar é a palavra. O estilo é determinado pela relação do desenho com a palavra – elemento que é o estopim que determinará o tipo de pesquisa que vou fazer e, logo em seguida, a técnica (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).

Antes de iniciar o processo de execução da obra, o ilustrador faz uma pesquisa sobre a época, o espaço, o tempo, os personagens e todos os elementos que comporão e darão vida à narrativa. Preocupa-se muito com a história da arte que é impingida em suas imagens posto que as ilustrações contribuirão para o acervo imagético da criança, influenciando a formação de seus valores estéticos e, por conseguinte, a construção da sua memória visual. Tudo isso será melhor observado e explicitado a partir da análise das obras no próximo capítulo.

3.3 Livro de imagem e seu berço referencial

Um dos questionamentos postos no início do presente capítulo diz respeito ao fazer artístico especificamente do livro de imagem. Por que esse ilustrador, na possibilidade de criar obras com enunciado escrito, resolveu produzir também obras compostas integralmente por enunciados visuais? Quais fatores estão imbricados nesse fazer artístico?

Por ser a imagem uma linguagem complexa, por conseguinte, criar uma narrativa somente por imagens requer do ilustrador um processo criativo intrincado, visto que apenas o

[20] O "boneco" é o planejamento de todo o livro em termos de desenho, no qual estuda o traço e, por conseguinte, a técnica a ser aplicada no livro. No Rio de Janeiro é denominado "boneca", no entanto, em razão de trabalhar com muitas editoras paulistas, adotou o termo paulista "boneco" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).

domínio da técnica não é suficiente para a criação fluir. Ao mesmo tempo, exige dos leitores determinadas habilidades para produzir sentidos e chegar à compreensão. No primeiro Encontro Dialógico, Rui de Oliveira (11 ago. 2020) explicitou a sua preocupação em fazer chegar os livros de imagem de forma mais apropriada possível às mãos dos leitores, sobretudo das crianças. Desse modo, ele expõe:

> O livro de imagem tem um problema muito grande nas escolas [...] Talvez o maior problema não seja fazer o livro, é chegar de forma adequada à mão daquele para quem foi feito. O agente de leitura tinha que ter um conhecimento muito grande porque ele [o livro de imagem] lida com a arquitetura, lida com o figurino, lida com questões da cor, lida com estilos pictóricos – a própria história da arte – lida também com a questão da narrativa. Ao me referir ao livro sem palavras, como aquele artista está contando aquela história sem recurso fonético nenhum, unicamente por meio de imagens? (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).

Nesse depoimento, o ilustrador cita o agente de leitura como a pessoa que facilitará o acesso da criança ao livro, no caso, o professor, em razão do contato direto com esse público. Assim, ele deve ter conhecimento sobre o potencial dessas obras imagéticas na formação da criança que, não raro, ao abrir um livro de imagem, e por desconhecer também o seu potencial, despreza-o porque não há palavras escritas para ler, uma vez que, para ela, só se podem ler enunciados escritos. No último Encontro, Rui de Oliveira complementou a fala apresentada no primeiro Encontro:

> [...] eu acho a leitura da imagem mais holística do que a leitura da palavra, a começar por aí. A leitura da imagem passa muito mais pelo presente, pelo passado e pelo futuro de uma criança do que propriamente quando ela começa a soletrar e a descobrir o significado das palavras. Quando ela está vendo uma imagem, está descobrindo os próprios significados dela sobre a imagem, porque, muitas vezes, é uma criança não alfabetizada ainda. Aí surge um problema, que você deve saber, que é o seguinte: muitas crianças, quando aprendem a ler, têm muito orgulho de ler, muitas vezes seus familiares não sabem ler, porque o Brasil é um país pobre nesse sentido e desigual também. Essa criança tem um conhecimento de que os outros familiares não têm, e ela se torna muito sabedora das coisas, então a leitura da palavra é um estágio muito evoluído para ela e que só com a leitura das palavras é que ela vai ser inserida no mundo, que ela vai descobrir a Literatura. É comum ouvir as crianças falarem: "Quando eu leio eu viajo para outros mundos", até porque as professoras, às vezes, falam isso "Você fica em casa, mas você pode ler um livro sobre o Oriente Médio, aí você se transporta para o Oriente Médio". Acontece que a imagem também tem essa propriedade, então quando uma criança pega o livro de imagem e fala "Cadê palavra? Não está escrito nada!" , para ela, aquilo lá é um nível menor, ela já passou por aquilo ali, ela já ultrapassou aquela fase da alfabetização e já está no letramento. Agora ela diz assim: "Como posso fazer o letramento, que é a interpretação do texto, se estou em um nível muito evoluído?" Essa imagem não tem letramento. É justamente o contrário: a imagem é muito mais misteriosa que a palavra, suscita muito mais a imersão da criança do que a palavra. Esse foi um dos motivos de ter feito [livros de imagem]. Fiz mais livros de imagem que não foram publicados e alguns já até saíram de edição. Esse foi o motivo básico por eu ter me dedicado tanto ao livro de imagem até porque era o tipo de linguagem que se fazia

> no Renascimento também. Todos aqueles quadros (Quatrocentos, Trezentos) eram para as pessoas que não tinham o conhecimento da leitura. Naquela época, a imagem era mais participativa do que hoje. Há outro inimigo da imagem que eu vejo que são as séries de TV, inclusive as brasileiras. Seguem um padrão, têm uma espécie de estereótipo gráfico que fazem com que a criança não tenha nenhum interesse na imagem que não seja a história que eles estão contando. Não entra contemplação. Já o livro de imagem é a contemplação. A contemplação é conhecimento. [...] Então, a imagem possui elementos tão fortes de encantamento e de descoberta do mundo quanto a leitura [...] (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Esse extenso depoimento trazido aqui tem uma razão de ser. Há muitos elementos na fala do ilustrador que podem ser esmiuçados e discutidos. Rui de Oliveira, por muitas vezes, assume a sua posição como sendo puramente pessoal e não pretende, em momento algum, apresentar mandamentos sobre o ato de ilustrar como se fosse um dogma. Ao contrário, esclarece que seu conhecimento sobre o ato de ilustrar é decorrente de sua experiência como ilustrador e pesquisador da área, portanto, sua contribuição para a pesquisa aqui relatada é proveniente dessa trajetória particular.

A criança já nasce em um mundo iconosférico e não tem discernimento para saber o que é propício à sua formação. Assim, vai recebendo as diversas linguagens que vão impregnando o seu olhar e constituindo os seus valores estéticos. Essas linguagens referidas são as da internet, dos quadrinhos, dos jogos eletrônicos, dos programas de televisão e de todas as imagens, em movimento ou estáticas, veiculadas por diferentes meios de comunicação, com as quais se depara no decorrer da sua vida. Quantas crianças têm um contato significativo com a arte desde os seus primeiros anos de vida? Quantas têm a oportunidade de apreciar obras de arte, frequentar museus, teatros, concertos, conhecer esculturas e arquiteturas, ou então ouvir e ler boas histórias literárias com rigoroso valor artístico?

Reforço que a referência aqui é à arte como fenômeno ideológico como explicita Volochinov (2013, p. 156): “Qualquer fenômeno da realidade objetiva, qualquer situação, ao provocar no homem uma reação orgânica, habitualmente faz emergir a linguagem interior que facilmente se transforma em linguagem exterior”. O artista exterioriza o conteúdo da sua linguagem interior, da sua consciência, por meio das técnicas, orientado para o outro. Concomitantemente, a arte, considerada como instrumento de linguagem, contribui para a formação da linguagem interior bem como da linguagem exterior das pessoas.

O ilustrador fez uma referência à alfabetização e ao letramento ao considerar que a alfabetização é quando a criança aprende o sistema gráfico da escrita, ou seja, decodifica o

escrito, enquanto o letramento é um estágio superior no qual a criança é capaz de compreender o que está escrito ao atribuir sentido aos enunciados. Na visão de Franchi (2012, p. 211), "a entrada da criança no mundo da escrita deve articular de modo dinâmico, simultâneo e indissociável os dois processos diferentes mas interdependentes: alfabetização e letramento". Nessa perspectiva, o universo da alfabetização pode abranger todos esses aspectos inerentes às práticas sociais que envolvem o uso tanto da leitura como da escrita, ou seja, é possível alfabetizar letrando, como adensa Franchi (2012, p. 21-22):

> Assim, um alfabetizar letrando não se constitui num processo mecânico de mera correlação entre dois sistemas de representação; de fato, é preciso sempre considerá-lo nesse quadro em que a linguagem se concebe em seu caráter social e constitutivo dos sistemas de representação das relações da criança consigo mesma, com os outros e com o mundo. Isso, porém, não implica uma desconsideração dos aspectos técnicos e manipulativos da escrita (FRANCHI, 2012, p. 21-22).

Trata-se, portanto, de dois sistemas de representação que devem ser realizados concomitantemente visto que o letramento deverá estar implícito na alfabetização. Expostas essas distinções de conceitos, retomo essa ideia de que, quando a criança se alfabetiza, em seu sentido amplo, ao compreender os enunciados escritos, transforma o seu pensamento de tal modo que considera que um livro de imagem não lhe tem nada a oferecer porque não é possível ler, ou seja, acredita que está em uma fase superior àquela, uma vez que os livros de imagem são considerados obras para as crianças que ainda não sabem ler convencionalmente, por conseguinte, representam uma fase antiga na vida dela. A esse respeito, Marilda Castanha reflete no artigo intitulado "A linguagem visual no livro sem texto", também presente no livro *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil,* organizado por Ieda de Oliveira (2008):

> A partir do momento em que se é alfabetizado, que se aprende a decodificar os caracteres dos textos, gradativamente detalhes como a expressão das personagens, elementos do cenário, percepção de formas e cores, que antes eram determinantes para a compreensão da história, passam a ficar em segundo (ou último) plano. É como se, aos poucos, durante a trajetória de uma pessoa na vida escolar, ela se "desalfabetizasse" das imagens. Não é por acaso que muitos adultos não se sentem estimulados a visitar museus, galerias de arte ou bienais. O que se faz ao ler um livro de imagens – observar, deduzir, inferir – é o mesmo diante de uma obra de arte. O receio de não entender o que está vendo ou de se sentir despreparado para analisar e, principalmente, opinar sobre o que vê, desencoraja muito o adulto a ver obras de arte (CASTANHA, 2008, p. 145).

A ilustradora, ao concordar com Oliveira, eleva a imagem a um patamar transcendente e saber lê-la é uma porta de entrada para a arte de modo geral, o que implica a necessidade de uma alfabetização visual realizada na escola. Ao ver uma imagem – o que ocorre muito antes

de ser iniciada na alfabetização convencional – a criança está diante de muitos significados que precisam ser desvendados. Para isso, precisa acionar todas as suas experiências no universo da imagem, todas as suas percepções e sensações para compreendê-la. Quanto maior for o seu repertório imagético, maior a possibilidade de compreendê-la. Quanto mais compreender o mundo a sua volta, mais condições de vivenciar as linguagens artísticas e maior será seu grau de consciência. No sentido mais abrangente, maior será a sua atuação no mundo possibilitada pela compreensão das diferentes linguagens. Castanha adverte:

> [...] defendo que não podemos chegar a acreditar que para compreender e decodificar o mundo nos bastam somente textos, a palavra escrita. A escola pode ser também um espaço para, no mínimo, desenvolver o interesse por outras linguagens, o que certamente contribuirá para que seus alunos se tornem leitores mais críticos e observadores não só de textos e imagens, mas de um conjunto de formas expressivas e do próprio mundo em que vivem (CASTANHA, 2008, p. 145).

Castanha não tem a pretensão de questionar a ênfase que a escola atribui ao ensino da leitura e da escrita, no entanto, considera que à escola cabe mais do que isso. Pode responsabilizar-se na constituição de um espaço para promover o acesso e o interesse dos estudantes pelas demais linguagens, bem como favorecer o ensino delas. Castanha e Oliveira comungam da mesma ideia quanto à alfabetização visual. Ele acrescenta que:

> [...] a alfabetização da imagem deveria preceder a alfabetização normal, dos vocábulos, das palavras, dos conceitos. Acho até hoje que a alfabetização da imagem seria a primeira "alfabetização" das crianças, até porque ela vê o mundo há muito mais tempo que lê o mundo, no sentido das palavras. A experiência dela no universo e na vida dela cotidiana é muito mais rica a imagem do que a palavra escrita porque não sabe ler [...] A experiência da criança, na fase da aprendizagem da escrita, até cerca de cinco anos, do chamado universo icônico é muito grande, para ela é muito mais interessante ler o céu, ler as estrelas, ler a lua (falando do universo olhando para cima) do que propriamente ler as palavras. A alfabetização visual iniciaria inclusive nas artes, no cinema, no teatro, na televisão, na pintura, na escultura, seria um homem muito mais, em termos de conhecimento de imagem, muito mais cosmopolita (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Oliveira propõe a alfabetização visual anteriormente à alfabetização convencional. À medida que a criança interage com os livros de imagem, a partir das intervenções intencionais do professor, vai apreendendo os elementos dessa linguagem, compondo e ampliando o seu acervo icônico ao passo que amplia também a linguagem oral e a linguagem escrita porque "a semântica da imagem é, de fato, polissêmica. Ela pode ter muitos significados" (SANTAELLA, 2012, p. 110). A ação de narrar/interpretar as histórias contidas nas imagens estimula a criatividade, o que favorece a elaboração de histórias tanto orais como escritas pela criança com o auxílio do professor. O contato com as diferentes linguagens de forma

significativa impulsiona o desenvolvimento do pensamento e a abertura para a arte. Para Castanha, a arte e, por conseguinte, o livro de imagem lida com a transgressão porque:

> É transgressor conceber uma obra aberta, onde várias leituras possam se relacionar. É transgressor propor uma narrativa somente por meio de elementos visuais. E é transgressor considerar que o livro sem texto, aparentemente um objeto lúdico, também oferece uma narrativa literária para diferentes leitores, sejam eles crianças ou adultos (CASTANHA, 2008, p. 148).

Mais uma vez, a ilustradora se referiu ao livro de imagem como sendo um "livro sem texto", no entanto, evidencio que não há enunciado escrito, mas há um enunciado, no caso, a narrativa literária composta pela linguagem visual. O fato de exigir do leitor uma participação maior na leitura faz a obra exclusivamente visual ser incomum, transgressora. Nesse sentido, a autora diz que "[...] a imagem seduz e consegue fascinar pessoas de culturas e vivências diferentes. Sem as barreiras da língua, o entendimento da imagem torna-se universal, porque o idioma da imagem é a própria imagem" (CASTANHA, 2008, p. 148). É característica da obra de arte, mesmo sendo criada em épocas e culturas diferentes, abarcar uma linguagem que se torna acessível a todos. Entretanto, esse acesso se dá:

> Pelo modo como se organizam as formas espaciais, ou seja, pela composição, o artista ou o ilustrador conduz o olhar do espectador ou leitor para aquilo que quer mostrar ou ocultar. Projeta o que pensa, decidindo onde a personagem vai ficar, se no canto da página ou no centro, na parte superior ou inferior. Cada solução para essa organização espacial vai ter um significado específico (CASTANHA, 2008, p. 149).

Para que de fato a linguagem visual seja acessível a todos, é necessária a alfabetização visual. Como já dito, não se trata de receita nem métodos para compreender as imagens, porém há convenções que permanecem ao longo do tempo que auxiliam no entendimento dos seus significados e símbolos. Para Oliveira, a leitura da imagem é holística porque ela possibilita diversas leituras ao leitor que deve buscar nas suas acepções, vivências, visões, algo que possa contribuir para a compreensão da imagem. Esta é muito mais rica do que a palavra escrita. Desse modo, provoca o leitor a imergir em seu universo icônico, que é muito anterior à descoberta dos enunciados escritos, para atribuir sentidos ao que vê:

> Você quando não explica, quando tem algo absolutamente inescrutável, você não consegue explicar por palavras, você a simboliza por imagem. Só isso já coloca uma importância na imagem, até certo ponto; não é superior à palavra porque uma não está disputando com a outra, isso não é um ringue, não é uma maratona, não é uma gincana. A imagem e a palavra são complementares, cabeças de um mesmo corpo, não estão em conflito, mas nesse particular quando não sabe o que significa aquilo você cria um símbolo que é uma imagem. Você poderia até aceitar que a imagem possui uma possibilidade de expressão maior que a palavra porque, já que alguém não consegue explicar por palavras a outra linguagem, aí no caso, o meio plástico

> consegue. Isso significa que essa imagem tem um poder de revelação bem maior do que a palavra (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Retomando a ideia já discutida no item anterior, a imagem e a palavra não têm uma relação de subserviência, pois são duas linguagens diferentes e complementares. Porém, quando não se pode explicar determinada ideia, cria-se um símbolo, o qual é uma imagem. Pensando assim, a imagem é muito mais reveladora e expressiva que a palavra escrita. Mas de onde se originam essas imagens que estão presentes nas ilustrações de Rui de Oliveira? Não indaguei o ilustrador acerca disso, não foi preciso, pois ele mesmo teve a necessidade de objetivar. Para ele, o ilustrador deve ter uma fonte referencial, uma vez que a criatividade, a imaginação se origina de algo real, de uma experiência vivida. Toda a criação necessita de um berço de onde emergir:

> Então se você quer encontrar como é a origem dos livros de imagem que esse ilustrador [referindo-se a si mesmo] faz, você vai encontrar isso nas iluminuras e nas pinturas do século XV e XIV – Quatrocentos e Trezentos. Lá estão assim todos os ingredientes como alguém pode passar algo absolutamente espiritual por meio da imagem. São imagens admonitórias. Acho que é impossível falar sobre livro de imagem sem citar essa palavra, o admonitório. São conceitos, conselhos morais que você passa para as pessoas. Essas imagens que os artistas faziam para transmitir a palavra de Deus, a Bíblia. Para fazer isso, para uma plateia iletrada, usavam essencialmente o recurso visual para contar isso. A mesma coisa é o cinema mudo que já falamos aqui, o cinema mudo não tinha a palavra, mas tinha a imagem. Se você sonoriza um cinema mudo é um desastre. Então, você pode tranquilamente dizer isso, faz parte do meu trabalho, não só o aspecto das iluminuras, mas também da caligrafia. Nessa época se tornou muito importante para mim os caligramas, que eram poesias visuais, que depois, no século XX, a poesia concreta usava como se fosse uma novidade incrível. No século XIV, eles já faziam isso. Não deixa de ser um exercício visual a partir de uma palavra, foi algo da minha atenção na minha formação para fazer esse livro de imagem [*As aventuras de João Sem-Fim*], as iluminuras, o trabalho dos calígrafos e principalmente o caligrama. Você precisa ter, em tudo que faz, estou falando por mim, tudo o que a gente faz tem que ter uma origem, uma fonte referencial, você não tem uma inspiração instantânea, a inspiração não é uma geração espontânea. Ela advém de experiências acumuladas. Esses livros têm muito isso, têm muito esses recursos que se usavam nas pinturas no final do século XV. Existe um pintor que [...] morre aos 28 anos de idade, ele não teve tempo de vida para mostrar a genialidade dele. Esse é o Masaccio[21]. Ele é presente na minha vida que está até ali atrás de mim [levantou-se para pegar o livro na estante]. Se você perguntar assim para mim: Quais são as suas fontes referenciais básicas para fazer os livros de imagem? É esse artista aqui [apontando para o livro].

[21] Tommaso Di Ser Giovanni Di Mone, conhecido por Masaccio, nasceu na Itália em 1401 e morreu em 1428. Mesmo tendo vivido pouco, esse pintor italiano mudou a história da pintura ocidental no século XV por ser considerado um dos principais artistas do *Quattrocento*. Seus principais feitos se referem ao desenvolvimento da tridimensionalidade em suas imagens que anteriormente era desconhecida na história da pintura. Também descobriu o claro e o escuro, fundamentais na imagem narrativa, a profundidade e a expressão dramática inserindo-as em seus temas. Foi o pioneiro no uso da perspectiva e mestre de grandes artistas clássicos como Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael. Por esse trio de artistas, observa-se a genialidade de Masaccio que viveu apenas por 28 anos. Uma de suas importantes obras é *Expulsão do Paraíso*, de 1450 (OLIVEIRA, 2008b).

> O que Leonardo [da Vinci] fez, o que Michelangelo fez, o que Rafael fez, ele já estava anunciando há muito tempo. Muito antes deles. É uma luz assim, é um serafim da pintura, principalmente quando ele conta histórias na pintura dele, inclusive com recursos cinematográficos, com movimento de câmera, o cinema nem sonhava em nascer, ele vai contando a mesma história em vários planos, isso para mim foi uma descoberta assim de consequências eternas, até hoje (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Embora o artista não seja simpático ao termo estilo, é perceptível, após a análise de alguns livros, os traços predominantes nas suas criações, assim como é latente a erudição em suas obras. A presença de conceitos advindos do medievo e dos pintores citados é possivelmente observada. Nesse longo depoimento – faço questão de inserir na íntegra – ele remete à inspiração dizendo que não é algo divino e sim resultado de muito trabalho, de muito pensar e buscar artifícios dentro da experiência acumulada a fim de solucionar a criação de imagens. Isso também é explicitado por Ostrower (2014). As suas criações não provêm do nada, mas de referências antepassadas que, segundo ele, não são perdidas no tempo, mas muito presentes na sua vida.

Rui de Oliveira é veemente quando se trata das origens do livro de imagem. Para que não seja um estudo superficial, segundo as suas acepções, é necessário buscar as origens ancestrais cujo fruto foi assentado no século XV. Um grande artista que antecedeu Masaccio foi Giotto[22]que descobriu a luz e a sombra e modelou o corpo. Ele guardou esses preceitos da arte que não tinha sombra porque eram figuras divinas, mas ele descobriu a dor e narra, em suas imagens, contando a dor. Suas figuras são muito próximas da realidade, o que não existia anteriormente a ele. Para o ilustrador, a palavra-chave é crível, você só se comunica com a criança quando desenha algo crível, e acrescenta que:

> [...] a importância desses pintores na narração visual do Ocidente, esses dois mestres: Giotto que anunciou, mas também não terminou, e Masaccio que também anuncia, mas não termina. Daí vem os grandes, os famosões: Leonardo, Michelangelo, mas isso é bem depois. Eu dizia até para os meus alunos que aquilo que Leonardo teorizou, Masaccio já fazia na prática. Ele apenas não teve tempo para teorizar as coisas dele. Isso não tira os méritos de Leonardo que é extraordinário, esse é um ponto fora da curva. Para falar sobre livro de imagem, tem que falar antes sobre Masaccio. Para falar sobre Masaccio, tem que falar antes sobre Giotto. Esses dois homens criam a narrativa visual até no sentido de quadrinhos também, mas é outra história, outra linguagem, outro meio plástico. No livro de imagem, os fundamentos foram assentados nesse século, mesmo que não existia livro de imagem. É algo que acontece muito depois, como conceito o livro de imagem, e é lá

[22] Giotto Di Bondone nasceu em 1267 e morreu em 1337, na Itália. Grande pintor e arquiteto italiano muito importante para a arte ocidental. Em suas representações religiosas utilizava o realismo e a humanização, afastando-se assim do hieratismo e da abstração da arte bizantina. Os principais herdeiros que receberam a sua enorme influência foram Masaccio e Michelangelo (OLIVEIRA, 2008b).

> que vou. É nessa fonte que eu trabalho. O aspecto conceitual do livro, seu significado, sua importância junto à cultura do Ocidente, vejo isso como um caminho muito ainda a ser descoberto por mim, não sei se vou conseguir fazer aquilo que quero fazer ainda, mas os princípios já estão colocados nesses livros aí. Quero fazer outras coisas agora (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Rui de Oliveira explicita que os seus processos criativos são influenciados pelos ensinamentos recebidos dos grandes pintores que se destacaram em determinada época por anunciarem ideias que vieram a ser consideradas como novidades muito tempo depois. Ostrower (2014, p. 101) reflete sobre isso dizendo que "Em toda forma, em tudo o que se configura, encontramos conteúdos significativos e valores", ou seja, "Os valores participam do nosso diálogo com a vida". Nesse sentido, ao estabelecer relações e ao ordenar fenômenos, é impossível ao artista não realizar avaliações internas. Porém, esses aspectos valorativos efetivados pelo artista não são de todo individuais e pertencem ao âmbito coletivo. Ostrower explica:

> Originam-se nas inter-relações sociais em um determinado contexto histórico. Formando a base das instituições e das normas vigentes, constituem o corpo de ideias predominantes em uma dada sociedade. São as valorações da cultura em que vive o indivíduo, os chamados "valores de uma época". Representam um *padrão referencial básico* para o indivíduo, que qualifica a própria experiência pessoal e tudo o que o indivíduo aspire ou o que faça, quer tenha ele consciência disso ou não (OSTROWER, 2014, p. 101, destaques da autora).

A autora afirma que os valores e os contextos culturais da época orientam o processo criador do artista e exemplifica com a questão do estilo que, para ela, é uma forma de cultura posto que "Abrange a maneira de pensar, de imaginar, de sonhar, de sentir, de se comover, abrange a maneira de agir e reagir, a própria maneira de o homem vivenciar o consciente e as incursões ao inconsciente [...] Os estilos correspondem a visões de vida". O fato de Rui de Oliveira não ter apreço à ideia do estilo e ter uma visão pessoal a esse respeito também é fruto do contexto cultural da sua época cuja visão fora construída por suas vivências relacionadas à arte. Ostrower exemplifica também ao recorrer às diferentes épocas e aborda a questão do sistema da perspectiva ser incompatível com os valores medievos e afirma:

> Não haveria então como e por que a perspectiva ou outra noção de causalidade se sobrepusesse às ideias religiosas e éticas da visão medieval, de qualquer maneira já concluída e configurada. Com efeito, mesmo em Giotto (1266-1336), o grande artista que em retrospecto histórico será reconhecido como precursor do Renascimento, ainda não encontramos a perspectiva. Ainda estamos num período intermediário, de transição entre o gótico e o renascentista. O que encontramos na obra de Giotto, são indicações que evidenciam certas transformações a operar-se no mundo medieval (OSTROWER, 2014, p.108).

A autora cita Giotto para demonstrar a sua importância na lenta, mas significativa, transformação das ideias e valores culturais medievos. Mesmo não sendo o precursor da perspectiva, lança ideias que contribuirão para seu surgimento como inserir certos planos no espaço, sendo a posição de pessoas e objetos mais próximos dos fenômenos naturais, embora ainda exista a preservação das magnitudes hierárquicas, tais como Cristo e Madona continuarem sendo representados maiores que todos. Desse modo, o artista não se afasta da temática religiosa e da iconografia vigente, no entanto, passa a representar de forma diferente, como já aludido por Rui de Oliveira, inserindo em suas obras o momento dramático da ação, inexistente até o momento.

> O que mais importa, porém, é que Giotto, nisso especificamente o arauto de novas eras, transforma figuras, animais, montanhas, árvores, até os anjos, em peso e volume e, presença física. Existe ar em torno deles e eles respiram. O universo começa a constituir-se de matéria. É colocado ao alcance do homem. E a matéria é mostrada com tamanha dignidade que cancela a enfática negação medieval. Com toda a religiosidade de Giotto, não será mais Deus na sua existência espiritual a única imagem digna de ser contemplada (OSTROWER, 2014, p. 110).
> .

Essa ideia da representação física da matéria é compreendida como premissa para o sistema da perspectiva que viria a ser desenvolvida posteriormente. Assim, os valores culturais são renovados junto a outros valores renascentistas para o desenvolvimento de outras formas de expressão com contribuições artísticas relevantes de Masaccio, já salientados por Rui de Oliveira, como a profundidade e a utilização de vários planos na composição da imagem.

Todos esses conceitos inerentes à arte de ilustrar foram pensados, teorizados, executados e reformulados ao longo do tempo em diferentes épocas e culturas. Não surgiram da noite para o dia como se fossem frutos da criação espontânea de determinado artista ou movimento artístico. São, antes, resultados de um longo processo de observação, estudo, comparação, percepção, cujos aspectos são influenciados pelos valores culturais do tempo vigente correspondentes à visão de sociedade de cada época. Ostrower intensifica:

> Na elaboração destes pensamentos não desconsideramos o fato de o homem ser produto de sua época, mas nunca apenas seu produto. Ele é algo mais. Cada homem é um indivíduo. Ao agir, inter-age com o mundo. Eventualmente ele agirá sobre o próprio contexto cultural. Por motivos talvez de ordem puramente pessoal e correspondentes a um potencial específico seu, podem desencadear-se no indivíduo respostas que, à medida que aprofundam certos valores e certas possibilidades existentes no contexto em que vive, modificam essas possibilidades para rumos diferentes. O indivíduo pode descobrir no real novas realidades, cujos horizontes novos encerram a proposta da requalificação dos valores culturais. Todavia, em cada contribuição individual, por mais original que seja, será preciso recorrer aos esquemas valorativos vigentes no contexto cultural a fim de se poder acompanhar a extensão e o pleno significado da proposta nova (OSTROWER, 2014, p. 103-104).

O ilustrador Rui de Oliveira faz questão de anunciar o seu berço referencial na composição dos livros de imagem e explicita que as suas influências são as contemporâneas associadas às antepassadas porque "Não existe manifestação artística presente desapegada dos antecessores" (OLIVEIRA, 2008b, p. 119). Desse ponto de vista, não há arte que principia espontaneamente, pois vários fatores atuam na produção artística, tais como sociais, religiosos, psicológicos, políticos e outros, assim como outras linguagens artísticas. São muitas vozes que disputam um espaço nessa criação. Assim, é possível compreender os motivos pelos quais Rui de Oliveira sempre recorre a outras linguagens como a música e o teatro para melhor falar sobre as suas ilustrações.

3.4 Forma e conteúdo

Segundo Ostrower (2014, p. 32, destaques da autora), "o imaginar seria *um pensar específico sobre um fazer concreto*". O ilustrador, ao lidar com a criação de ilustrações, pensa-as a serem executadas em papel por estarem ligadas ao objeto livro. Não é possível pensá-las em outros suportes como em madeira ou pedra sabão, por exemplo. Nesse sentido, o pensar, o criar, volta-se para materialidade de um fazer porque "o pensar só poderá tornar-se imaginativo através da concretização de uma matéria, sem o que não passaria de um divagar descompromissado, sem rumo e sem finalidade. Nunca chegaria a ser um imaginar criativo" (OSTROWER, 2014, p. 32). Quando existe apenas a ideia sem uma matéria a ser transformada, o imaginar fica centrado apenas no sujeito. A autora amplia:

> Cada materialidade abrange, de início, certas *possibilidades de ação* e outras tantas *impossibilidades*. Se as vemos como *limitadoras* para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das limitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo para se ampliá-la em direções novas. De fato, só na medida em que o homem admita e respeite os *determinantes da matéria* com que lida *como essência de um ser*, poderá o seu espírito criar asas e levantar voo, indagar o desconhecido. (OSTROWER, 2014, p. 32, grifos da autora).

Ostrower faz uma significativa distinção entre matéria e materialidade. A matéria pode ser um fato físico, enquanto a materialidade não, pois "para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros" (OSTROWER, 2014, p. 33). Assim, a materialidade orienta a expressão pela qual se realiza a

comunicação entre indivíduos. Em relação à forma, como já foi aludido, para Ostrower (2014, p. 79) "[...] A forma será sempre compreendida como a estrutura de relações, como o modo por que as relações se ordenam e se configuram". Para Shahn (*apud* Oliveira, 2008b, p. 34), "A forma é uma configuração visível do conteúdo". A respeito do conteúdo, da forma e do material na elaboração de uma criação literária, Bakhtin (2003) explicita:

> O autor visa ao conteúdo (tensão vital, ou seja, ético-cognitiva da personagem), enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material, no nosso caso verbalizado, subordinando esse material ao seu desígnio artístico, isto é, à tarefa de concluir uma dada tensão ético-cognitiva. Partindo daí pode-se distinguir na obra de arte, ou melhor, em um desígnio artístico, três elementos: o conteúdo, o material, a forma. A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro. O desígnio artístico puramente material é uma experiência técnica. O procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado linguístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado (BAKHTIN, 2003, p. 177-178).

Ao cotejar essas visões de diferentes pesquisadores sobre conteúdo e forma, trago a discussão para o foco da pesquisa. Como já mencionado, Rui de Oliveira já ilustrou muitos livros e criou muitas capas ao longo de sua carreira. Ele afirma que "Cada livro tem uma experiência gráfica diferente, uma experiência conceitual diferente, até mesmo em termos de técnica [...] Quando você muda um meio plástico, inevitavelmente você está atuando no conteúdo também." (OLIVEIRA, 08 set. 2020). É notável essa diferente atuação em cada obra, pois há uma solução plástica apropriada que interfere direta e intencionalmente na atmosfera do livro. Nesse sentido, salienta que:

> Quando digo que, ao mudar o meio plástico dos livros, estou também atuando no conteúdo, no objetivo deles, é para afirmar o seguinte, que forma é conteúdo. Isso foi um fundamento do meu trabalho. A preocupação formal que tive com eles não é puramente ligada à parte externa do livro, à parte plástica do livro, é também um prosseguimento do conteúdo do livro que vai, inclusive, ser auxiliado pelo meio plástico. É o meio plástico que vai tornar esse conteúdo compreensível. Claro que o conteúdo precisa em si mesmo ser compreensível. Mas quem vai dar corpo a esta alma é o meio plástico, é a técnica que estou usando. (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Para exemplificar essa fala, menciono duas obras bem características como *O Vento* (2007) que, segundo as intencionalidades do ilustrador, só poderia ser representada por meio da aquarela, enquanto que na obra *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (2002) acabou sendo retratada em preto e branco. Nesta, para cada um dos três contos, foi utilizada uma maciez diferente possibilitada pelo grafite para se adequar à atmosfera da história. A textura e a fluidez propiciadas pela alternância do material auxiliaram na caracterização de

cada conto. Nesse sentido, o ilustrador confirma a ideia de que as escolhas realizadas pelo artista não são impensadas e inconscientes. Longe disso, são decisões determinadas em favor da intenção pretendida a partir de reflexões e estudos. Isso será abordado com mais ênfase no próximo capítulo por ocasião da análise dos livros.

Linden (2011, p. 52) aborda, dentro da materialidade do livro, a questão física das obras como um aspecto que interfere no resultado final e, por conseguinte, orienta o modo de leitura, uma vez que "A materialidade do livro é resultado favorável de uma experiência expressiva planejada", por isso, a produção contemporânea dos livros ilustrados vem sendo cada vez mais inovadora nesse sentido. A autora apresenta alguns formatos, porém, na pesquisa aqui relatada, interessam os livros cartonados nos formatos horizontal e vertical, retangular e quadrado, usados nas obras analisadas. Ela explicita que "O formato horizontal (dito "à italiana"), mais largo que alto, permite uma organização plana das imagens, favorecendo a expressão do movimento e do tempo, e a realização de imagens sequenciais" (LINDEN, 2011, p. 53), enquanto:

> O formato vertical (dito "à francesa"), mais alto do que largo, revela-se o mais corriqueiro. As imagens aparecem isoladas, na maioria das vezes, e as coerentes composições talvez sejam menos marcadas na sequência das páginas. Frequentemente deparamos com imagens descritivas mostrando retratos ou paisagens (LINDEN, 2011, p. 53).

É válido destacar que o formato também é importante ao abranger a questão da extensão do livro em virtude do tamanho da mão do leitor, por conseguinte, ao ato mais apropriado de segurá-lo pela criança pequenina. Há livros que, abertos, podem ser segurados apenas com uma mão, enquanto outros podem ser segurados com apenas uma mão quando fechados, no entanto, abertos são necessárias as duas mãos para segurá-los ou até apoiá-los sobre os joelhos da criança sentada ou então apoiados sobre uma superfície ou outro suporte.

Os livros de imagem criados por esse artista são muito diferentes entre si em termos de técnica e conteúdo, embora a maioria tenha sido filme projetado por ele antes de se tornar o objeto livro, ou seja, a ideia original desses livros de sua autoria, exceto um, nasceu em formato de desenho animado e posteriormente adaptada para linguagem de livro. A esse respeito, Oliveira (11 ago. 2020) contou uma curiosidade pertinente. Na fase adolescente, passou a ter grande interesse pela imagem em movimento, isto é, pelo cinema de animação. Esse interesse o moveu ao cinema de sequência viva, à pintura, ao desenho e consequentemente à ilustração. Assim, ao retornar da Europa ao Brasil, foi diretor de Arte da TV Globo e da TV Educativa, empresas onde trabalhou por muitos anos, cuja função lhe

rendeu uma enorme acuidade visual de detalhes artísticos. Dentre as principais vinhetas e aberturas criadas por ele, está a primeira versão da novela *Sítio do Picapau Amarelo*, criada em 1976 e exibida ao público em 1977.

Para a criação de obras desse gênero – livro de imagem – o ilustrador utiliza habitualmente um recurso designado caminho de ferro, semelhante a um *storyboard*[23](Figuras 7 e 8). Com este artifício, constrói todas as partes da narrativa desde a primeira até a quarta capa a fim de vislumbrar a obra em sua totalidade ao estudar a questão da sequencialidade do livro, dos espaços vazios e os plenos, o passar das páginas, o número ideal de paginação, a inserção de páginas duplas, a relação da tipografia com a imagem, os elementos paratextuais – guardas, frontispício, ficha catalográfica e outros – bem como o uso da cor narrativa, que será abordada mais adiante. Essa ferramenta de pré-visualização do roteiro da história lhe propicia também ter uma ideia das páginas principais, as quais, conforme ele, marcam um momento muito significativo do livro como se fosse a ária, em analogia à ópera. Rui de Oliveira atribuiu o nome de "borboleta" a esse momento em homenagem ao seu amigo Ziraldo ao fazer menção ao livro *A Bela Borboleta*[24], cujas páginas centrais, ao se encontrarem, formam uma grande borboleta e simulam o bater de asas.



Figura 7 - Caminho de ferro do livro *Quando Maria encontrou João* (do início até página 31). Fonte: arquivo pessoal de Rui de Oliveira

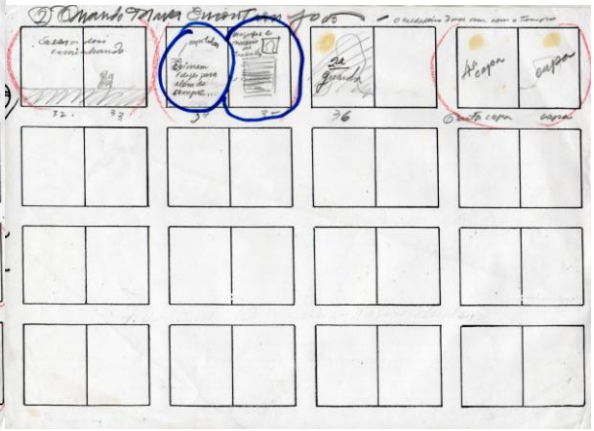


Figura 8 - Caminho de ferro do livro *Quando Maria encontrou João* (da página 32 ao fim). Fonte: arquivo pessoal de Rui de Oliveira

[23] O ilustrador explicou que se trata de um instrumento muito utilizado para visualizar de antemão o roteiro de uma animação ou filme. Geralmente, antes de criar os livros, com nenhum ou pouco texto, costuma desenhar antes utilizando o caminho de ferro, uma espécie de *storyboard*, que lhe permite estudar todos os elementos de preparação e clímax da sequencialidade do livro. (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).

[24]Este livro foi criação de Ziraldo e Zélio e publicado pela Melhoramentos, em 1980.

Após passar por este processo de planificação do livro, caminha para a fase do boneco na qual examina cautelosamente a técnica a ser aplicada no livro. Para ele, é essencial estudar o personagem e a sua interligação com os outros para precisá-lo na obra, tais como o comportamento marcado pelos olhares e gestos; o cabelo; as vestimentas, como a cor, a luz e o vento se portam na textura do tecido e outros tantos elementos. Tudo isso é decisivo para a construção dos seus personagens.

Por tudo isso, passo nos seguintes itens a apresentar alguns elementos característicos e fundamentais à criação de livros de imagem como as técnicas empregadas em cada obra assim como o suporte que, vinculados uns aos outros, dão forma à criação.

3.4.1 As diferentes técnicas na criação do livro de imagem

O artigo intitulado "As diferentes técnicas de ilustração" é mais um, dentre outros redigidos por ilustradores para o livro *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*, organizado por Ieda de Oliveira (2008), no qual Alarcão faz uma viagem pelo tempo histórico para falar sobre técnicas. Argumenta que técnica, uma palavra originária em *teckne* que designava, na Grécia Antiga, a capacidade de alguém transformar um material em outra coisa, apareceu há muito tempo quando o homem utilizou a mistura de sangue de animais a outros materiais para deixar as suas marcas nas paredes das cavernas. "Ao inventarmos nossa primeira tinta – a partir das coisas que estavam ali ao redor do fogo – fizemos, talvez sem saber, uma invenção tecnicamente perfeita: pigmentos, que precisam de bons aglutinantes para aderir às superfícies" (ALARCÃO, 2008, p. 61). Com essa ação, o homem daquele tempo nem imaginava que estava criando a primeira tinta aderente a uma superfície e permanente às ações do tempo.

Assim, sem saber, o homem inventava uma técnica que permaneceria preservada por milênios para comunicar a sua intenção naquela época. Por este ponto de vista, a técnica pode ser considerada como um procedimento no qual uma determinada composição adere a uma superfície – suporte – com certa durabilidade a partir de uma intencionalidade direcionada a outro alguém. Alarcão prossegue no tempo e afirma que:

> Na civilização egípcia, o desenho era como uma representação visual do discurso falado. Aquele foi um período bastante fértil de artistas que compreendiam muito bem a importância da técnica. Eles não só escolheram materiais duráveis para suas obras, mas também tiveram o cuidado de preservar métodos de trabalho por diversas gerações. Os egípcios merecem destaque não só pelos excepcionais entalhes em

> pedra, mas por terem sido os criadores dos primeiros livros ilustrados, os papiros (ALARCÃO, 2008, p. 63).

A partir desse apontamento, a técnica a ser utilizada pelos artistas está para além da habilidade manual de executar bem o seu trabalho, ou seja, além de saber como preparar as tintas e quais os melhores suportes a receberem os desenhos, é extremamente necessário saber produzir os próprios instrumentos de trabalho. Rui de Oliveira tem uma afinidade muito grande com as suas ferramentas utilizadas em seu ofício de ilustrar e explicita que:

> **[...]** a matéria contém uma espiritualidade inerte e o artista revela essa espiritualidade que está inerte na matéria. Eu explico melhor, por exemplo, muitas vezes, você está diante de Michelângelo e você nota que é outro tipo de Michelângelo que está ali. Não é outro tipo de Michelângelo, é porque ele mudou o mármore. O mármore, a matéria, contém uma espiritualidade muito grande tanto é que atua decisivamente na criação do artista. Na Grécia, por exemplo, seria redundante dizer que eles usam muita pedra. Qual seria o meio artístico mais comum para um país com tantas pedras? Seria a escultura, que vem muito desse aspecto físico e geográfico da Grécia. A mesma coisa é o Aleijadinho com a pedra sabão. Ele só poderia existir com a pedra sabão, até por questões físicas dele mesmo, ele não teria a resistência para trabalhar com uma pedra, resistência física e também por limitações físicas que ele tinha, de ter um desempenho que exige uma força física muito grande caso estivesse diante de um mármore. A mesma coisa é a arquitetura. Os arranha-céus só foram possíveis com ferro, com aço, caso contrário, seria difícil fazer em Chicago sem o aço. Então o que quero dizer com esse preâmbulo é que esse livro aí [*As aventuras de João Sem*-Fim] desenhei todo ele com penas de madeira, e os traços dele só são possíveis de realizar, se você constrói a sua própria pena e se trabalha com tira-linhas que não é um instrumento de desenho artístico, é um instrumento antigo de desenho técnico [...] (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Como já exposto no item precedente, em cada obra, Rui de Oliveira utilizou um meio plástico diferente considerado apropriado ao desenho em consonância com suas intenções influenciadas pelas condições sociais, culturais e técnicas do momento. Para melhor observação, segue um quadro com as técnicas aplicadas e os suportes utilizados pelo ilustrador em cada um dos livros de imagem.

Quadro 6 - Técnicas e suportes na composição dos livros de imagem de Rui de Oliveira

Título	Técnica	Suporte
Quando Maria encontrou João	Acrílico aguado e crayon oleoso	Papel Telado
Uma história de amor sem palavras	Acrílico aguado e crayon oleoso	Papel Vergê
Max Emiliano	Acrílico aguado	Papel Fabriano *Cotton*

O Vento	Aquarela	Canson *Montval*
A Bela e a Fera	Aquarela líquida e guache	Papel Vergê
Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem	Grafite – maciez diversa e crayon oleoso	Papel *Schoeller*
As aventuras de João Sem-Fim	Bico-de-pena	Canson *Montval*

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Em relação às duas técnicas muito utilizadas por Rui de Oliveira, ele tece breves distinções do ponto de vista técnico bem como do ponto de vista comportamental. A aquarela e o acrílico apresentam dois cerimoniais diferentes no uso, enquanto o acrílico é bem versátil e, por gostar de trabalhar com camadas, essa técnica lhe possibilita inúmeras delas, bem como determinados efeitos, já a aquarela não, por resistir a mais que quatro camadas. A título de organização, segue um quadro com as discriminações referentes a essas duas técnicas:

Quadro 7 - Distinções entre aquarela e acrílico na visão do ilustrador Rui de Oliveira

Aquarela	Acrílico
Cor translúcida O aglutinante da aquarela, ou seja, o que une o pigmento é a goma arábica Rápida, espontânea, solta e livre Meio imprecisa Aspecto casual – possibilita a mancha Um pouco incontrolável, inesperado Age por si própria A aquarela permite uma cor altamente espiritualizada e de diferente reprodução	Não tem pigmento Muito direcionado ao que quer fazer Consegue aquilo que você pretende Nada é inesperado Muito dócil

Fonte: elaborado pela pesquisadora

O ilustrador, em muitos momentos, explicitou que segue as linhas tradicionais da pintura preparando o seu próprio material para ilustrar: prepara a cor que deseja na sua paleta, prepara o fundo do papel molhando-o e grudando-o na madeira anteriormente até secar para, somente após, iniciar os desenhos. É todo um trabalho minucioso, aprendido com os seus antecessores, que interfere profundamente no resultado final, cuja qualidade artística demanda tempo, dedicação e paciência. Na última página do livro *O Vento* há uma foto do ilustrador à beira-mar desenhando as cenas do livro referido (Figura 9). Ele declarou que não gosta de

desenhar ao vivo, mas, nesse caso, desenhou muitas páginas na praia, cenário da obra. A esse propósito, escreveu:

> Os estudos que compõem esse livro foram feitos nas belas praias oceânicas de Niterói, no Rio de Janeiro. Acredito que a própria arte da aquarela, técnica com a qual realizei as ilustrações, fica mais próxima de suas características quando realizada a partir da contemplação e interpretação da natureza. A memória é frequentemente enganosa e nos conduz para soluções fáceis e até mesmo estereotipadas. A realidade é muito mais imaginosa que a própria imaginação. E, numa época em que as imagens virtuais se massificam, pretendi com este livro resgatar o olhar e a observação direta da natureza, eterna referência e fonte criadora de tudo (OLIVEIRA, 2013, p. 32).

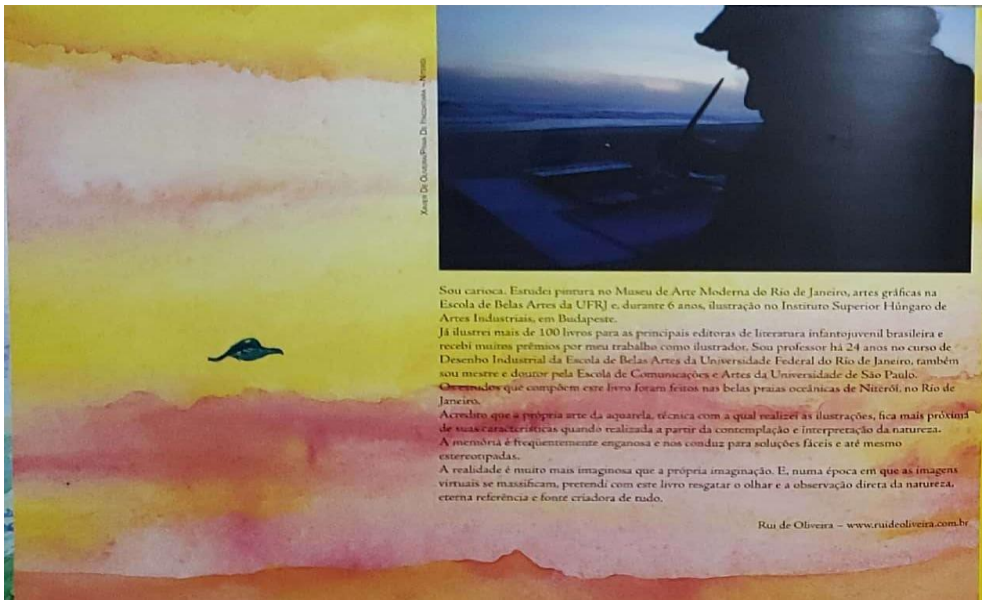


Figura 9 - Foto de Rui de Oliveira ilustrando na praia de Itacoatiara/Niterói (página 32 do livro *O Vento*).
Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

O artista é muito versátil e possui um repertório de técnicas muito grande. A partir do conteúdo do livro a ser criado, adapta-o à técnica que mais contemplar a sua intencionalidade literária porque a técnica, segundo ele, é literária também ao expressar ideias próprias. Assim, não se trata de voluntarismo, vontade ou capricho do criador, pois cada criação depende de muitos fatores como expressa no seguinte relato:

> O ilustrador tem que ter um pouco de parcimônia naquilo que ele faz, nem tudo pode ser reproduzido, ele não pode fazer tudo o que ele quer. No caso de uma ilustração, precisa ter um conhecimento industrial também. Tem que saber que você não é um voluntarista. Tem que fazer algo que seja plausível de ser reproduzido. Para isso tem que ter conhecimento de máquina, de impressão. Quando tinha 18 anos, fui estudar no SENAI, história das artes gráficas, foi uma das melhores escolas que já tive. Apesar de hoje em dia, com o digital ter mudado tudo, o conceito do que é uma impressão permanece o mesmo, os mecanismos que são outros, mas o conteúdo é o mesmo. Foi utilíssimo, para mim, ter contato com o real. Em termos de resultado, não sou o dono, vai ser realizado por um operário, por uma máquina. Nossa mão de obra precisa ter cultura, quem vai cuidar da impressão do livro, não é só saber como funciona aquela parafernália tecnológica que ele usa, mas precisa ter conhecimento

> de história das artes, história do desenho, de música, mas sem exigir muito. O ideal seria que soubesse qual a melhor técnica para reproduzir uma aquarela, por exemplo [...] (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Um dos fatores que devem ser considerados pelo artista na escolha da técnica é o conhecimento de qual poderá ser melhor reproduzida. Um ponto que deve ser mencionado ao qual deter-me-ei brevemente diz respeito à questão conceitual da ilustração perante o original e à questão tecnológica da reprodução. Em relação ao assunto, Oliveira (18 ago. 2020) tem uma visão bem particular: "Quando se analisar uma ilustração, a pessoa deve dizer que está adequada ao original porque não é o original". Todavia, antes de pensar assim, o ilustrador revelou que passou muito tempo defendendo que "o original para o ilustrador é o múltiplo, é a reprodução do livro" (OLIVEIRA, 18 ago. 2020), o que pode ser constatado em uma passagem do livro *Pelos Jardins Boboli: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens* (2008, p. 90-91) quando, na ocasião das distinções entre ilustração e pintura, afirma que "A ilustração é sempre uma imagem que foi criada para ser reproduzida. Seu conhecimento pleno e sua fruição correta advêm, portanto, do livro [...] conceitualmente o original da ilustração é o múltiplo. Ou seja, a sua reprodução impressa num livro, por exemplo [...]".

Entretanto, permitiu-se mudar de ideia após o aniversário de vinte anos de trabalho, quando o Museu Nacional de Belas Artes fez uma grande exposição, uma retrospectiva com as artes originais dos livros que havia ilustrado até aquela época. Na ocasião, um colega de profissão, outrora seu professor, disse-lhe que estava conhecendo o seu trabalho como ilustrador naquele momento ao ver os originais e, por aquele acesso, compreendia as intenções reais do artista. A partir dessa inquietação, Rui de Oliveira entendeu que:

> A ilustração tem vida própria, tem um ciclo próprio [...] com princípio, meio e fim. Não está a serviço de um livro, claro que ela serve ao livro, mas tem uma vida depois, que pode ser apreciada em uma galeria [...] Do ponto de vista de se verificar a qualidade da arte do ilustrador, do ponto de vista técnico, o que interessa é aquilo que vai ver na parede mesmo que não esteja contextualizado com o livro [...] deve realizar um distanciamento crítico do livro e ver a ilustração como arte autônoma e não uma arte vinculada ao livro. Isso também acontece muito na música [...] A ilustração vive também independente do livro para o qual ela foi feita (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

Atualmente, o ilustrador explicita que, para fazer uma avaliação real do trabalho do ilustrador, é necessário ter acesso às peças únicas, originais, a fim de conhecer a ilustração independentemente do livro que a gerou até pelo fato de que, embora a captação e reprodução gráfica estejam muito avançadas, ainda deixa a desejar o resultado final em alguns casos.

Como a ilustração do livro literário depende dos múltiplos, cuja impressão é realizada por outra pessoa, Rui de Oliveira diz que o responsável por essa função precisa ter o mínimo de conhecimento sobre reprodução de técnicas e conhecimento artístico para que o resultado seja o mais adequado possível em relação ao original. "É muita presunção do artista querer que a reprodução seja um simulacro daquilo que ele fez. A reprodução é adequada ao que fiz" (OLIVEIRA, 25 ago. 2020), uma vez que na reprodução a tinta e o suporte são outros. Nesse viés, Cristina Biazetto (2008) aponta uma questão que merece ser destacada. Refere-se à cor impressa, mais especificamente ao projeto gráfico:

> Talvez o calcanhar de Aquiles do livro ilustrado seja a impressão. A melhoria dos parques gráficos do país foi, sem dúvida alguma, importantíssima para a qualidade gráfica dos livros infantis e juvenis. Mas nem mesmo modernos equipamentos, novos tipos de impressão e escolha adequada do papel são garantia de qualidade. O processo de pré-impressão é composto de uma sequência de ações que, se não forem cuidadosamente executadas, podem "apagar" as ilustrações, neutralizando todos os efeitos técnicos utilizados para construir a imagem (BIAZETTO, 2008, p. 87).

A ilustradora alude ao fato da importância do editor de arte e da sua equipe no processo de impressão das ilustrações. Existe a necessidade de, além de conhecimento técnico, zelo e cuidado no tratamento das imagens para garantir o máximo de fidelidade aos originais. Portanto, o bom uso da cor não se restringe ao trabalho de criação realizado pelo artista. Para um livro ilustrado de qualidade chegar às mãos do leitor transcende os muros do estúdio/ateliê do ilustrador:

> Após algumas etapas de revisão do texto, o arquivo vai para a gráfica, onde serão feitas as provas de impressão. Esse é um momento particularmente delicado. Um editor de arte, cuidadoso, ou alguém de sua equipe, deve comparar as provas com as ilustrações originais e pedir que sejam feitas, caso necessário, correções de cores, luminosidade, contraste, etc. Revisões e calibragens pertinentes devem ser feitas até que as provas fiquem fieis às cores das ilustrações. Mesmo depois de tudo corrigido, não seria exagero se as primeiras impressões fossem conferidas. Ainda nessa fase existe a possibilidade de calibrar as máquinas para um melhor resultado. Pode parecer excesso de zelo do ilustrador, mas, se esse processo não for bem acompanhado, todo o trabalho desse profissional, todo o seu cuidado na hora de usar a cor, poderá ir por água abaixo (BIAZETTO, 2008, p. 87-88).

As reproduções das imagens de algumas obras não mostram a beleza e a perfeição das composições originais. A ausência de adequação ao original deve-se ao fato de os desenhos originais, peças únicas, serem realizados pelo artista em um determinado suporte com dado material específico diferentemente dos múltiplos que foram realizados em outro suporte e material de qualidade inferior. A esse respeito, Linden (2011) explicita:

> [...] as imagens dos livros ilustrados devem ser consideradas *reproduções* de um trabalho original. Elas têm status de obra reproduzida, que pressupõe um

> determinado número de etapas raramente dominadas pelos ilustradores. O papel dos intermediários permanece importante, mesmo sendo evidentemente menor que na época em que a gravura constituía o único procedimento reprodutivo. Editores, diretores de arte, designers gráficos, fotogravadores e impressores são com frequência levados a fazer escolhas que podem ter consequências significativas para um projeto [...] 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. (LINDEN, 2011, p. 33).

Algumas decisões são realizadas pela equipe responsável pela edição e muitos fatores, em detrimento da economia de custos editoriais, concorrem para que as reproduções se realizem com papel e materiais de qualidade inferior às utilizadas pelo ilustrador nos originais, o que tem um efeito diferenciado no resultado final do ponto de vista gráfico.

Retomando a questão da técnica, os processos para realizá-la foram se aprimorando gradualmente desde aquele primeiro momento em que o homem imprimiu suas mãos nas paredes até chegar à cultura da impressão possibilitada pelos avanços tecnológicos. Com esse progresso, atualmente o ilustrador já não se encontra tão restrito quanto ao seu fazer artístico. Se antes a sua arte e criatividade estavam circunscritas àquelas que pudessem ser reproduzidas adequadamente, a partir da era vitoriana "[...] a grande evolução nos processos técnicos para a produção do livro deu liberdade para o ilustrador expandir os seus meios de expressão e desfrutar de todas as possibilidades técnicas de seus materiais, em especial a aquarela e o bico-de-pena" (ALARCÃO, 2008, p. 67). O bico-de-pena também é muito utilizado por Rui de Oliveira. As penas de madeira são cuidadosamente produzidas pelo artista e dão um efeito interessante ao desenho. A esse respeito, diz:

> Mas esses desenhos técnicos antigos eram feitos com tira-linhas e requer um adestramento manual muito grande. Esse instrumento, que é um instrumento de desenho técnico, comecei a utilizá-lo na ilustração. O primeiro livro que fiz integralmente e basicamente com tira-linhas foi a *A Formosa Princesa Magalona*, que não está no rol dos nossos estudos, mas é um livro muito importante sob esse aspecto técnico. Um dos grandes interesses para se analisar a relação da forma, do desenho, da técnica, é saber de que essas penas foram construídas e só com essas penas eu poderia fazer esses efeitos que tem no livro. Essas penas são penas de madeira. Toda essa mudança, essa musicalidade que tem o traço é dado pelo tira-linhas, vou invertendo fazendo em pé, deitado, de lado, é um instrumento virtuosístico [...] (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Rui de Oliveira, assumidamente tradicional na sua arte de ilustrar, cuja ancestralidade conceitual é muito latente em suas obras, utiliza os mais diferentes instrumentos que se adequarem ao momento literário. Quando se tem objetivos claros e literários com cada criação, é possível executá-los a partir dos diversos meios plásticos disponíveis considerando

as particularidades da ilustração que depende dos múltiplos e da durabilidade das imagens. Ao reunir esses instrumentais todos em uma única foto, ele declara:

> Ali tem pena de madeira, como faço as texturas, pentes de pentear cabelo, uso muito para fazer desenho. Tem a gilete, instrumental do artesanato que se torna altamente espiritual [...] Eu sempre dizia aos meus alunos que não estou fazendo uma profissão de fé materialista. Só queria falar que a transcendência é obtida pelo meio físico. Qual é o meio físico? É o meio plástico que o artista tem. Como ele é? Ele tem forma de gilete, forma de pente... até tenho, agora escapou a palavra, que faço texturas, muitas vezes com a própria mão. Esse instrumental físico que você dispõe é fundamental para se ilustrar. Esse instrumental no sentido até de música mesmo. Eu vejo nessa foto, não é nenhuma loucura minha, estou aqui falando conscientemente, esse material, quando coloco as penas, eu vejo isso como um conjunto de cordas, violoncelo, violino, viola da gamba, enfim, posso ver mesmo como se fosse uma orquestra, eu obtenho sons visuais muito diferentes com cada objeto daquele, por isso que faço associação com os instrumentos musicais (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Assim como os instrumentos musicais produzem efeitos sonoros, sons diversos, grave, agudo, curto, longo, cheio de oscilações provocando uma polifonia sonora harmônica pertinente ao que os músicos desejam, esse artista consegue obter sons visuais a partir dos seus instrumentos de ofício. São totalmente físicos, mas produzem sons visuais com significados que excedem os seus limites materiais produzindo as metáforas visuais. Isso se deve em razão da farta experiência plástica que lhe possibilitou acertos decorrentes de tentativas e erros ao longo dos anos.

Alarcão (2008, p. 71-72) assevera que “Grandes verdades são imutáveis: a experiência plástica, somada a uma mente criativa, sensibilidade, o olhar atento e uma boa mão continuam sendo os ingredientes necessários para se produzir boas ilustrações (sejam elas aquarelas ou artes digitais)”. Em suma, a técnica é fundamental para a composição do livro de imagem porque, ressaltando a ideia do ilustrador Rui de Oliveira, ela é literária também. Na ausência da palavra escrita, os traços, os contornos, as linhas e as cores que constituem os desenhos também comunicam ao leitor as intenções do artista. No entanto, isso não significa que o pleno domínio da técnica seja suficiente para criar um livro de imagem, visto ser o conteúdo literário – o que se diz – agregado à forma – o como se diz – que, interligados, produzirão os sentidos ao leitor.

3.4.2 Alguns elementos constitutivos do livro de imagem

Como já mencionado, o livro de imagem possui peculiaridades que exigem do ilustrador, além do domínio da técnica, o conhecimento de como funciona uma sequência

narrativa puramente visual. São vários elementos constitutivos que contribuem para que o criador possa concretizar pelas imagens as suas intenções narrativas. Nesse item, os elementos mais importantes como a cor, o cenário e a perspectiva, o ritmo e a composição serão abordados de modo conceitual a partir das ideias apresentadas pelo ilustrador Rui de Oliveira assim como cotejados com ideias de outros ilustradores. No entanto, serão tratados em linhas gerais, uma vez que serão retomadas na análise dos livros no capítulo posterior. Inicio com as seguintes palavras:

> A narração em um livro para crianças e jovens não é contada unicamente pelo texto e pelas ilustrações. A história de um livro é também narrada pelas vinhetas, pelos espaços em branco, pelas iluminuras e capitulares, pelas tipografias escolhidas, enfim, são muitos os estímulos visuais que concorrem para a narração. Sobretudo a pontuação, o tempo que vai de um elemento para outro, de um conceito para outro (OLIVEIRA, 2008b, p. 59).

Assim, passo a discutir, nos próximos subitens, cada um desses elementos que compõem um grande repertório necessário sobretudo à construção de livros de imagem.

3.4.2.1. A questão da cor

Para Rui de Oliveira (2008b), a cor é um dos elementos principais na composição de uma imagem porque, pela sua própria natureza, é completamente narrativa e descritiva. Não se trata de um componente que meramente colore o desenho. A propósito, pintar e colorir são duas ações totalmente distintas. Enquanto colorir está mais relacionado ao gosto pessoal do artista, o ato de pintar considera o tom narrativo, a arte de contar histórias, o que demanda conhecimento e "grande intimidade com a utilização da teoria dos contrastes básicos das cores. Por exemplo, *contraste das cores quentes* com as *cores frias*, *contraste de claro* e *escuro*, *contraste das cores complementares*, *contraste de extensão* e os *contrastes simultâneos*" (OLIVEIRA, 2008b, p. 51, destaques do autor) por parte do ilustrador.

Como Rui de Oliveira trabalha a ilustração seguindo as linhas tradicionais da pintura, todos esses e outros conceitos foram incorporados ao seu modo de ilustrar ao se debruçar sobre os estudos elaborados por pintores clássicos. Dois artistas são muito citados por ele, como Leonardo da Vinci e Paul Cézanne[25], que trazem elementos preciosos com relação à

[25] Paul Cézanne foi um pintor francês que nasceu em 1839 e faleceu em 1906. Foi o maior dos pós-impressionistas da arte do século XX tendo sua obra exercido forte influência sobre a conceituação do cubismo (OLIVEIRA, 2008b).

cor, aos quais recorre frequentemente para solucionar questões de cor em suas ilustrações. Ele diz:

> [...] Para contar histórias tem que mudar de temperatura a cor. É como se fosse um filme passando no Polo Norte, e os personagens e o cenário estão com cores amarelas, laranjas... É uma incongruência muito grande com a atmosfera. Você, na verdade, representa a atmosfera, você pinta o ar, você pinta o espaço. O Cézanne é muito importante para o estudo do livro. Ele criou um termo que é fundamental que chamou de espaço físico. O livro tem um espaço físico. Tudo tem uma solidez intocável. Esse sólido abstrato – que não se toca – é o que o Cézanne chamava de espaço físico. Existe um espaço físico, é o próprio céu que está acontecendo, está anoitecendo. Tenho que trabalhar as cores dentro dessa atmosfera. É também um princípio de Leonardo. Ele dizia que, à medida que os objetos se afastam, eles vão se tornando azuis, porque vão incorporando à atmosfera. [...] Ele dizia coisas assim que vieram a se repetir no século XX como novidade (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Partindo desses pressupostos em relação ao uso da cor, a qual possui princípios próprios dada a sua natureza e devido à qual pode ser compreendida como narrativa, é possível dizer que exerce um papel fundamental na composição da imagem. Sua participação, dependendo da decisão do ilustrador, é de protagonista ou de coadjuvante, uma vez que tem o poder de narrar a história também, como bem descreve Oliveira (25 ago. 2020) "a cor é profundamente um cúmplice da narração, não pode ser incompatível. O ilustrador define se a cor é um coadjuvante ou um personagem principal da história". A cor bem empregada não só atua para dar vida à cena como para impregnar de sentidos a memória de quem está vendo. Como exemplo dessa atuação:

> Se você esquenta o primeiro plano – *foreground* - você deve esfriar o *background*. Essas cores trabalham em oposição. Você só sabe que existe a noite porque existe o dia. Você precisa saber do contraste. Qual é o opositor? O opositor das cores quentes são as cores frias. Qual é o intermediário? São as cores terciárias e as secundárias. As cores terciárias são fundamentais porque elas têm a consanguinidade de uma dos opostos, são mestiças, vira-latas. Elas têm, por exemplo, se você trabalha com o azul-verde, você tem uma possibilidade incrível de esquentá-lo ou de esfriá-lo, dependendo da direção que você vai. Em pintura, são chamadas de cores consanguíneas que são fundamentais para contar história, inclusive pelos personagens. Por exemplo, em um livro para criança, faço um personagem com contraste de matiz: vermelho, azul e amarelo. Aí tenho que colocar a calça dele numa cor terciária, tenho que misturar o vermelho com o azul ou então com o amarelo, porque tenho que ter o equilíbrio [...] Os contrastes são harmônicos. Você só tem harmonia se tiver os contrastes que se complementam. Isso é um princípio básico da comunicação visual: ter essa harmonia dos opostos. Os orientais sabem disso há milênios. Tem que ter o yin e o yang (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Contrariamente a todas essas ideias, existe a pintura digital nos dias atuais em nome da necessidade de rapidez de produtividade, cujos fatores envolvidos são muitos, entre eles a demanda em grande proporção. Nesse sentido, Oliveira (2008b, p. 52-53) explica: "Nos últimos anos, pelo assédio da facilidade e da rapidez, muitos ilustradores adotaram de forma

irrestrita a chamada *pintura digital*. Antes, no entanto, é preciso definir que não existe *pintura digital*, o que está sendo feito em larga escala é *colorização*". Considerando que a cor obtida na paleta é única, dadas as condições de mistura em dado momento e por quem a produziu, ou seja, provavelmente quem a fez em uma situação poderá não obtê-la novamente, a cor conseguida pelo meios digitais é sempre a mesma, virtual, seja para quem for em qualquer situação como se fosse um adesivo. O ilustrador afirma que:

> A cor é um universo que é infinito, mas é fechado [...] eu falo da cor obtida, não estou incluindo a cor digital, porque a cor digital um pode fazer igual ao outro. Eu posso, por exemplo, usar o mesmo programa que ilustrador tal, a nossa cor será igual. A cor que você obtém é na mistura da paleta até chegar à tonalidade, à vibração, à luminosidade que eu quero. Esse tipo de cor você pode ter esse tipo de raciocínio. Quando entra em uma cor que todo mundo usa, já não sei, não foi uma preocupação minha porque nunca usei isso (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

O artista enfatiza uma das distinções entre pintar e colorir, algo que para ele é muito sério. Pintar pressupõe, além dos conhecimentos mínimos em relação aos princípios básicos da cor, prepará-las nas condições que se deseja coerentemente ao desenho e não uma adoção de cores virtuais porque "a cor não é uma superfície que paira acima dos corpos e objetos; está impregnada nos objetos como se fosse uma tatuagem" (OLIVEIRA, 2008b, p. 52). Em contrapartida, em relação aos recursos propiciados pelo avanço tecnológico, outro ilustrador pensa que:

> Hoje, o computador é para o ilustrador a ferramenta revolucionária e o novo suporte para as suas artes-finais. Por mais que os puristas reclamem, o avanço do computador sobre todos os aspectos da criação visual é um caminho sem volta. Não quero, entretanto, dizer com isso que a máquina vai substituir o talento e a experiência, ou que o lápis (invenção de 1662!) vai deixar de ser uma das principais ferramentas do arsenal do ilustrador. O fato é que, com o computador, a vida do ilustrador foi bastante facilitada, e para a indústria gráfica, em especial a que se dedica à produção de livros ilustrados, essa ferramenta possibilitou um incrível salto na qualidade dos impressos (ALARCÃO, 2008, p. 68-69).

Alarcão expõe que o computador facilita o trabalho do artista ao possibilitar recursos que são inviáveis pelas técnicas tradicionais. Se o ilustrador erra na pintura, provavelmente deverá realizar tudo novamente, enquanto *softwares* permitem correções de cores, acréscimos ou retiradas de elementos nos desenhos sem a necessidade de refazer desde o início. Ele observa que:

> Hoje podemos usar tintas sem sujar nossas mãos, porque os pigmentos são imateriais, meros pontos de luz colorida num monitor. O *mouse* (e as lesões de esforço repetido que o acompanhavam) é coisa do passado. Temos agora as *tablets* e canetas digitais (e em pouco tempo coisas melhores virão substituí-las), e com essas ferramentas trabalhamos em programas que simulam digitalmente e com perfeição absoluta técnicas tradicionais, como aquarela, pastel, óleo etc (ALARCÃO, 2008, p. 69).

Embora seja adepto das faculdades tecnológicas, Alarcão critica o uso do computador como um meio para ocultar a ausência de domínio da técnica e da habilidade de desenhar, uma vez que possibilita criar ilustrações e decorá-las com os infinitos recursos disponíveis, porém vazias de conteúdo literário.

No artigo intitulado "As cores na ilustração do livro infantil e juvenil" preparado para o livro *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador,* organizado por Ieda de Oliveira (2008), já mencionado no capítulo anterior, a ilustradora Cristina Biazetto, traz alguns elementos a respeito da cor. Antes de discorrer propriamente sobre esse componente indispensável à ilustração, faz uma breve introdução sobre percepção e olhar. Explicita que o ato de perceber a ilustração, que não é uma imagem separada do seu conjunto por estar vinculada a um enunciado literário, é um processo intrincado visto que muitos elementos são inerentes a ela, tais como: tamanho, repetição, intensidade, contraste, movimento e outros, bem como também dependem de fatores exteriores a ela e intrínsecos ao leitor como expectativa, memória, experiência. Por esse viés, "O olhar é, portanto, um ato de escolha" (BIAZETTO, 2008, p. 76-77). Concorrem para essa seleção do olhar, alguns elementos como a superfície, o volume, a luz e a cor. Especificamente sobre a cor, explicita:

> A cor é o elemento visual com o maior grau de sensualidade e emoção do processo visual. Nenhum outro atrai com tanta intensidade quanto a cor. É possível elaborar um grande número de relacionamentos entre a cor e os outros elementos, alcançando significados bastante diversos. Podemos também alcançar uma ampla variedade de significados por meio de combinações entre cores. As associações de **cores quentes** e **frias**, de **cores complementares, saturadas** e **dessaturadas**, **cores primárias** e **secundárias** etc., podem gerar diferentes sensações no observador. Um vermelho colocado ao lado de um laranja, por exemplo, produzirá um resultado visual muito diferente do que se for colocado ao lado do verde, que é a sua cor complementar. Enfim, são praticamente infindáveis as possibilidades (BIAZETTO, 2008, p. 77-78, destaques da autora).

Para a ilustradora, a cor assume algumas funções que auxiliam na narrativa visual como: dramaticidade, vibração, espacialidade/ritmo/movimento, ambientação/narrativa e clareza. Ater-me-ei à cor na condição de narrativa para associar às ideias já discutidas nessa direção. Biazetto expõe que a cor deve corresponder ao clima e ao ambiente descritos nas histórias assumindo assim um tom narrativo. Sem a necessidade de detalhar cada uma dessas funções, o importante é destacar que ambos ilustradores citados explicitam que a cor não é um elemento decorativo, usado apenas para colorir os desenhos e torná-los mais aprazíveis ao olhar. Ao contrário, apresenta algumas funções essenciais, dentre elas, o papel da narração

para o ato de contar histórias cuja ideia precisa ser compreendida tanto pelo ilustrador em seu processo de criação quanto pelo leitor no processo de produção de sentidos.

3.4.2.2. A questão do cenário e da perspectiva

Conforme Rui de Oliveira (2008b), o cenário e a perspectiva são elementos fundamentais e simultâneos na criação artística do ilustrador. Ao ver a cena, o leitor visualiza concomitantemente o cenário no qual agem os personagens. "O cenário cria a atmosfera dramática através do ângulo em que a cena está sendo vista" (OLIVEIRA, 2008b, p. 54-55). Para a construção do drama na narrativa, o ilustrador faz uso de muitos elementos, dentre eles, a perspectiva, sendo essencial determinar a linha do horizonte e os pontos de fuga, uma vez que a narrativa por imagens não se efetiva apenas pelo tempo, é também pelo espaço. Em relação ao ponto de vista do leitor em relação à cena, o ilustrador adverte:

> A seleção do modo de ver a cena cria uma intimidade com o leitor, com o tipo de visão que ele está usufruindo, como, por exemplo, se está olhando tranquilamente a cena, participando dela ou se portando como observador furtivo dos fatos que estão sendo narrados. Todo esse material sensorial que o ilustrador utiliza, permitindo que uma criança realize uma leitura ordenada, é obtido pelo uso da perspectiva e do ponto de vista escolhidos (OLIVEIRA, 2008b, p. 54).

O ilustrador deve ser cuidadoso ao criar cada imagem porque o uso do espaço determinará a atuação do leitor, o que confere a participação efetiva da criança ao percorrer a obra. Oliveira (11 ago. 2020) segue fielmente as tradições aprendidas com os grandes artistas do período clássico da ilustração, conhecido por *Golden Age*[26], ao desenhar o cenário primeiramente, posto que é o cenário a absorver o personagem e não o oposto. Assim, considera o cenário como um grande ser vivo, um importante personagem atuante na história. Ele acrescenta que "Existem fundamentalmente dois gêneros de espaço: *físico* e *conceitual*. Este último é próprio da pintura abstrata. No *espaço físico*, o leitor pode imaginariamente caminhar pelos objetos representados ou voar em céu que se perde no horizonte" (OLIVEIRA, 2008b, p. 54, grifos do autor). O espaço físico, aludido no item anterior sobre a cor, refere-se ao espaço que é sólido, mas, ao mesmo tempo intocável. O ilustrador acrescenta:

[26] "[...] chamado *período de ouro da ilustração de livros para crianças*, fase que abrange o princípio do século XX até o final da década de 1930" (OLIVEIRA, 2008a, p. 29-30).

> A continuidade atmosférica dá credibilidade à imagem. O imaginário passa pelo real. Logicamente, a ilustração jamais será igual à realidade de onde se origina. Nem deve ser. Contudo, a sensibilidade do ilustrador para interpretar a realidade física e tátil através da perspectiva e do espaço cenográfico possibilita uma participação e integração do leitor naquilo que está sendo narrado (OLIVEIRA, 2008b, p. 54).

O ilustrador é categórico em dizer que a imaginação para criar as imagens parte daquilo que já existe no mundo real, não como um espelho, mas como uma referência. As imagens dos livros que serão apresentadas no próximo capítulo são essencialmente temporais, as quais, como já dito, realizam-se no tempo e no espaço, sendo um dos elementos básicos a profundidade de campo. Segundo o ilustrador (11 ago. 2020), para contar bem uma história, é necessário corporificar, criar as três dimensões no desenho. Ostrower também discorre sobre a perspectiva, a qual é:

> [...] um sistema de representação do espaço. Projetadas sobre uma superfície, as figuras de objetos ocupam, em planos superpostos, determinadas posições de proximidade e de distância. Segundo o seu distanciamento, os objetos aparentam certas alterações de tamanho, de cor, de ângulo, de luz e de orientação no espaço. Tanto os objetos como os espaços intermitentes são vistos afastarem-se progressivamente para o fundo, partindo de um plano frontal que corresponde à posição do espectador. Esse afastamento ocorre num movimento visual constante e graduado em contínuas diminuições, e dele resulta uma visão integrada da *profundidade do espaço* na forma de uma s*equência única, unificada e causal.* É a visão da perspectiva (OSTROWER, 2014, p. 104).

A autora traz a definição de perspectiva para dizer que ela é fruto de valores culturais e que a arte medieval não dispunha desse sistema. Em sua visão, não se trata de falta de informação ou falta de habilidade dos artistas medievos, que construíram verdadeiras obras-primas na Idade Média, mas de uma concepção cultural vinculada aos valores medievais cuja configuração espacial apresentava outras características, uma vez que "Todo espaço e tempo é dado como simultâneo. Todos os detalhes, inclusive os vários episódios que pela narrativa se sucedem em lugares e épocas diversas, são dados no mesmo plano, como idênticos no tempo e acontecendo no momento [...]" (OSTROWER, 2014, p. 108), o que pode ser constatado pela aparência das figuras célebres como Madona e Cristo sempre representados maiores que os demais, como registrado anteriormente. Assim, o método perspectivo aparece posteriormente, porém já apresentando indícios com o artista Giotto ao anunciar transformações no mundo medieval.

Em resumo, o ilustrador evidencia que, independentemente do gênero de perspectiva escolhido pelo artista, o que deve determinar essa escolha é o caráter do enunciado. É válido

lembrar que, no livro de imagem, mesmo não tendo enunciado escrito de onde partir, existe um enunciado pensado pelo ilustrador, o qual não será externalizado de forma escrita na obra, mas orientará toda a produção dos enunciados visuais.

3.4.2.3 A questão do ritmo

O comportamento do leitor diante de uma ilustração é distinto de quando está diante de uma obra de arte na parede ou de uma escultura, pois a ilustração, por sua ligação indissociável do livro, requer ações próprias que atribuem ritmo à narrativa. O ritmo inerente ao livro é bem abrangente e atinge a sua plenitude quando o ilustrador consegue estruturar todos os elementos constitutivos da narrativa de forma que o leitor possa compreender a relação existente entre eles desde a primeira até a quarta capa. Tal como a música, o ritmo conduz a um momento que cresce e a outros que diminuem expressando a oscilação que ocorre ao longo da história.

"O ritmo é uma variedade intencional de formas criadas pelo ilustrador para despertar os interesses do olhar e, consequentemente, da narração, uma alternância de diferentes que resultam iguais e harmônicos em sua totalidade" (OLIVEIRA, 2008b, p. 57). Dessa forma, pode ser alcançado pelo leitor quando estabelece relações, por exemplo, entre o que é grande e o que é pequeno, entre o que está perto e o que está longe, ou seja, entre os elementos opostos. Um exemplo básico que poderá ser trazido aqui diz respeito à ilustração de João e Maria, na obra *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* (2002). Quando ambos estão sozinhos na floresta, aparecem em tamanho grande por estarem em primeiro plano, enquanto ao fundo (Figura 10):

> Lá longe tem um lobo pequenininho [...] O que tem de importante, você tem que diminuir, o que pode passar tem que aumentar. Aliás, para que o pequeno exista, tem que ter o grande do lado, se você quer dizer, por exemplo, o medo, não posso falar apenas nos personagens, posso falar também do pequeno lobo que está lá ao longe, esse é o perigo. Se colocasse perto não teria nenhum impacto, quando coloco lá longe, está chegando, você não sabe. Quando o personagem está perto já está anunciando o que vai fazer, ou é amigo ou inimigo. Quando está longe você não sabe o que ele é, aliás, não sabe nem o que é (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Esse foi um recurso utilizado pelo ilustrador para dar ritmo à narrativa e criar uma expectativa relacionada ao medo. Embora a imagem pareça estática, o leitor consegue atribuir dinamicidade à cena: o lobo pode se aproximar e tentar devorar as crianças, as quais podem correr em fuga, por exemplo, são algumas das muitas possibilidades de leitura. O ilustrador

enfatiza que o que pretende destacar desenha em tamanho pequeno. Não é essa ação isolada que suscitará o destaque que o ilustrador quer dar, no caso, expressar o sentimento de medo vivido pelas crianças abandonadas, mas é a relação com todos os elementos da cena que produzirá esse efeito.



Figura 10 - João e Maria desamparados na floresta (página 22).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/chapeuzinho-vermelho/

> Poderíamos definir o ritmo como uma colisão, um harmonioso choque entre duas ideias opostas. Esse contraponto, essa dialética dos opostos entre as várias partes que compõem o objeto livro, é um dado vital a ser considerado pelo ilustrador [...] temos que considerar as relações entre as manchas de texto, a tipografia empregada, os espaços em branco, as vinhetas, as ilustrações, enfim, todos os elementos *pré-textuais, textuais* e *pós-textuais* que estruturam um livro [...] o ritmo deve ser entendido como um amálgama, um resultado do atrito visual entre formas e espaços opostos. Também deve ser compreendido que ele não está circunscrito unicamente à sua atuação em uma ilustração. O verdadeiro sentido de ritmo [...] está na concepção de montagem geral, na justaposição de elementos antagônicos ao longo de todo o livro. Uma ilustração se relaciona com a seguinte, e assim por diante (OLIVEIRA, 2008b, p. 57-58, grifos do autor).

A esse respeito, em relação a toda a arquitetura do livro de imagem, que não tem o enunciado escrito para expressar o pensamento do artista, Rui de Oliveira considera todos os componentes fundamentais para o ato de descrever e narrar. Cada elemento tem a sua participação para contar a história. Por esse ponto de vista, preocupa-se em determinar a

tipografia, por isso desenha o *lettering*[27] bem como as vinhetas. No que concerne à tipografia usada nos livros, c*orpus* da pesquisa, todas foram criação do artista porque ele mesmo aponta ser imprescindível que o ilustrador, em se tratando de um projeto autoral, crie o próprio *lettering* coerente e integrado à ideia do livro sem usar uma fonte pré-existente. Nesse caso, ele desenha à mão minuciosamente com muitos detalhes usando penas de madeira produzidas por ele mesmo. Isso pode ser observado no seguinte depoimento:

> Gosto também muito do *lettering* do livro *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* [Figura 9], não só do *lettering* de miolo, mas do próprio livro. Acho isso algo essencial. Para mim, a tipografia é narrativa, tem elementos narrativos embutidos nela, ela contém narração. O *lettering* não é só dar o nome do livro, é para dar também uma iniciação ao livro, uma espécie de alusão, alegoria ao livro. Para mim, é uma peça alegórica [...] Tenho um livro chamado *A Bela Adormecida* [Figura 10] que considero um dos grandes *lettering*. Dou muito valor, perco um tempo fazendo. Era difícil os editores, no início, entenderem porque eu perdia tanto tempo fazendo *lettering* se poderia fazer foto-letra, foto-composição, ou depois fazer no computador. Muitas vezes, o editor perde um pouco a noção plástica do livro, a noção da história que o livro tem, a própria história do livro. O livro tem uma história muito bonita. Essa história é ornada de elementos, de vinhetas, de iluminuras, de cercaduras, uma série de peças tipográficas, elementos tipográficos, ícones tipográficos, dou muito valor a isso (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

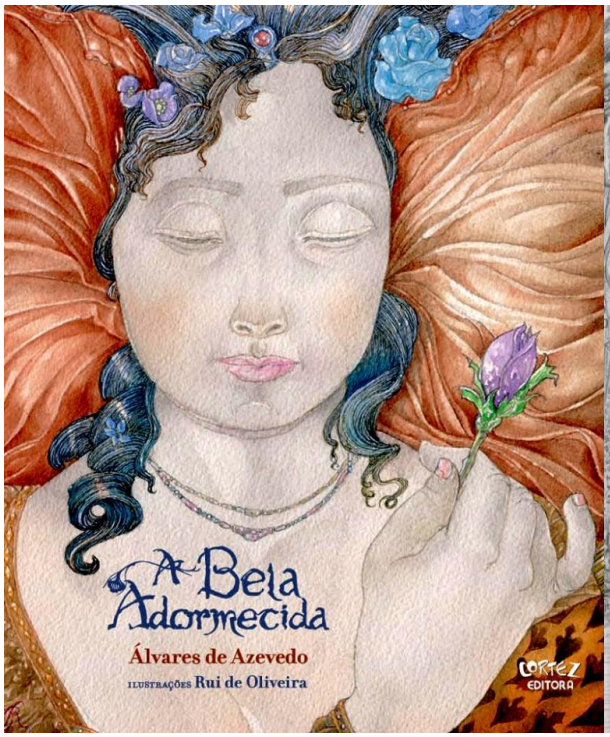


Figura 11 - *Lettering* do livro *A Bela Adormecida*. Fonte http://ruideoliveira.com.br/br/books/a-bela-adormecida/



Figura 12 - *Lettering* do livro *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*. Fonte: http://ruideoliveira. com.br/br/books/chapeuzinho-vermelho/

[27]*Lettering* é a criação pelo ilustrador do conjunto de letras que será utilizado no livro (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).

O livro como um todo é um objeto de cultura e de arte, por conseguinte, todos os seus elementos devem conter arte. Não apenas as ilustrações bem como todos os seus componentes devem ser elaborados de tal forma que expressem a cultura existente no projeto gráfico porque interfere de alguma maneira na leitura contribuindo para a construção de sentidos ou não pelo leitor. A forma é intrínseca ao conteúdo posto ser ela a propiciar o tom narrativo e determinar o como o conteúdo da narrativa será contado. Para finalizar, "o ritmo é um gênero de montagem que nos aproxima muito da montagem ou edição cinematográficas" (OLIVEIRA, 2008b, p. 58). Desse modo, seis das sete obras analisadas na pesquisa seguem esse padrão, uma vez que foram materializadas na forma de desenho de animação antes de apresentarem a linguagem de livro.

3.4.2.4 A questão da composição

De acordo com Oliveira (2008b), a composição, um dos elementos fundamentais da linguagem imagética, procura harmonizar as cores, as luminosidades, os espaços cheios e os vazios, os contrastes existentes entre as formas, enfim, por meio dela, o artista equilibra todos os elementos constituintes de uma mesma cena a fim de direcionar o olhar do leitor de forma hierarquizada. Nesse sentido,

> [...] a composição não equilibra somente os aspectos físicos, abstratos e atmosféricos da ilustração; ela organiza e une todos os elementos que participam de uma narrativa visual, relacionando-os de forma equilibrada com a área útil de ilustração, bem como com a página do livro. A finalidade da composição, além de obter o equilíbrio plástico da página, é favorecer a leitura e a apreensão da narrativa. Portanto, o ato de compor está vinculado diretamente ao ato de contar histórias visuais (OLIVEIRA, 2008b, p. 60).

Apesar do olhar do leitor ser pessoal, existe a necessidade de o ilustrador coordenar os elementos de modo a priorizar alguns detalhes conforme a sua intencionalidade, pois "Toda ilustração possui suas prioridades dramáticas, que, mesmo assim, são hierarquizadas em escala de importância pelo ilustrador. Podemos inicialmente concluir que a composição coordena e organiza o mosaico de detalhes que o artista elabora" (OLIVEIRA, 2008b, p. 60). O ilustrador, ao comparar a composição à regência de uma orquestra, procura demonstrar que, assim como todos os instrumentos são essenciais para compor determinado som pretendido, todos os elementos da ilustração são importantes para a produção de sentidos, porém, nem todos têm o mesmo grau de importância.

Formas iguais em espaços idênticos disputam a atenção do leitor, enquanto que formas contrastantes dispostas de maneira a buscar a hierarquia do olhar produzem o efeito desejado pelo artista. “A leitura de uma ilustração é basicamente em sequência, uma forma atrás da outra, um dado narrativo a seguir do outro” (OLIVEIRA, 2008b, p. 60). A caráter de exemplo, trago uma ilustração presente no livro *Chapeuzinho e outros contos por imagem,* para melhor elucidar essa ideia de composição. Quando João e Maria avistam ao longe o castelo da bruxa, eles estão em um cenário no qual:

> [...] as árvores como se fossem uma hidra, as árvores estão em movimento, é um ser vivo. Nessa ilustração aqui [Figura 13] ela é super adequada, que é uma hidra que vai pegá-los. Daqui a pouco, o menino será devorado, aliás, ele não chega a ser devorado. Ele é preparado para ser devorado. São dois elementos aqui fortes: a questão da condução do olhar. É impossível contar uma história sem palavras sem conduzir o olhar, esse olhar aqui é um olhar transversal. Fecha o ciclo aqui [aponta o dedo seguindo da esquerda para o lado direito da imagem]. O olhar está sendo conduzido para a casa de doces que, na verdade, é uma espécie de um castelo. Os contos de fadas têm muito esse aspecto do engano. Todo conto de fadas tem um conteúdo que está muito sedimentado no admonitório e também no medo. A palavra chave do conto é o medo. O medo é uma introdução ao pavor, o pavor é um elo, um dado depois, principalmente se as pessoas percebem pelas árvores, pela floresta. É um elemento chave para passar o pavor [...] (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

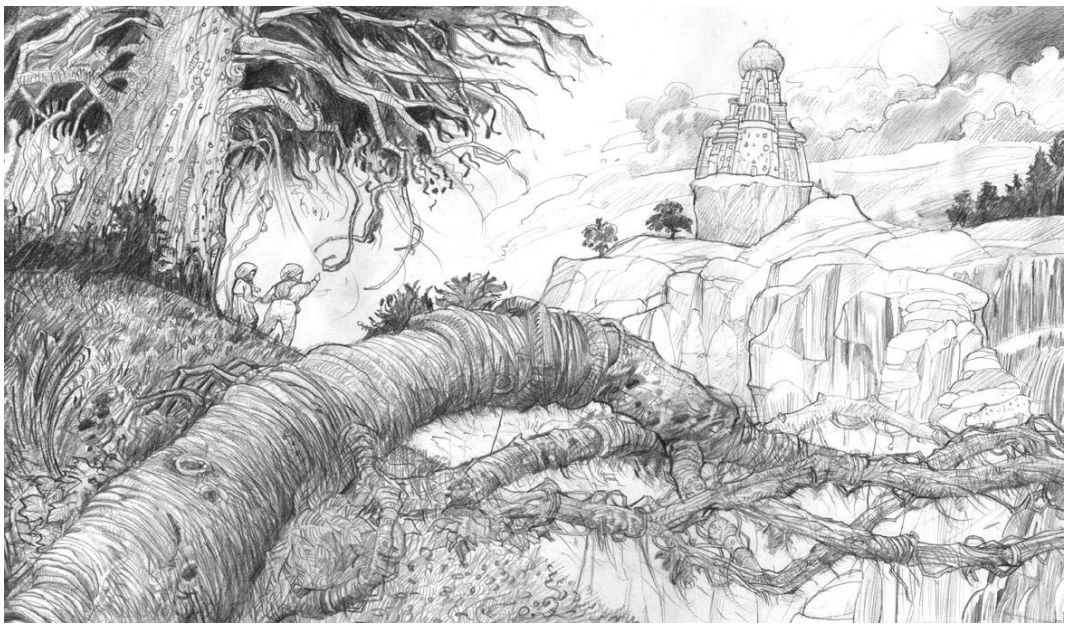


Figura 13 - João e Maria avistam o castelo da bruxa ao longe (página dupla 24-25).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/chapeuzinho-vermelho/

Nesse exemplo, Rui de Oliveira utiliza muitos recursos visuais ao desenhar o cenário como um grande ser vivo. As árvores da forma como foram dispostas direcionam, simultaneamente, o olhar do leitor para o castelo da bruxa, assim como indicam o caminho que os personagens devem seguir para encontrar o alimento representado pelo teto do castelo

em formato de seio. “Aqui fiz uma interpretação, não uma leitura, da casa de doces. A casa de doces acontece em muitas histórias, associei também aos seios, porque o mais importante não é mostrar, é sugerir algo” (OLIVEIRA, 08 set. 2020). Segundo o ilustrador, a ideia do seio é para remeter ao alimento, cuja ausência no lar foi o impulsionador para as crianças serem deixadas na floresta pelos pais como uma tentativa de sobrevivência à fome, necessidade muito comum à época.

Essa cena retrata bem o que o ilustrador quer exprimir quando afirma que “Ilustrar é a arte de sugerir narrativas” (OLIVEIRA, 2008b, p. 114). Embora o olhar do leitor seja direcionado às intenções do artista, a ilustração é elaborada visando a participação do leitor no exercício de suposição. No entanto, não se trata de adivinhação, mas sim de um exercício em que os elementos da imagem são combinados uns aos outros para produzir sentidos. “Essa participação imaginária significa que vemos na verdade a nossa expectativa do ver, não necessariamente o que está de forma tão realista explicitado em demasia” (OLIVEIRA, 2008b, p. 86). Isso tem muito a ver com as experiências de cada leitor, com seus desejos e expectativas perante à imagem para dar prosseguimento à narrativa. A respeito dessa combinação ou não de elementos, Castanha (2008) explicita que:

> A composição nos ajuda a dar peso ou leveza a determinada página, a deixar uma imagem respirando ou mais sufocada, apertada, densa. Permite elaborar uma página harmoniosa, onde se pode identificar a importância de cada um dos objetos ou personagens representados. E, para dar forma ou corpo a essas e outras questões, a linguagem visual tem apenas cinco elementos – linhas, cores, volumes, superfície e luz. Esses elementos, que também sugerem situações relacionadas com formas de espaço, combinados ou não, são determinantes para a estrutura de qualquer imagem. Não só a presença desses elementos é decisiva, a ausência de um ou mais elementos também é muito importante. Muitas combinações serão intuitivas, outras não (CASTANHA, 2008, p. 149).

Ao continuar a trilha na tentativa de compreender o que é a composição na visão do ilustrador Rui de Oliveira (2008b), ele traz muitas características para essa compreensão a partir de seus referenciais, no entanto, ater-me-ei às mais básicas. Uma delas diz respeito à disposição das formas estruturadas na imagem. Quando desenhadas predominantemente com o uso de linhas horizontais transmitem a sensação de tranquilidade e paz, enquanto a predominância de linhas verticais imprimirá na ilustração um clima mais espiritualizado. Agora, se os elementos composicionais estiverem em diagonal, do canto esquerdo inferior da imagem em direção ao canto superior direito, isso provoca a sensação de subida, de escalada. Em contrapartida, se a composição for direcionada do canto superior esquerdo para o canto

inferior direito, sugere a ideia de que os elementos estão desabando, caindo. Outro destaque dado à composição pelo artista refere-se à linha do horizonte, o que é primordialmente presente no seu ato de criação. Sobre isso, ele anuncia:

> Aqui é o casamento, a igreja ali [Figura 14]. Você determina as relações espirituais por meio da linha de terra. A linha do horizonte é um fundamento da ilustração, é como beber água. A primeira coisa que vem à cabeça quando estou ilustrando uma cena é saber onde está a linha do horizonte, por ela eu digo tudo, se aquele personagem está oprimido, se está feliz, se está diante do desconhecido. É através da linha de terra, que eu consigo passar isso. Em todo este livro [*O Vento*] há uma predominância de baixar a linha do horizonte, botar pouca terra e muito céu, muitas coisas inatingíveis, que você não pega, não é um livro de terra, é um livro de céu (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).



Figura 14 - Livro *O Vento* - página dupla 18-19. Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/o-vento/#&gid=1&pid=9

Quando o ilustrador não dispõe de palavras escritas para expressar as suas intenções, os seus pensamentos, as suas expectativas, ele lança mão de todos os recursos inerentes à imagem. A forma como a linha do horizonte é manifestada suscita as pretensões narrativas e descritivas da composição. Mesmo que o leitor não conheça esses conceitos intrínsecos à ilustração, ele consegue sentir, em uma cena como essa ao representar a chegada do rapaz do exército e o encontro dele com a noiva, a leveza e a paz da composição são expressas por este cenário aberto com a predominância de linhas horizontais e a presença de muito céu. Quanto a este aspecto determina:

> A visão inexorável do terráqueo preso à terra pela força gravitacional nos conduzia a mais um estágio da leitura; existe em toda a imagem uma área superior com um determinado valor e uma área inferior com outro valor [...] as intenções dramáticas e narrativas do ilustrador são determinadas pela localização da *linha do horizonte*. Se ela sobe, o peso aumenta, a paisagem se torna mais terrena, bucólica e pastoral. No sentido inverso, se a *linha do horizonte* desce, a imagem se torna mais atmosférica, leve, espiritual e intangível (OLIVEIRA, 2008b, p. 68).

Outro fundamento da composição que influencia diretamente a leitura refere-se à composição e à construção anatômica do corpo humano. Rui de Oliveira (2008b, p. 71) afirma que "Toda imagem tem uma *cabeça*, um *tronco* e seus *membros*" cuja tríade do olhar é importante por abarcar alguns simbolismos, assim como, em uma mesma paisagem quando há a presença dos elementos água, terra e céu, eles ocupam espaços em proporções de massas desiguais, todos os elementos em uma mesma ilustração devem ocupar espaços distintos conforme os seus significados. Ressalto que são muitos os elementos utilizados pelo ilustrador na composição de suas obras e apenas alguns foram abordados aqui.

3.5 A estrutura da narrativa

Ao criar uma narrativa materializada unicamente por imagens, o ilustrador percorre um caminho distinto daquele quando cria uma narrativa a partir do enunciado escrito ou então do caminho realizado pelo escritor ao elaborar uma narrativa escrita. Há a necessidade de reunir todas as informações e os elementos na composição de cada ilustração de modo que alcancem uma autonomia visual na intenção de comunicar. Segundo Hanna Araújo (2016, p. 106), "O espaçamento entre as ações e a passagem de tempo são igualmente construídos na sucessão das páginas. Assim, torna-se evidente que a criação passa pela tentativa e erro, rupturas e desvios. Escolhas marcam a todo tempo a criação artística". Além de projetar os espaços e a temporalidade da narrativa, o ilustrador precisa orientar-se com base em uma complexa estrutura que ultrapasse o patamar descritivo e suscite a narrativa. A esse respeito, Rui de Oliveira comenta:

> [...] Eu me lembro, quando ainda estava na USP, fazendo a Pós-Graduação lá, foi que li Propp[28], eu li tardiamente. Ele fala muito das estruturas do conto, de como um conto é estruturado. Aquilo que aparece em todos os contos, em todas as grandes narrativas, é o trajeto. Esse trajeto é fundamental no meu trabalho [...] Toda caminhada tem um desenlace, tem um ápice e tem um desafio. Propp estuda isso. Toda história tem sempre um enigma. Grandes escritores como Shakespeare, por exemplo, é cheio disso, é pleno de enigmas, figuras estranhas, objetos. Ilustrei *Romeu e Julieta*, *Sonho de uma noite de verão* e *A tempestade*, e essas três peças são cheias desses signos que ele vai criando que são esfinges. Toda história tem que ter uma esfinge. Faço muito isso nos meus trabalhos. Em determinado momento, ele [personagem] descobre aquilo e, a partir daí, vem o desenlace. Se fosse traçar uma linha, uma linha ascendente até chegar à descoberta do enigma – ou revelação da esfinge – aí depois começa a descer, depois estabiliza que é o final da história. Sempre sigo esse aspecto gráfico da história. Ao contar um livro de imagem e

[28] Vladimir I. Propp (1895-1970) foi um folclorista russo autor do livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, publicado, em sua primeira edição, em 1928.

> conseguir desenhá-lo em termos gráficos, você tem uma boa história, como se fosse um *crescendo*[29] e um *diminuendo*. Essa musicalidade da história é que caracteriza se está fazendo um bom livro de imagem. É como se fosse um eletrocardiograma narrativo. [...] Essa questão da sinuosidade só é possível fazer em um livro de imagem [...] porque esse *crescendo* do livro o acompanha a cor, que é um companheiro inseparável dessa caminhada que você estabelece no seu trabalho. A cor vai mudando aos poucos [...] Outra coisa que também é muito importante, se for ver os grandes clássicos dos contos de fadas acontece isso, eles [personagens] se perdem ou se encontram no desconhecido. Esse desconhecido pode ser um mar, uma floresta, geralmente é uma floresta, o consciente e o inconsciente, geralmente é o inconsciente [...] (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

O artista, com constância, alude ao universo da música para tecer analogias entre a ilustração e a música. Nesse sentido, diz que a narrativa apresenta uma musicalidade semelhante a um "eletrocardiograma narrativo". Se for imaginar uma linha, começa com uma situação inicial até emanar um desafio, a partir do qual a linha ascende gradualmente ao atingir o ápice – revelação da esfinge ou do desafio – e, por conseguinte, vai diminuindo em direção ao desenlace com certa estabilização até chegar à situação final.

Essa estrutura narrativa, como mencionou, é tradicional e foi encontrada nos estudos de Propp (1928). Acerca disso, o ilustrador mencionou que o ponto de virada, constantemente presente nos contos é o momento em que a história muda. Tudo se encaminha para um lado e repentinamente passa para outro. Para a construção do livro de imagem, é necessário saber exatamente quando chega esse acontecimento na narrativa. Essa estrutura é uma das muitas convenções citadas por Rui de Oliveira, pois considera fundamental apoiar-se no uso de clichês para contar histórias, bem como recorrer à ancestralidade dos acontecimentos. o

[29] O ilustrador utiliza frequentemente termos importados da música para realizar analogia entre a ilustração e o universo musical que, para ele, assim como o teatro, há muitas semelhanças com o ato de ilustrar. No caso, esses termos representam a oscilação do ritmo na obra que vai aumentando gradualmente e depois diminui.



4 APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS LIVROS DE IMAGEM



Figura 15 - Página 6 do livro *Quando Maria encontrou João*. Base em preto e branco.
Fonte: arquivo pessoal do ilustrador Rui de Oliveira

[...] o livro é um objeto de iniciação à arte, o livro tem que ter uma espécie de uma porta, de uma abertura, de um feixe de luz sobre a questão da arte do livro e da arte de modo geral. Eu vejo o livro assim [...] O livro tem que ser requintado, sofisticado, muito bem elaborado. Não tem essa de dizer que a criança não vai entender. Ela entende tudo.

Rui de Oliveira

4.1 Apontamentos iniciais

> No livro de imagem, é o desenho que conta a história, e o texto, quando existe, é que o ilustra!
>
> *Ângela Lago*

No presente capítulo, fiz a análise dos sete livros de imagem criados pelo ilustrador Rui de Oliveira. Assim como para a escrita dos capítulos precedentes norteei-me por algumas indagações, com este não foi diferente. Tive, como base de análise, as questões: como surgiram as ideias para a composição de cada obra analisada? Qual é o projeto de dizer do ilustrador com cada livro de imagem? Antes de iniciar, tomo as palavras de Graça Ramos emprestadas:

> É preciso ressaltar: quando se fala em imagem no caso do livro infantil contemporâneo, ela não se resume apenas às ilustrações. Está relacionada à definição de um projeto gráfico que estabelecerá os tipos de letras a serem usados, o tamanho, o espacejamento e o entrelinhamento delas; definirá ainda o ritmo do texto nas páginas, o que sugerirá o andamento da leitura; pensará a forma de integração entre o texto e as ilustrações; escolherá o tipo de papel que servirá de suporte e os recursos técnicos a serem utilizados na mecânica do livro (RAMOS, 2013, p. 30).

As obras foram analisadas em seu conjunto desde a primeira até a quarta capa com atenção a alguns detalhes peculiares em cada uma. É importante destacar a presença essencial dos paratextos para a produção de sentidos pelo leitor, pois os pré-textuais geralmente anunciam aspectos, enquanto os pós-textuais produzem o acabamento – porém, isso não é uma regra – portanto, todos eles merecem atenção, visto contribuírem para a compreensão da narrativa como um todo. "Tudo para que o planejamento visual gráfico torne a mensagem mais legível e mais agradável e transforme o livro em algo que encante e surpreenda" (RAMOS, 2013, p. 30). Nenhum elemento presente em uma boa obra literária é por acaso. Cada detalhe tem seu porquê (SISTO, 2009).

Apresentei a materialidade mostrando o suporte, a técnica e os recursos utilizados inerentes à constituição do livro de imagem e contribuidores para a construção de sentidos, pois "Se a literatura é uma experiência total, não podemos ignorar o aspecto de sua materialidade" (HUNT, 2010, p. 107). Ampliando a ideia acerca do aspecto físico, o crítico explicita:

> O primeiro elemento que encontramos em um texto é a textura, a superfície. Muitas vezes, a textura é descrita no nível sintagmático – ou seja, a escolha feita pelo escritor sobre *como* expressar um significado, em lugar de *qual* significado expressar. Pode parecer que isso esteja nos levando diretamente para uma daquelas falsas vias, em que a forma existe sem o conteúdo. Não obstante, podem-se identificar muitos traços na superfície do texto: se o livro é ousado ou medíocre, a atitude do escritor e assim por diante. Tomamos muitas decisões pura e simplesmente em função de uma resposta à linguagem escolhida; esse é o domínio da "estilística", a análise acrítica do que se encontra no texto (HUNT, 2010, p. 108, destaques do autor).

Procurei descrever e analisar as imagens dos livros referidos e relacionar as ideias apresentadas pelo ilustrador Rui de Oliveira nos Encontros Dialógicos, ao recuperar a sua voz como autor das ilustrações, com os seus estudos na arte de ilustrar e materializados em cada livro, assim como cotejar teorias, pensamentos e visões de outros pesquisadores. É válido dizer que muitas vozes estão contidas em cada uma dessas obras, se considerarmos que, para o resultado final do livro, contribuem muitas pessoas além do ilustrador, tais como o editor, o revisor, o designer, os responsáveis pela digitalização, pelo tratamento das imagens e pela impressão, o diagramador entre outros, as quais foram desencadeadas nos diálogos estabelecidos com o ilustrador. No entrecruzamento das informações, no cotejo entre as tantas vozes, cheguei ao projeto de dizer do ilustrador. É importante destacar que a minha compreensão dos livros é uma, dentre tantas outras possibilidades de leitura das imagens, sobretudo por ter o privilégio de conhecer como essas obras surgiram a partir do ponto de vista do próprio criador e principalmente devido ao meu próprio ponto de vista, construído por toda minha história de vida e de leitura e pelo lugar que ocupo neste momento, que influencia e afeta o sentido que atribuo às obras.

Enfatizo que a pesquisa considera a criança no processo de alfabetização, ou já alfabetizada, ou seja, o leitor em desenvolvimento (HUNT, 2010), público do Ensino Fundamental de 1º ao 5º ano. Para que haja contribuições à formação da criança leitora em questão, é necessário que ela atribua sentidos aos livros. É necessário, sobretudo, que haja alguém mais experiente para garantir essa interação da criança com as obras. Hunt (2010, p.111) questiona no capítulo "Abordagem do texto" do livro já citado: "Como uma criança produz sentido? É substancialmente diferente do modo com um adulto faz?" e acrescenta mais perguntas como "O que de fato queremos dizer quando afirmamos que uma criança pode ler e 'entender' uma história? Que tipo de significado uma criança produz de um livro? É o mesmo produzido por um adulto? É possível descobrir?" (HUNT, 2010, p. 112). Esse pesquisador

tem a consciência de que as respostas para muitas dessas perguntas podem ser encontradas ao observar a interação das crianças com os livros, porém, ele faz as suas considerações de modo mais teórico a partir do que a criança-leitora leva para o livro em termos de experiências com a leitura e como os textos/enunciados do livro funcionam dada a sua organização.

Os seus estudos indicam que "O entendimento de um texto exige duas habilidades: compreender tanto o que a língua significa – isto é, a que ela se refere – quanto as regras do jogo – ou seja, como o texto funciona. Esses entendimentos dependem da alusão: a objetos e a regras" (HUNT, 2010, p. 114). Segundo o autor, produzimos significado a um texto/enunciado de cinco maneiras, as quais seguem de forma bem resumida:

1. Mecânica: refere-se aos principais sistemas de codificação da língua;

2. Denotação: são os significados das palavras estabelecidos pela comunidade linguística;

3. Conotações: são os significados pessoais e literários;

4. Alusões a outros textos ou eventos; alusões literárias/culturais: o significado é produzido com referências a outros textos, eventos ou normas culturais;

5. Alusões a como os textos funcionam; expectativas genéricas: consideradas as "características literárias mais importantes [...] possibilitam entender o suspense, identificar a 'coesão' em um texto, atribuir importância a eventos, decidir com que tipo de livro estamos lidando e o tipo de atenção que o livro exige" (HUNT, 2010, p. 115, destaque do autor).

Assim sendo, se atribuímos significados aos enunciados dos livros conforme nossas referências, alusões, percepções, expectativas, enfim, em razão dos nossos conhecimentos, o modo como a criança produz significado é distinto do adulto, uma vez que "[...] mesmo em um estágio bastante avançado de socialização, as crianças percebem as coisas de modo diferente dos adultos; no entanto, paradoxalmente, pode ser que com o livro-ilustrado adultos e crianças estejam em seu ponto de maior proximidade" (HUNT, 2010, p. 236).

Embora Hunt se refira, na maior parte aos livros com enunciados escritos, ou seja, aos livros ilustrados cujos sentidos são produzidos pela relação concatenada entre palavras e imagens, essas maneiras de produzir significado também se aplicam ao livro de imagem posto ser considerado como livro ilustrado. A esse respeito, no capítulo "A crítica e o livro-ilustrado", o pesquisador afirma:

> Nem sempre é claro, por exemplo, por que as palavras estão presentes. Conquanto eu simpatize com a noção de que o livro-imagem prive as crianças das palavras, o conceito de "palavras-porque-precisa-haver-palavras" é tão "limitador" quanto uma

> ilustração prosaica. Às vezes, a ausência de palavras pode fornecer um "hiato" que necessita da inteligência e da imaginação para ser preenchido. Há um argumento em favor desse livro-ilustrado "puro" – o que não significa que o portfólio de pinturas importe. Tal portfólio é estático. O mesmo pode ser dito de "peças" fabricadas ou coisa que o valha. Palavras e imagens devem atuar em conjunto (HUNT, 2020, p. 247-248, destaques do autor).

Hunt destaca a importância das ilustrações nos livros ilustrados tanto quanto as palavras e menciona o livro de imagem como uma obra que, muitas vezes, exige a participação efetiva do leitor no preenchimento de lacunas para a produção de significados. Maria Nikolajeva e Carole Scott, na obra *Livro ilustrado: palavras e imagens* (2011), apresentam um pensamento semelhante ao afirmarem que:

> [...] uma narrativa ilustrada sem palavras é uma forma extremamente complicada, já que demanda que o leitor/espectador verbalize a história. Um livro-imagem pode mostrar diferentes graus de sofisticação, dependendo da quantidade e da natureza das lacunas textuais (ou melhor, iconotextuais, visuais) (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 25).

Embora as palavras escritas estejam ausentes, o livro de imagem requer a elaboração de narrativas, sejam orais, escritas ou somente mentais, para a compreensão da obra composta por ilustrações, o que pressupõe, mesmo que de outra forma, uma interação entre palavras e imagens, ou seja, as imagens são aparentemente estáticas, pois, na realidade, são interativas e sugerem ideias, pensamentos, narrativas. E isso depende das experiências e do conhecimento do leitor que é estimulado a criar muitas possibilidades de histórias para preencher tais lacunas suscitadas pelas ilustrações. A respeito da análise de livros em busca da produção de sentidos pelo leitor, Hunt explica o percurso que o orientou:

> Como o livro é estático pelo menos em suas marcas grafadas sobre o papel (embora os significados à volta delas mudem), podemos olhar em seguida para o *peritexto* – ou seja, o material escrito e ilustrado que "cerca" a história: o logo da editora, as fontes, o leiaute etc. Para leitores comuns, tudo isso faz diferença. Agora podemos efetivamente atentar para o texto. Primeiro, seu estilo; em seguida, sua estrutura; e, depois, como são interpretados e como se produz sentido a partir deles. Ponto a ponto, consideraremos como o leitor (experiente ou inexperiente, qualificado ou não) se relaciona com esses elementos: como o gênero afeta o texto e como o conhecimento das convenções afeta o sentido (HUNT, 2010, p. 22).

Muito longe da pretensão de chegar a uma abordagem analítica semelhante à desse respeitado teórico e crítico literário, o objetivo deste capítulo com as análises é compreender o modo como as imagens se relacionam nas obras escolhidas para narrar e descrever histórias e como isso contribui para a formação literária da criança. Em outras palavras, explicitar as possíveis contribuições dos livros de imagem para a formação do pequeno leitor literário.

4.2 Quando Maria encontrou João



Figura 16 - Quarta e primeira capas do livro *Quando Maria encontrou João*. Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

A obra em destaque (Figura 16) foi editada e publicada pela Editora Nova Fronteira, no ano de 2012, no formato horizontal de 27,5 cm por 20 cm. O formato horizontal, considerando as ideias de Linden (2011) já abordadas no capítulo anterior, foi determinante na composição da obra referida, posto se tratar de uma narrativa cuja sequência de cenas favorece o movimento e, sobretudo, a passagem do tempo. Por ser constituído por algumas páginas duplas necessitando serem vistas com o livro aberto, o qual nesta posição chega a um comprimento de 55 cm da ponta de uma página a outra, é mais confortável lê-lo quando apoiado sobre uma superfície ou sobre os joelhos.

O livro possui 36 páginas no total, das quais 29 compõem a parte interna. As outras páginas contêm os paratextos[30]: as guardas inicial e final, o frontispício, a ficha catalográfica, a biografia do autor/ilustrador, informações sobre o livro e algumas notas escritas pela editora responsável. É válido apontar que, antes de alcançar o efeito desejado pela técnica escolhida – acrílico aguado e crayon oleoso –, o ilustrador desenhou em preto e branco no papel comum de 40 kg. Na sequência, xerocopiou em alta definição e pintou usando o acrílico diluído e o

[30]"Termo criado por Gérard Genette em 1981, os paratextos compõem uma estrutura que envolve o texto ou, como o prefixo *para* indica, algo que se coloca perto de, ao lado de. Esse termo assinala, assim, um modo de organização que coloca um texto em relação a outros que o cercam e contribuem para que ele tome forma e produza sentidos. Os paratextos apresentam o texto, atuando como uma porta de entrada, propiciando sua recepção e consumo (GENETTE, 1987/2009) [...] frequentemente os elementos paratextuais constituem parte da narrativa, seja comunicando informações essenciais para sua compreensão, seja contradizendo a narrativa principal, produzindo, assim, novas combinações. Desse modo, compõem a totalidade estética do livro ilustrado e interferem na relação do leitor com a obra" (ALMEIDA, 2016, p.44-45, grifo da autora).

lápis litográfico[31] no papel telado. A tipografia usada no livro, como já relatado, foi criação do artista.

Retomando os elementos denominados paratextuais, a capa foi confeccionada em papel cartão 250g/m² e o miolo em papel offset 120g/m². Na capa, nos exemplares vendidos, há o selo escrito ALTAMENTE RECOMENDÁVEL pela FNLIJ – o que o caracteriza como livro de excelente qualidade do ponto de vista de um conjunto de especialistas a partir de critérios estabelecidos. Foi comprado pelo Governo para compor o acervo do Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) para a Educação de Jovens e Adultos (EJA) em 2014 e chegou a ser finalista para o Prêmio Jabuti – e as seguintes inscrições: o nome do ilustrador centralizado ao alto com letras maiúsculas em preto; o logo da Editora, pequenino, no canto inferior esquerdo em letras maiúsculas amarelas; o título enfatizado e centralizado no qual os nomes dos personagens foram escritos com traçados das letras criados manualmente pelo ilustrador e destacados em cores diferentes – azul para Maria e vermelho para João – e a ilustração. Nikolajeva e Scott, a respeito dos paratextos dos livros ilustrados, propõem que:

> É interessante também observar qual ilustração foi escolhida para a capa. As capas de livros ilustrados sinalizam o tema, o tom e o caráter da narrativa, além de sugerir um destinatário. Poucos artistas criam uma ilustração apenas para a capa, não repetida dentro do livro. A escolha dela evidentemente reflete a importância atribuída ao episódio em pauta [...] (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 70).

Nesse caso, o ilustrador não repetiu uma ilustração da parte interna do livro e criou uma imagem própria para a capa, o que sugere ser o início da narrativa e contribui para o primeiro impacto em relação à obra. Dessa forma, não antecipa episódios internos e mantém a expectativa do leitor até que o livro seja aberto e desvendado. Linden (2011) se pronuncia da seguinte forma:

> Primeiros olhares, primeiros contatos com o livro. Lugar de todas as preocupações de marketing, a capa constitui antes de mais nada um dos espaços determinantes em que se estabelece o pacto da leitura. Ela transmite informações que permitem apreender o tipo de discurso, o estilo de ilustração, o gênero... situando assim o leitor numa certa expectativa. Tais indicações podem tanto introduzir o leitor ao conteúdo como levá-lo para uma pista falsa (LINDEN, 2011, p. 57).

No livro em questão, é possível inferir pela capa, *a priori*, tratar-se de uma história de amor fraternal, uma vez que João e Maria são personagens de um conto de fadas tradicional,

[31]"É um lápis crayon oleoso de nome PITT que não admite arrependimento, o que você desenha, ele fica, e é um dos meus favoritos. Não pode apagar, tem que desenhar como os italianos dizem *a la prima.* Não pode ficar desenhando em cima e depois tentando apagar. Tem que desenhar e ficar lá" (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

no qual são irmãos que foram abandonados na floresta. No entanto, ao observar atentamente a ilustração constituída pelos dois protagonistas em primeiro plano – Maria à esquerda e João à direita, olhando um nos olhos do outro apaixonadamente, enquanto João segura suavemente com a sua mão esquerda a mão direita de Maria, em um lugar próximo a uma floresta onde a linha do horizonte está mais baixa e próxima à altura dos ombros dos personagens, indicando que há mais céu que terra – sugere indícios de se tratar de um amor conjugal, além disso, mais voltado ao plano espiritual que ao terreno.

A respeito desse aspecto constitutivo da imagem, Oliveira (2008b, p. 68) anuncia que "Geralmente tudo o que está na parte inferior é mais pesado, mais quente, tangível, e o acesso pode ser feito, por exemplo, pelo caminhar. A parte superior, que chamamos de céu, é distante, fria, intangível, leve, sempre em transformação". Ao descer a linha do horizonte, a imagem adquire uma atmosfera mais leve e espiritual. Ainda sobre a capa, no que tange ao título, Linden (2011) explicita que:

> [...] a questão da imagem de capa não pode ser dissociada da do título. Este entra em ressonância com o conjunto dos demais elementos da capa [...] Com isso, alguns títulos provam ser suficientemente intrigantes ou incomuns para concentrar toda a atenção e deixar o leitor numa forte expectativa em relação ao conteúdo [...] o título de um livro ilustrado se relaciona sobretudo com a representação figurada da capa. Dessa forma, ele obedece a qualquer tipo de vínculo texto-imagem, com suas relações de redundância, complementaridade ou contradição. Dado que muitas capas de livro ilustrado revelam o nome do herói no título com a representação do personagem, qualquer incongruência será necessariamente amplificada (LINDEN, 2011, p. 58).

No livro em análise, a integração entre o título e a imagem, assim como com as outras informações, é bastante coerente. A imagem complementa o título ao mostrar visualmente como são Maria e João e em que local se dará esse encontro de ambos. O título é bem sugestivo porque, ao mesmo tempo em que remete à ideia clássica de abandono do conto conhecido, oferece a ideia de procura e encontro demonstrando a possibilidade de tratar de uma história que possa ser uma releitura do original e não um reconto. Nikolajeva e Scott, no capítulo dedicado aos "Paratextos dos livros ilustrados" da obra já mencionada, também se manifestam em relação aos títulos dos livros:

> No layout da capa, o artista pode usar diferentes fontes, tamanhos e configurações para o título, o que por vezes afeta nosso entendimento do livro [...] Em geral, não prestamos muita atenção no layout do título. Entretanto [...] esse dispositivo ajuda a reforçar a mensagem, o que pode ser percebido claramente quando comparamos publicações originais com suas versões estrangeiras, que costumam usar tipologias diferentes. Além disso, edições em brochura às vezes destroem o efeito [...] (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 313).

Na construção do layout do título, ao usar cores diferentes para destacar os nomes dos personagens, relembra o conto dos irmãos Grimm, porém há uma inversão, uma vez que não é "João e Maria", mas Maria que encontrou João, portanto, "Maria e João", o que leva ao entendimento de que ela é a protagonista. Segundo essas duas pesquisadoras citadas há pouco, os títulos dos livros ilustrados podem levar o leitor à rejeição ou à aceitação da leitura a fim de desvendar o que ela sugere. Isso se aplica consideravelmente ao livro de imagem por ser geralmente o único enunciado escrito presente na obra, além dos paratextos. Os títulos mais tradicionais podem ser classificados como "nominais" com a inclusão do nome do protagonista combinado ou não com um adjetivo, com um lugar, com o objeto central da história; ou como "narrativos" resumindo o cerne da história com a inserção de um verbo ou frase nominativa (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Nesse contexto, a obra em destaque possui um título nominal e narrativo, visto que apresenta os nomes dos personagens destacados e anuncia a essência da história – o encontro de ambos pelo emprego do verbo "encontrou". Ainda acerca da capa, Linden complementa:

> A capa de um livro é constituída pela primeira e pela quarta capas. Elas podem ser independentes, mas também podem se relacionar formando uma única imagem, separada pela lombada em dois espaços distintos. Muitas capas, em especial quando se trata de uma representação de paisagem, formam um conjunto homogêneo. Essa unidade será mais ou menos fácil de identificar, pois em geral as duas faces apresentam composições autônomas. O editor pode reservar esse espaço para, como é o caso de romances, inscrever um texto de quarta capa que permita evocar pistas de leitura, apresentar o autor ou o ilustrador. Esse espaço comporta, além disso, inscrições legais obrigatórias: número de ISBN, código de barras etc. Às vezes, o editor dá liberdade ao criador para que insira dentro de um conjunto expressivo ou apenas lúdico (LINDEN, 2011, p. 57).

Nesse caso, a primeira e a quarta capas são independentes, visto que não formam uma única imagem. Na quarta capa, além do logo da Editora no canto superior direito em letras maiúsculas azuis, há o texto da escritora Rosa Amanda Strausz a respeito das suas impressões quanto ao livro e alusão à situação que originou o enredo da história, ocupando um terço do espaço na parte superior; consta o número do ISBN (International Standard Book Number/ Padrão Internacional de Numeração de Livro) e o código de barras; e uma ilustração de Maria deitada de costas sobre um lugar semelhante a um gramado florido. Seus cabelos dourados forram o chão enquanto duas borboletas sobrevoam a garota. Tem o olhar voltado para o leitor e trejeitos de menina levada, o pé esquerdo para cima com o calcanhar quase a tocar o joelho direito, ao mesmo tempo em que a mão direita está erguida e vazia e a mão esquerda, também elevada, segura três flores que, segundo Rui de Oliveira (11 ago. 2020) é o

amor perfeito, simbolizando a Divina Trindade e representando o amor. A linha do horizonte mais baixa mostra a presença de mais céu que terra. Essas informações são exemplares desse tipo de paratexto, pois:

> [...] as quartas capas raramente trazem texto verbal que faça parte da narrativa. Ao contrário, são frequentemente usadas para paratextos como um breve resumo do enredo, uma apresentação do autor e ilustrador (às vezes com uma foto), uma recomendação sobre a idade do leitor, trechos de resenhas, informações sobre outros livros dos mesmos autores e coisas parecidas. Como todo texto educativo, esses paratextos costumam ser fortemente didáticos, apresentando o livro como "engraçado", "magnificamente narrado", e assim por diante. Com frequência, impõem ao leitor apenas uma das muitas estratégias interpretativas, por exemplo, sustentando que o personagem realizou uma viagem emocionante em sua imaginação (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 320, destaques das autoras).

Retomando a primeira capa, em momento algum, refere-se explicitamente a um livro de imagem. O fato de apresentar apenas um nome do criador sugere que, caso haja palavras escritas na composição do livro, quem as escreveu e quem ilustrou é a mesma pessoa ou, em outra hipótese, é um livro apenas de imagens cujo criador é o ilustrador que também é o autor. Já na quarta capa, no texto da Rosa Amanda Strausz, existe a referência que leva ao entendimento de se tratar de um livro de imagem. Por todo o conjunto apresentado, trata-se de uma capa convidativa à leitura para desvendar os mistérios do amor. Já, referente às guardas, Linden enuncia:

> A primeira função das guardas é sobretudo material. Elas ligam o miolo à capa e recobrem a parte interna desta, de modo que poderiam se ater simplesmente à estrita funcionalidade, como nos romances. Se for esse o caso, em geral ostentam sua neutralidade por meio da cor branca. No livro ilustrado, as guardas são em geral coloridas. Isso para conduzir o leitor a uma certa disposição de espírito. Na relação com o livro, trata-se de um momento importante, o da abertura em duas acepções: de um objeto de duas dimensões passando para uma terceira, e abertura do assunto. Daí vem o uso recorrente de cores escuras ou em contraste com a capa (LINDEN, 2011, p. 59).

Rui de Oliveira possui uma visão muito particular em relação às guardas, por isso não as elabora de forma neutra puramente com a função de adornar, ao contrário, são cuidadosamente desenhadas relacionando-se ao conteúdo da narrativa. Sobre o papel das guardas no livro, Oliveira (25 ago. 2020) faz duas comparações, uma considerada grotesca, por ele mesmo, e a outra em analogia ao teatro e à ópera para demonstrar a importância desses paratextos:

> [...] o livro sem guarda é a mesma coisa [...] de um rapaz ir a uma festa de smoking e paletó todo bacana aqui em cima, mas de cueca [...] Um livro sem guarda é um cara bem vestido, mas de cueca [...] A guarda é o pano de boca do livro, comparando ao teatro, a guarda é o pano de boca de um palco. Você tem ali elementos do livro, mas você pode também ter elementos que não tenham no livro porque no teatro a cortina, quando cai, ela não está se referindo à peça [...] No nosso caso aqui, sempre faço

com uma relação ao conteúdo do livro porque [...] o livro lembra muito as peças de Rossini[32]. O livro também tem um *crescendo*[33] e você vai aos poucos adentrando no livro: você passa por uma cortina, depois passa por outra, você chega no falso rosto, que é uma antessala, depois você entra na sala, que é o frontispício, depois você vê a peça, então há uma caminhada do olhar pelo livro que é gradual, que é um *crescendo* realmente, é como se fosse uma música de Rossini, ele começa com um tom e vai aumentando, aumentando até chegar a começar o livro... É uma sucessão de imagens que o artista vai criando para a pessoa, gradualmente, [...] ir chegando ao livro. Quando você rompe com isso, é muito ruim, me faz mal [...] não me sinto bem quando faço um livro e, às vezes, por motivo de imposição da Editora porque não quer gastar, [...] fico muito chateado, por mim, todo livro tem que ter guarda, por mais contemporâneo que ele seja, [...] a guarda é como beber água, é uma necessidade que você tem de um certo mistério sobre o livro, a guarda prepara o espírito, há toda uma atmosfera que vai criando ao longo desses elementos pretextuais. Os pretextuais são fundamentais para os textuais [...] funcionam no livro como se fossem uma abertura para uma ópera [...] Você espera algo grandioso. É uma preparação para o clima do livro, a abertura é uma introdução à atmosfera do livro. Para mim, são fundamentais essas páginas, levo um tempão enorme para fazer essas páginas (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).



Figura 17 – Guarda inicial e guarda final. Fonte: ruideoliveira.com.br/

No livro analisado, a guarda inicial (Figura 17 – à esquerda) apresenta um cavaleiro que, nas páginas seguintes, sempre oculto, acompanha toda a narrativa da história. Segundo Oliveira (11 ago. 2020), trata-se de um personagem importantíssimo que, apesar de não ter interferência direta na narrativa, é um elo condutor, sendo um recurso usado para aumentar a sequencialidade do livro. Dessa forma, o ilustrador abre a narrativa com esse personagem

[32] Gioacchino Rossini (Itália, 1792 - França, 1868) foi um grande compositor italiano, que deixou uma impressão duradoura sobre as sucessivas gerações. Por ter nascido em uma família dedicada à música, em especial à ópera, foi uma criança prodígio e, com seis anos, começou a tocar triângulo na banda de seu pai. Compôs sua primeira ópera bem jovem e produziu algumas óperas excepcionais, como "La Pietra del paragone" e "Il Signor Bruschino", que foram notáveis por sua excelência musical. "O Barbeiro de Sevilha", que o imortalizou nas mentes dos aspirantes de música em todo o mundo, é considerado como sua obra-prima. Adaptado. Disponível em: https://www.portalsaofrancisco.com.br/biografias/gioacchino-rossini. Acesso em: 31 ago. 2020.

[33] Do italiano, pode ser entendido como crescendo, aumentando gradualmente (tradução nossa).

misterioso, em seu cavalo, como a passear pela história ao entrar pelo canto inferior esquerdo passando por uma árvore imensa, centenária, com grandes galhos retorcidos. A cor predominante nessa guarda é o azul, o que indica um esfriamento da atmosfera, uma escuridão, ao anunciar um acontecimento importante.

Na guarda final (Figura 17 – à direita), o ilustrador traz a mesma imagem, porém nas cores quentes laranja e amarela, com o cavaleiro voltando da floresta ao retornar pela parte inferior direita e passando defronte a mesma árvore do início. Assim, as mudanças de cores e de posição do cavaleiro indicam que houve uma mudança na atmosfera da narrativa. Será necessário conhecer o conteúdo do livro para compreender a existência dessas guardas retomando-as ao final.

Nesse caso, a guarda inicial funciona como uma introdução ao mistério da narrativa, em contrapartida, a guarda final tem o papel de mostrar como terminou a história, o que leva a afirmar que "Na maioria dos livros ilustrados, as guardas iniciais e finais são idênticas. Entretanto, podem ser usadas para enfatizar as mudanças que ocorreram ao longo do livro" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 317). Por essa perspectiva dos paratextos ou elementos pretextuais, como elementos imprescindíveis para a compreensão do livro, após a guarda inicial, está a folha de rosto:

> Em geral, as folhas de rosto trazem indicações do título, nome do autor e ilustrador e da editora, acompanhados de uma imagem emoldurada que retoma o detalhe de uma imagem interna. A folha de rosto atende a convenções editoriais. Portanto, ela pode orientar a leitura ou sugerir uma interpretação (LINDEN, 2001, p. 61).

Também conhecido por frontispício (Figura 18), em *Quando Maria encontrou João*, essa página apresenta um cenário elaborado em tons suaves de azul, mais céu que terra, com um tronco de árvore, cujos galhos retorcidos formam um coração, dentro do qual estão inscritos o título do livro e, logo acima, o nome do ilustrador. Fora do coração está mais uma vez o logo da Editora, dessa vez, em letras maiúsculas pretas um pouco acima da linha do horizonte. Assim, "a imagem do frontispício, tal como a da capa, pode sugerir e ampliar uma certa interpretação [...]" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 318). Além de atender as convenções exigidas, o coração formado pelos galhos é como se fosse um convite ao leitor a entrar pela floresta e desvendar o mistério posto na guarda inicial, ou seja, a narrativa já iniciou. Na página atrás da guarda, está localizada a ficha catalográfica do livro com as informações obrigatórias e habituais.

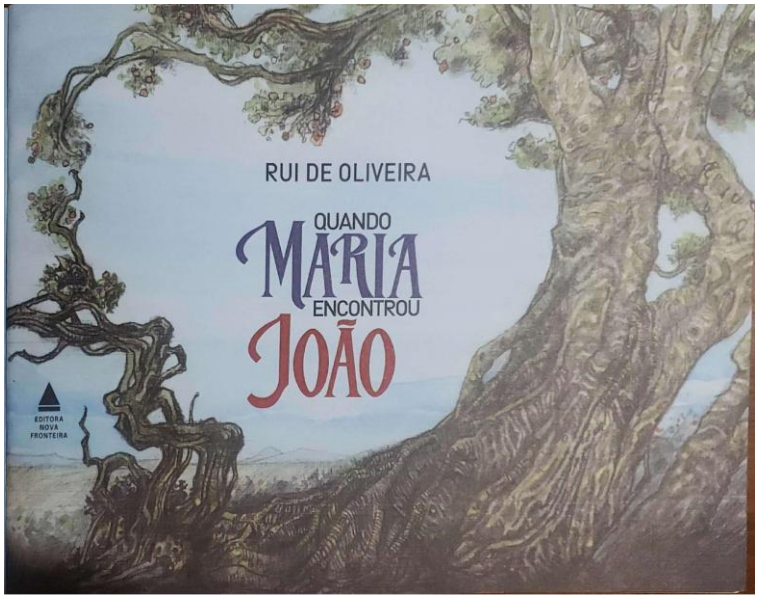


Figura 18 – Frontispício. Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

A primeira cena, propriamente dita da história, localiza-se na página 5 (Figura 19). Maria chega à floresta com a mãe, como se as duas tivessem adentrado o coração da floresta presente no frontispício. A mãe segura um livro na altura do peito e olha à esquerda como se buscasse um lugar para realizar a sua leitura. Maria segura flores e observa à direita em direção à árvore onde há um menino escondido. A respeito dessa imagem, Oliveira (11 ago. 2020) esclarece que desenhou Maria olhando na direção de João – o menino atrás da árvore – a fim de possibilitar ao leitor a ideia de que Maria sabia que estava sendo seguida. Dessa forma, o ilustrador está oferecendo pistas para possíveis interpretações.


Figura 19 - Maria chega à floresta com a mãe (página 5). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

Na página dupla seguinte (6-7), João se aproxima da garota e convida-a para brincar de pique esconde (Figura 20). A mãe está com os olhos cerrados, absorta em sua leitura, o que demonstra que não tomou conhecimento da presença do menino. A esse respeito, o ilustrador faz algumas considerações importantes. A primeira é que "o personagem do menino, João, aparece – ante Maria – como um Gabriel, anjo da Anunciação. Na versão original – desenho animado – possuía asas" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020). A segunda diz respeito ao fato de apenas Maria vê-lo, o que faz "referência ao quadro 'O Enterro do Conde de Orgaz' de El Greco[34]. Somente o menino à esquerda (talvez Jorge Manuel, filho de El Greco) parece ver e dizer algo que ninguém está vendo ou ouvindo" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020). O ilustrador, ao citar o quadro (Figura 21), remete à ideia de uma cena onde as pessoas que estão atuando não observam nada, somente um personagem observa. Essa menina vê esse garoto que chega vestido com uma roupa estranha que não pertence à época – seria um personagem de circo ou um pequeno gnomo? – e diz "Vamos brincar de pique esconde 1,2,3?"



Figura 20 - Apenas Maria vê João (página dupla 6-7). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

[34] El Greco é um artista enigmático, sobre quem sabemos muito pouco. Sua curiosa obra-prima é um enorme quadro, pintado em 1586 para celebrar o enterro do conde de Orgaz, que havia morrido 250 anos antes. Conta-se que quando o conde foi para seu repouso eterno, ocorreu um milagre: dois santos desceram do céu e colocaram seu corpo no túmulo. Esse quadro foi encomendado pela Igreja de São Tomé, em Toledo, que na época era capital da Espanha e sede da Igreja católica. Está até hoje no mesmo local, numa capela lateral acima do túmulo do conde. O conde de Orgaz financiou a reconstrução da Igreja de São Tomé e morreu em 1323. Disponível em: https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-enterro-do-conde-de-orgaz-el-greco/. Acesso em: 31 ago. 2020.

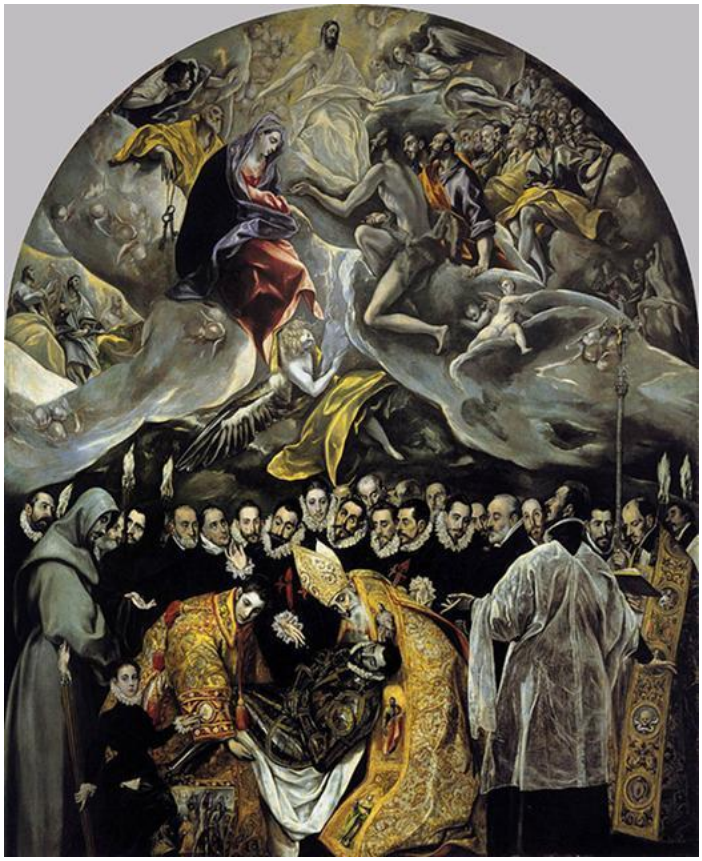


Figura 21 - O Enterro do Conde de Orgaz.
Fonte: https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-enterro-do-conde-de-orgaz-el-greco/

Na página dupla posterior (8-9), à esquerda, Maria já aparece contando com os braços cruzados na altura dos olhos e encostados na árvore. Está de costas para o menino que sai, à direita, em ponta de pé a se esconder, como se fosse sair da página, o que leva o leitor a virá-la (Figura 22). Na página 10, Maria passa por trás de uma bananeira que parece ter um rosto humano (Figura 23). Sobre isso, o ilustrador faz três grandes revelações: a floresta animista, a presença de pareidolia[35] e a ideia de prenúncio. Oliveira (11 ago. 2020), ao considerar o cenário como um grande ser vivo, um importante personagem da história, desenha as árvores como se fossem pessoas que olham sempre atentas à procura da menina.

[35] "Pareidolia é a interpretação de um estímulo aleatório e vago, geralmente uma imagem ou um som, com um significado conhecido, por exemplo, atribuindo formas às nuvens." Disponível em: https://dicionario.priberam.org/pareidolia. Acesso em: 31 ago. 2020.



Figura 22 - Maria contando enquanto João vai se esconder (página dupla 8-9).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/quando-maria-encontrou-joao/#&gid=1&pid=5

A segunda revelação refere-se à pareidolia, muito aplicada pelos pintores e muito utilizada no livro, relaciona-se também à floresta animista. As árvores possuem olhos, bocas, rostos, umas figuras estranhas que aparecem ao longo do livro, como se fossem pessoas atentas ao que está acontecendo, diferentemente da mãe concentrada em sua leitura. A terceira observação apresentada pelo ilustrador diz respeito a uma espécie de prenúncio. Em uma das cenas, anuncia um drama, algo importante prestes a ocorrer. Na página em questão, a presença da bananeira com feições humanas não é por acaso. Um leitor mais atento, que conhece essa característica das obras do ilustrador, certamente terá condições de atribuir muitos sentidos nessa direção. Ao passar por detrás da bananeira humanizada, é possível inferir que há algo de estranho no ar, como uma antecipação.



Figura 23 - Maria passa por detrás da bananeira (página 10).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

A partir da página 13, o ilustrador começa a esfriar a cena adicionando a cor azul ao clima. Na parte central da imagem, a menina e a árvore estão azuladas. A extremidade direita da garota recebe uns fios de raios de luz pelo corpo, representados na cor amarela que, segundo Oliveira (11 ago. 2020), ao partir dos princípios naturais, é uma cor quente e luminosa. A flor é um recurso utilizado pelo artista para indicar que esta árvore é a mesma na qual Maria e João se encontrarão no final, por isso é outro momento muito importante do livro, conforme palavras do ilustrador. O olhar de Maria para a flor destacada, em meio ao azul frio e solitário, pode refletir o pensamento de que ela não o verá mais nesse momento da sua vida, mas poderá encontrá-lo em qualquer outra fase ou até mesmo em outra vida (Figura 24).

A menina, ao não encontrar o menino, decide regressar ao ponto de partida e faz isso desoladamente. O uso da cor no sentido de esfriar a atmosfera com a adição da cor azul fica ainda mais evidente na página dupla a seguir (14-15) com o intuito de mostrar a tristeza sentida por Maria por saber que não mais verá João. O ilustrador coloca Maria pequenina com alguma luminosidade na cor amarela entre as árvores imensas de tons azuis e lilás com uma intencionalidade (Figura 25). A esse respeito, Oliveira (11 ago. 2020) diz que:

> A cor conta histórias, a cor não é um elemento assim decorativo no livro para colorir o livro. A cor é um elemento de drama, é um elo de drama do livro, a cor é como se fosse assim [...] um narrador silencioso [...] não diz nada, mas conta. Conta uma história como? Por ele mesmo, aqui ele ficou azul. Na outra página, ele está mais verde [...] Aqui coloquei toda ela [menina] de azul e dei alguns pontos de amarelo. Isso é um princípio da própria natureza: tudo aquilo que é primário, de cor primária, é pequeno. Tudo aquilo que é cor secundária e terciária é grande. Cinza é grande. Por exemplo, aqui no Rio, nós temos a floresta da Tijuca, que é artificial, foi plantada por Dom Pedro II. Se olhá-la do ponto de vista da Lagoa, todas as árvores são cinzas-verdes. O único pontinho de cor intensa é a cor primária, os ipês. Isso é um princípio fundamental da cor narrativa. Aquilo que é intenso é pequeno, aquilo que é neutro é grande. [...] O ilustrador precisa saber isso. Quando quer colocar uma emoção muito grande, tem que usar um tipo de contraste que é o chamado contraste de extensão. Temos sete contrastes. Essa ilustração é básica nisso. As árvores são gigantescas, a cor azul é predominante. Isso é uma extensão, é a relação do pequeno com o grande. É a relação de Davi e Golias. Agora, você não pode também colocar a menina azul, fica exagerado, enfatizado demais, então coloquei com pontinhos amarelos porque é bem quente em consideração ao cenário. Quanto mais diminui, mais quente ela fica. Seria um erro brutal aqui se fizesse a personagem envolvida na cor do cenário, ela desapareceria. Então trabalhei com esses tons de cádmio, amarelo. Em quase todos os livros que fiz sempre esses reflexos batem nos objetos [...] Seria na música, o contraponto. É uma espécie, no universo da música, de baixo contínuo. Se uso o azul tenho que ter o baixo contínuo do amarelo, menor. (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).



Figura 24 - Maria olha para a árvore com olhar extremamente triste (página 13).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

Rui de Oliveira, ao criar uma narrativa por imagens, planeja minuciosamente os detalhes, uma vez que, sem palavras escritas, são os elementos relacionados uns aos outros, em combinação, que exercem o papel de narrar e descrever a história. A cor é utilizada com fundamentação no princípio da própria natureza associada aos demais componentes da imagem para construir as intenções de cada cena. Isso demanda grande acuidade visual, sensibilidade e muito estudo da parte do ilustrador. Sobre a cor narrativa, o ilustrador adensa suas explicações afirmando que:

> Ao se ver uma ilustração, a cor não deve ser analisada a partir de seu próprio significado isolado. Ela em si mesma não sustenta qualquer critério de análise. Somente quando se relaciona com a luz, com a sombra, com o momento psicológico dos personagens ou com o atmosférico da cena representada, ela realmente alcança sua plenitude expressiva. Logo, a cor deve ser analisada a partir de sua relação com as outras cores (OLIVEIRA, 2008b, p. 51).



Figura 25 - Maria regressa tristemente ao não encontrar João (página 14-15). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

Nesse projeto autoral, o ilustrador estudou, no caminho de ferro, a cor do livro com o objetivo de realizar um crescendo, com alusão às óperas de Rossini, ao iniciar com tons de cádmio, tons de vermelho, laranja e amarelo e, quando foi chegando à parte triste da história, foi esfriando gradativamente a cor, adicionando até chegar ao azul. Dessa forma, criou o clima gradualmente do livro até chegar a um ápice. Nesse sentido, a cor funcionou como um narrador mostrando cada momento psicológico da menina por meio das mudanças na atmosfera. Na página dupla (16-17), a menina chega silenciosamente para perto da mãe e, depois de algum tempo, a mulher percebe que a filha está ali ao retirar os olhos do livro (Figura 26). As cores retomam os tons da narrativa inicial com menos azul e mais verde.



Figura 26 - Maria regressa tristemente para perto da mãe (página 16-17). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br

Ao conversar com o ilustrador sobre o seu processo de criação a respeito dessa obra, revelou que para ele, como autor, uma das cenas mais emblemáticas dos significados do livro é a página dupla de números 18 e 19 (Figura 27), pois além de ser um cenário que se repete ao final do livro, deve-se ao fato de "a mãe indiferente e não sabedora do ocorrido, praticamente arrasta Maria para fora de sua verdadeira vida. O olhar de Maria para trás é muito simbólico" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020). O artista faz uma alusão à história de Orfeu e Eurídice[36] e à

[36] "Sua narrativa apresenta o mito de Orfeu, personagem da mitologia grega comumente reconhecida por sua grande habilidade musical, expressada com o canto e com a lira. [...] Na história, Eurídice, esposa de Orfeu, é picada por uma serpente e vem a falecer. Orfeu, inconsolável e inconformado com a morte precoce de sua amada, desce até o mundo dos mortos para tentar resgatá-la. Para passar pelos monstros e seres que lá habitam, encanta-os, um a um, com a música de sua lira, conseguindo, assim, passagem até Hades, deus do mundo dos mortos, e sua esposa, a deusa Perséfone. Comovendo até as divindades com tamanha prova de amor, Orfeu ganha permissão para que Eurídice o acompanhe de volta para a luz do dia, com a condição de que ele siga à frente de sua amada e não olhe para trás até que tenham deixado o mundo subterrâneo. Quase no fim do trajeto, entretanto, tomado pela dúvida de que talvez pudesse ter sido enganado, Orfeu acaba olhando para trás, falhando na condição que lhe foi imposta, e Eurídice, então, perece novamente. Desta vez, porém, não há nova chance

mulher de Ló que, ao fugir, olhou para trás e transformou-se em um monte de sal[37]. Em algumas culturas, o olhar para trás representa a perdição.



Figura 27 - A mãe arrasta Maria para fora da floresta (página 18-19). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

Portanto, do ponto de vista dele, remete a uma ideia da mitologia grega e a uma passagem da Bíblia. Também anuncia algo que acontecerá, um dos motivos para esta imagem compor a "borboleta" cuja página é culminante no livro. Ela aparecerá mais uma vez na narrativa ao contribuir para o desenlace. Na página 20, há um salto grandioso no tempo. Maria já está jovem e começa a namorar. Na página 21, com a utilização de três quadros (Figura 28, à esquerda), contam-se os acontecimentos da vida dela, cujo ciclo é comum para a maioria das pessoas: ela se torna adulta, casa-se, tem filhos e fica viúva.

Na construção de um livro no qual uma história é contada sem o uso da palavra escrita, unicamente por meio de imagens, para produzir o resultado desejado, "o ilustrador lida com a questão da arquitetura, com o figurino dos personagens, com as questões da cor, com os estilos pictóricos – a própria história da arte – e lida também com a questão da

---

para Orfeu, e ele acaba tendo que voltar ao mundo dos vivos sozinho" (LAUTERT, 2020, p. 342). Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/62450/35315. Acesso em: 01 set. 2020.

[37] "A mulher de Ló foi a pessoa que ficou conhecida na Bíblia por ter sido transformada numa estátua de sal. A história da mulher de Ló está registrada em Gênesis 19:26. Apesar de a Bíblia não trazer quase nenhuma informação sobre ela, nem mesmo o seu nome, o estudo bíblico mostra que aquela mulher se tornou um exemplo contra a falta de perseverança e a desobediência diante de Deus. A mulher de Ló aparece na Bíblia já no contexto da destruição das cidades de Sodoma e Gomorra. Ela era a esposa do sobrinho de Abraão, Ló. A Bíblia também diz que Ló tinha duas filhas, o que obviamente parece implicar que aquela mulher era a mãe das moças (Gênesis 19:8)" (CONEGERO, 2020). Disponível em: https://estiloadoracao.com/mulher-de-lo/. Acesso em: 01 set. 2020.

narrativa" (OLIVEIRA, 18 ago. 2020). A respeito da construção dessas imagens, Rui de Oliveira expôs que pesquisou alguns penteados dos anos 50 para fazer o penteado de Maria com a intenção de adequar ao estilo da época referenciada no livro. Fez estudos em relação às mãos e aos olhos, uma vez que: "Para mim, duas coisas são fundamentais para contar histórias: os olhos e as mãos. O movimento dos olhos e das mãos é substancial e deve corresponder ao modo de ser de cada personagem" (OLIVEIRA, 18 ago. 2020). Em todas as cenas, o personagem – namorado/noivo/esposo de Maria – direciona o olhar para alguém fora da imagem, possivelmente ao leitor, o que configura um "narrador visual intruso" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011) – denominação que será discutida posteriormente por ocasião da análise do livro *A Bela e a Fera* – ou talvez um intruso na vida de Maria.



Figura 28 - Os acontecimentos da vida de Maria (páginas 20 e 21). Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora

O modo como Maria segura o colar de pérolas com um pingente em forma de cruz, usado na página 20, é um destaque para o acessório que aparecerá novamente em outras páginas, principalmente na página 31, o que pode remeter a alguma representação simbólica desse objeto. Pelo fato de Maria estar sentada de costas para o rapaz, supostamente noivo, ao segurar o colar, pode-se inferir que mostra certa resistência, o que leva à noção de um amor, mas que não é o verdadeiro. Também pode ser visto como um elemento de identidade denunciando ao leitor que se trata da mesma pessoa mesmo tendo passado muitos anos. A passagem do tempo é demarcada pela mudança das fases da Lua.

No quadrante em que aparece vestida de noiva segurando o buquê, ao lado do marido, apresenta um semblante triste. No quadro seguinte, a família está formada: pai, mãe e três filhos aparentando ter decorrido por volta de sete anos. No último quadro, Maria está envelhecida, sozinha, com duas alianças no dedo da mão esquerda e segura um buquê de

flores, de costas para o cemitério, o que indica que o marido faleceu e os filhos, adultos, partiram. Tudo isso é dito sem uma única palavra.

No processo de organização da sequencialidade da obra, Oliveira (11 ago. 2020) enfatizou tratar-se de uma sequencialidade não contínua da narrativa, o que constitui uma das principais distinções entre o livro de imagem e o cinema de animação. Neste, a sequencialidade tem certa continuidade posto que o espectador assiste a um filme do início ao fim. Em contrapartida, no livro, a sequencialidade é móvel em questões de tempo, visto que é o leitor responsável por fazer a sequencialidade da narrativa, pois tem o poder de adiantar páginas, retornar, seguir, retomar, pausar e prosseguir em relação à narrativa. "Enquanto as palavras incentivam o leitor a continuar, as imagens exigem que paremos e dediquemos um tempo considerável à leitura da ilustração. Nesse ponto, o suporte livro ilustrado é radicalmente diferente do cinema, onde o tempo do discurso é predeterminado" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 221). Acerca da expressão do espaço, do tempo e do movimento possibilitados pelas imagens em sequência, Linden (2011) afirma:

> O recurso da sequencialidade se impõe como uma ferramenta à disposição dos criadores de livros ilustrados que não hesitam em recorrer a ela de acordo com suas necessidades [...] Cabe observar, porém, a destreza com que os criadores desses livros se apropriam da linguagem sequencial. Muitos livros ilustrados trazem, e sem nenhuma ruptura com a diagramação tradicional, uma organização sequencial no espaço de uma página a fim de expressar uma sequência de fatos, uma ação rápida... Cada quadro de uma sequência representa uma porção de tempo e espaço [...] Uma série de imagens que não traz nenhum cenário ou ponto de referência representa, sobretudo, seu próprio recorte do espaço. Até a evolução de um personagem de quadro para quadro retrata necessariamente uma duração. Em geral, as gestões de tempo e do espaço caminham juntas e, para além de qualquer representação figurada, o tamanho e a forma dos quadros já dizem muito. Em sua expressão combinada, surgem várias possibilidades (LINDEN, 2011, p. 108).

A página 21 dessa obra foi organizada com três quadros cujos componentes enfatizam a temporalidade visto o cenário ser inexistente. A evolução de Maria de um quadro para outro retrata a duração do tempo decorrido, cuja extensão foi maior do segundo para o terceiro. Apenas no terceiro há a presença do cenário, pois a personagem por si só na imagem não representaria tratar-se de uma viuvez, diferentemente dos dois quadros anteriores que dão conta de indicar a referência ao casamento e ao crescimento da família de Maria sem necessidade de cenário ou ponto de referência. No capítulo "Ambientação" do livro já mencionado de autoria de Nikolajeva e Scott, as pesquisadoras fazem observações acerca de cenários nos livros ilustrados. A respeito da ambientação, as autoras fazem uma comparação em relação a ela ser realizada por palavras, por imagens ou por ambas:

> Parecida com a caracterização, a ambientação demonstra muito bem a diferença entre diegese (contar) e mimese (mostrar). Enquanto as palavras podem apenas *descrever* o espaço, as imagens podem efetivamente *mostrá-lo,* fazendo isso de modo muito mais eficaz e, em geral, mais eficiente. Na teoria narrativa, a descrição é um dos sinais da presença do narrador no texto. O narrador verbal força o leitor a "ver" certos detalhes do cenário, ao mesmo tempo que ignora outros. A representação visual do cenário é "inenarrada" e, por isso, não manipuladora, dando ao leitor considerável liberdade de interpretação (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 85, destaques das autoras).

Em se tratando de livro de imagem, a ambientação é transmitida exclusivamente por imagens, o que oportuniza ao leitor inúmeras possibilidades de leitura até mesmo para além do que o artista pensou. E, sendo a moldura um "elemento visual de ambientação extremamente poderoso [...] cria uma sensação de distanciamento entre a imagem e o leitor, enquanto sua ausência (isto é, uma ilustração que cubra a área inteira de uma página ou de uma página dupla) convida o leitor a entrar na imagem" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 87), nesse sentido, todo o livro em questão não apresenta moldura permitindo que o leitor faça parte da narrativa.

Na próxima página dupla (22-23), ela resolve retornar para a floresta ao encontro do amor verdadeiro. "Ao voltar à floresta, ao fim do livro, Maria faz um retorno ao passado e ao futuro não realizado" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020). A cena (página dupla 24-25) se repete mais uma vez. Maria, já idosa, sentada ao pé da árvore vê João que chega e convida-a a brincar de pique esconde. Ele aparece no corpo de garoto, na forma exatamente como ela o conheceu, mas na realidade ele está idoso porque muitos anos se passaram (Figura 29). Uma fresta de raios de sol ilumina o rosto de Maria a fim de retornar o foco para ela. A árvore, sempre à espreita com os olhos abertos como testemunha viva das ações da menina, agora idosa, anuncia um iminente acontecimento, o que faz aumentar as expectativas do leitor.



Figura 29 - Maria vê João como ele era na infância (página 24-25). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/

Isso faz remeter à próxima página dupla (26-27), na qual há seis quadros, cada qual com João em uma fase de sua vida contando os números, encostado à árvore, como se brincasse de pique esconde (Figura 30). À medida que conta, os anos passam, ele envelhece e vai entristecendo. As cores vão ficando enternecidas, mais azuladas, marcando a vida fria e triste de João sem Maria. O correr do tempo é manifestado de três formas: pelos números que reportam aos anos transcorridos, pela ocorrência das estações do ano representadas pelas cores e flores da árvore e pela aparência física do personagem, ao iniciar criança no primeiro quadro e terminar como idoso no sexto. As mãos que estavam na altura do rosto vão se declinando conforme a passagem dos quadros como se narrassem o cansaço e a angústia da espera, ao mesmo tempo em que os olhos confirmam essa ideia. A esse respeito, Linden (2011, p. 108) comenta: "A expressão do tempo é manifestada quando a imagem se concentra na figura repetida de um quadro para outro, e a sequência de imagens pode assim desenvolver as diferentes etapas de uma ação [...]". Aqui as figuras repetidas são João e a árvore, os quais, embora sejam os mesmos, não permanecem iguais, uma vez que a passagem do tempo os altera fisicamente, e a João afeta emocionalmente também, o que pode ser verificado pela expressão do rosto e da posição das mãos.



Figura 30 - A passagem do tempo para João (página dupla 26-27). Fonte: ruideoliveira.com.br/

Por meio dessa composição, o leitor pode entender que João continuou indo ao mesmo lugar onde viu Maria pela última vez na tentativa de reencontrá-la. Então, faço uma pergunta que possivelmente o leitor poderá fazer: por que João sumiu naquele dia? O que houve que manteve ambos afastados por tantos anos? As respostas podem ser inúmeras, dependendo das expectativas de cada leitor. Na página dupla (28-29), em uma das vezes que João está na floresta, caminha cabisbaixo por um dos caminhos. À direita do centro, é notável a presença

de pareidolia representada por um tronco com rosto humano (Figura 31). Esse artifício utilizado pelo ilustrador é uma pista indicadora de algo muito importante prestes a ocorrer na trama. Além da floresta, como já dito, ser uma grande personagem, as cores também atuam ao serem "cúmplices da narração" (OLIVEIRA, 25 ago. 2020), visto que aquela atmosfera esvaecida e desanimada no azul, paulatinamente, vai cromatizando com outros pigmentos até chegar à página dupla 30-31 com a luminosidade do amarelo. Os raios mais uma vez se refletem nos objetos concebendo um clima mais terno e quente para o reencontro de Maria e João.



Figura 31 - João está na floresta pensando em Maria (página dupla 28-29). Fonte: ruideoliveira.com.br/

A árvore da página 13 (Figura 24) novamente aparece na narrativa (Figura 32), dessa vez, iluminada pelos raios de sol que também refletem no corpo de Maria como se ela trouxesse calor humano ao cenário. João, todo azulado, com a mão esquerda apoiada a uma árvore, oferece a mão direita – mão da consciência – à Maria, enquanto ela leva delicadamente o pingente de cruz do colar – o mesmo da página 20 – à boca, com a mão direita, ao lado da árvore cujos galhos possuem flores que parecem formar uma coroa sobre a cabeça de Maria. Esse gesto, ao enfatizar o colar, conduz à ideia do amor verdadeiro. Enfim, Maria encontrou o que tanto procurava.

Ao retomar a página 13, é possível realizar a leitura de que, no passado, Maria parou defronte à árvore onde teve a certeza de que não mais veria João naquele momento, mas algo dizia a ela que ainda poderia reencontrá-lo. Assim, ao retornar à floresta, na viuvez, foi levada até a mesma árvore onde sentiu que poderia reencontrar o amor de sua vida. E lá se deu o reencontro, mais que isso, lá compreenderam o significado do verdadeiro amor. A esse

propósito, Oliveira (11 ago. 2020) aponta que "Existe um quadro de Ticiano[38] *Amor Sagrado e Amor Profano*, aqui no caso é um 'Amor Real e o Amor Verdadeiro', ou seja, a verdade é o sonho de cada um" (Figura 33).



Figura 32 - Quando ambos se reencontraram (página dupla 30-31). Fonte: ruideoliveira.com.br/



Figura 33 - Quadro de Ticiano *O Amor Sagrado e o Amor Profano*.
Fonte: file:///C:/Users/Samsung%20Pc/Downloads/924-4231-1-PB.pdf

A página dupla final 32-33 (Figura 34) mostra o reencontro de ambos, no mesmo cenário apresentado na página dupla 18-19, quando a mãe força Maria a deixar a floresta, e a menina olha para trás remetendo à ideia de ter perdido alguma coisa. Para a constituição dessa cena, o ilustrador teve a intenção de comunicar que, enfim, "os dois compreenderam o sentido do amor verdadeiro ao alcançar uma transcendência, um nível muito alto de compreensão, de sentimento. Apenas isso" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020). Para demonstrar a ideia de que era algo

[38] "*O Amor Sagrado e o Amor Profano* é um quadro de Ticiano, pintado por volta de 1515 e, atualmente, no acervo da Galleria Borghese" (LUNA, 2013, p.17).

para sempre, um amor mais espiritual que terreno, declinou a linha do horizonte, fez várias tentativas com a cor para chegar ao fundo que pretendia, pintou várias vezes até encontrar essa cor amarelo ocre, esfumaçada, suave, translúcida, sem determinação de formas. João e Maria perdem a cor e passam a apresentar a mesma tonalidade, assim como parecem levitar. Mesmo assim, o ilustrador considerou incipiente para o que queria transmitir, então usou o recurso da palavra e escreveu "E viveram felizes para além do sempre" (OLIVEIRA, 2012, p. 32). Esse *lettering* foi traçado inúmeras vezes a fim de produzir o efeito desejado semelhante a algo fluido, pois não queria um letreiro comum. Sobre isso, explica:

> O ilustrador, ao fazer um livro de imagem, deve ter certa parcimônia em relação à palavra. A palavra é um fundamento também. Tem coisa que só a palavra diz, assim como tem coisa que só a imagem diz. Queria dizer que era uma coisa para sempre [...] a única menção escrita no texto é esta [...] Não havia naquele momento, nenhuma imagem que pudesse dizer assim: "Olha, vocês estão diante do infinito" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).



Figura 34 - Cena final (página dupla 32-33). Fonte: ruideoliveira.com.br/

O ilustrador, consciente de que não poderia criar uma imagem muito enigmática, uma história como uma esfinge, relatou a necessidade de ter construído um caminho para o leitor entender o que pretendia expressar naquela circunstância, a fim de que cada um possa ter a sua própria leitura com base nas suas próprias crenças e vivências. Assim, sentiu a necessidade de utilizar o recurso gráfico da palavra para comunicar o que estava sentindo no momento. Outro exemplo, para Oliveira (11 ago. 2020), é que quem procura a Maria é o João e não o contrário, mas isso não é uma arbitrariedade, pois o livro de imagem, por ser muito ambíguo, oportuniza muitas possibilidades de leitura. Uma delas é que Maria está ciente de ser seguida por estar olhando para a direção de João, escondido atrás da árvore (Figura 19). O ilustrador afirmou que jamais colocaria Maria olhando para o lado oposto, pois tinha a

intenção de sugerir a possível ideia de que ela havia percebido que estava sendo observada. A respeito de oferecer pistas para a construção de sentidos na direção de possibilitar outras leituras, ele complementa:

> "[...] as interpretações são muito pessoais, quer dizer, eu tenho uma leitura que é, digamos assim, entre aspas, oficial, mas tem uma leitura que é particular [...] eu deixo assim trilhas para as pessoas seguirem, mas não quer dizer que a minha trilha é aquela ali, eu tenho outro caminho, mas eu vou deixando, como se fossem João e Maria, vou deixando uns miolinhos de pão, e cada passarinho, que é cada leitor, vai comendo o seu [...]" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020).

O criador, em seu processo de criação, organiza o seu enunciado direcionando ao outro, nesse caso à criança, e tem de antemão um caminho prévio de sentidos e significados que o orientam a materializar a sua intenção. No entanto, esse caminho não significa ser o único percurso de compreensão para a narrativa, uma vez que o ilustrador não pode criar uma história que seja uma incógnita, cuja interpretação é somente a oficial. Segundo Oliveira (11 ago. 2020), "a leitura da imagem é aberta e holística". Assim, precisa ter um equilíbrio que pode ser propiciado por meio de pistas e marcas para o entendimento. Quanto a isso, Hunt (2010), ao refletir sobre a existência de uma compreensão total pelo leitor do que o escritor pretende comunicar ou a possibilidade de graus de compreensão de um texto/enunciado que possam ser considerados como adequados, afirma que:

> É óbvio que há limites para compartilhar o significado. Em termos estritos, o que o autor quis dizer é incognoscível, mesmo para ele. Mas temos de supor uma certa congruência entre o que você vê, o que eu vejo e o que uma criança-leitora vê; caso contrário toda a atividade de produzir livros (e, em particular, de falar sobre eles) se torna absurda. Deve haver um meio-termo de senso comum quanto ao significado (HUNT, 2010, p. 137).

O artista constrói o seu caminho particular e deixa sinais, não para que o leitor refaça o mesmo trajeto que ele, mas em direção de ter a possibilidade de compreender a história a sua maneira, construindo a sua própria trilha a partir das informações visuais oferecidas pela obra. Isso não significa que o leitor possa desviar de todo do trilho elaborado e realizado pelo artista. É necessário que o leitor produza um caminho coerente com a sequência de imagens e as convenções presentes nos enunciados visuais. Para Hunt (2010, p. 139), "Em termos filosóficos, é provável que não haja algo como um entendimento completo de um texto, porque o que um autor quis dizer, como vimos, é inacessível até ao autor. Consequentemente apenas pode haver graus de entendimento", cujos significados são pessoais, o que caracteriza a obra como literária. Nas palavras de Bakhtin (2016):

> [...] o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também aos subsequentes da comunicação discursiva. Quando o enunciado é criado por um falante, tais elos ainda não existem. Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. O papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos. Já dissemos que esses outros, para os quais o meu pensamento se torna um pensamento real pela primeira vez (e deste modo também para mim mesmo), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação discursiva. Desde o início o falante aguarda a resposta deles, espera uma ativa compreensão responsiva. É como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta (BAKHTIN, 2016, p. 62).

Ao tomar a imagem como enunciado e, por conseguinte, o livro de imagem como uma totalidade de enunciados visuais, o falante, nesse caso, o ilustrador, passa a ser o criador dos enunciados. Ao conceber o livro de imagem, ele considera o seu interlocutor, o leitor criança, para quem dirige os seus pensamentos materializados em seu ato de ilustrar. Assim, espera do seu leitor uma ativa compreensão responsiva. Na produção do enunciado-livro estão engendradas todas as vozes constituidoras da identidade do artista, ou seja, os enunciados precedentes que ressoam nessa construção que se relacionarão aos enunciados subsequentes posteriormente criados no ato da compreensão. Essa compreensão, como já abordada, só pode ser dialógica (BAKHTIN, 2016) efetivada pelo encontro dessas duas consciências – a do ilustrador, por meio da obra, e a do leitor. Este, também constituído por diferentes vozes que refletem em seus enunciados e participam ativamente na leitura, elabora a sua compreensão produzindo a resposta esperada – ou não – pelo ilustrador, mas produz uma resposta, seja de confirmação, de refutação ou outra qualquer. Essa resposta não é passiva e dublada sendo uma extensão do pensamento do artista, ao contrário, uma resposta viva cujas ideias suscitadas pelo ilustrador são relacionadas às ideias trazidas pelo leitor, o que determina a produção de novos sentidos e, por consequência, culmina na compreensão. Bakhtin afirma que:

> Ao construir o meu enunciado, procuro defini-lo de maneira ativa; por outro lado, procuro antecipá-lo, e essa resposta antecipável exerce, por sua vez, uma ativa influência sobre o meu enunciado (dou resposta pronta às objeções que prevejo, apelo para toda sorte de subterfúgios, etc.). Ao falar, sempre levo em conta o campo aperceptivo da percepção do meu discurso pelo destinatário: até que ponto ele está a par da situação, dispõe de conhecimentos especiais de um dado campo cultural da comunicação; levo em conta as suas concepções e convicções, os seus preconceitos (do meu ponto de vista), as suas simpatias e antipatias – tudo isso irá determinar a sua ativa compreensão responsiva do meu enunciado ele. Essa consideração irá determinar também a escolha do gênero do enunciado e a escolha dos procedimentos composicionais e, por último, dos meios linguísticos, isto é, o e*stilo d*o enunciado. Por exemplo, os gêneros da literatura popular científica são endereçados a um determinado círculo de leitores dotados de um determinado fundo aperceptivo de compreensão responsiva; a outro leitor está endereçada uma literatura didática

> especial e a outro, inteiramente diferente, trabalhos especiais de pesquisa. Em todos esses casos, a consideração do destinatário (e do seu campo aperceptivo) e a sua influência sobre a construção do enunciado são muito simples. Tudo se resume ao volume dos seus conhecimentos especiais (BAKHTIN, 2016, p.63-64, destaques do autor).

Bakhtin se refere tanto aos enunciados em sua forma oral como escrita. Qualquer que seja, o destinatário é sempre considerado no ato de construção do enunciado. Nesse contexto, o ilustrador, ao dirigir sua obra à criança, pensou nos conhecimentos – massa aperceptiva – que ela poderia possuir e escolheu o gênero e, por fim, o estilo, imbricados no modo de ilustrar do livro em questão a partir de escolhas próprias. A princípio, seria um desenho animado, mas posteriormente decidiu fazê-lo como livro de imagem. Nesse intuito, também ofereceu pistas antecipando respostas dos destinatários. É válido dizer que o artista se preocupa tanto com os enunciados precedentes – a narrativa se baseia em um conto de fadas conhecido pela maioria das crianças que, provavelmente já ouviu dos pais, avós, professores ou outras pessoas do seu círculo social – como os subsequentes, ao oportunizar uma ampliação do acervo cultural da criança com a oferta de uma riqueza de símbolos e significados com cada imagem produzida.

Embora tenha considerado como destinatário, *a priori*, a criança, a obra alcançou outros interlocutores como o público idoso. Por essa percepção, o ilustrador concluiu que o significado maior da sua obra – a procura de algo muito significativo para Maria, a procura do elo perdido, do fim para sua história incompleta – "o livro é na verdade uma parábola, uma alegoria sobre o tempo" (OLIVEIRA, 11 ago. 2020), não é compreendido, algumas vezes, pela criança em virtude da sua vivência, pois ainda não viveu o suficiente para buscar um final para uma história de amor incompleta, ou seja, não se identifica com a história. Por tudo isso, acabou realizando algo que procurava há algum tempo: produzir um livro universal de forma que as pessoas de todas as idades pudessem atribuir sentidos (OLIVEIRA, 11 ago. 2020). No tocante às diferentes idades, o artista explana:

> Quando você faz um livro para a criança, você não está circunscrevendo ao público da criança, isso não quer dizer que você está burlando a criança, apenas esse livro tem um significado outro também, esse outro significado é o adulto é que percebe ou mesmo a criança. Isso daí não é uma regra [...] essa questão de faixa etária é muito relativa [...] é muito volátil [...] As faixas etárias são muito cambiantes [...] eu não tenho assim nenhum problema em escrever histórias que eu sei que aquela criança não vai entender, *aparentemente não vai entender*, mas ela vai sentir [...] que ali tem algo que ela não consegue ainda entender, mas tem algo de estranho ali [...] (OLIVEIRA, 11 ago. 2020, destaque nosso).

O ilustrador expressa seu olhar atento e respeitoso à criança ao criar obras a partir de temas aparentemente mais densos, porém acessíveis tanto à criança como a outros interlocutores de outras idades. Sempre procura apresentar acurado senso estético e produz cada obra com muito esmero gráfico. Por esse ponto de vista, considera o seu público, seja qualquer faixa etária, como sujeito pensante e em condições de dialogar com as ilustrações atribuindo sentidos. Se a criança não puder compreender os conteúdos expressivos e a linguagem metafórica naquele momento, terá sentimentos e sensações que a levem a produzir sentidos outros em decorrência do seu passado memorial, visto sermos todos constituídos pelo acúmulo de gerações que nos sucederam responsável por nossa memória ancestral (OLIVEIRA, 11 ago. 2020). A esse respeito, Manguel (2001) pondera que:

> [...] estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, à mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens – pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas. Quer descubramos nessas imagens circundantes lembranças desbotadas de uma beleza que, em outros tempos, foi nossa (como sugeriu Platão), quer elas exijam de nós uma interpretação nova e original, por meio de todas as possibilidades que nossa linguagem tenha a oferecer (como Salomão intuiu), somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras (MANGUEL, 2001, p. 20-21).

Manguel explicita que somos constituídos de imagens até porque pensamos por imagens mentais. Ao nascer, o bebê se defronta com um mundo imagético e passa a interagir com essas imagens as quais vão constituindo a sua identidade memorial. À medida que cresce, esse acervo de imagens se amplia e os sentidos atribuídos a elas, de acordo com suas percepções e vivências, também se expandem a cada momento vivido em correspondência à compreensão que se consegue alcançar. Em momento posterior, para cada imagem, é possível dar-lhes uma apreciação nova e original. Manguel acrescenta:

> As imagens, porém, se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerradas pela sua moldura [...] Com o correr do tempo, podemos ver mais ou menos coisas em uma imagem, sondar mais fundo e descobrir mais detalhes, associar e combinar outras imagens, emprestar-lhes palavras para contar o que vemos mas, em si mesma, uma imagem existe no espaço que ocupa, independente do tempo que reservamos para contemplá-la [...] (MANGUEL, 2001, p. 25).

O autor evidencia que a experiência do leitor/contemplador é a base para descobrir e desvelar novas imagens. Desse modo, quanto maior o repertório cultural e imagético, isto é, quanto mais experiência com as imagens, maior será a compreensão a respeito delas, uma vez que "[...] só podemos ver aquilo que, em algum feitio ou forma, nós *já* vimos antes. Só

podemos ver as coisas para as quais já possuímos imagens identificáveis, assim como só podemos ler em uma língua cuja sintaxe, gramática e vocabulário já conhecemos [...]" (MANGUEL, 2001, p. 27). Por essa perspectiva, torna-se imprescindível o acesso às imagens significativas pela criança desde o primeiro contato, o que é muito difícil, muitas vezes, pela ausência de conhecimento das pessoas que a rodeiam.

Segundo Hunt (2010, p. 242) "Como em outras formas de textos, pode-se dizer piamente que não deveríamos limitar as crianças; mas, da mesma forma, para não as limitar, precisamos de certa avaliação sobre aquilo para que as estamos liberando". O autor considera que, muitas vezes, é por meio dos livros ilustrados que a criança é introduzida à arte e à literatura, desse modo, "Dar a ela livros ilustrados crus, estereotipados é abrir o caminho para tudo o mais que é cru e estereotipado [...] mesmo que as crianças nem sempre apreciem o melhor quando o veem, elas não terão nenhuma chance de apreciá-lo se não o virem" (TOWNSEND, 1983, p. 321 *apud* HUNT, 2010, p. 243).

Oliveira (11 ago. 2020) considera a necessidade do uso apropriado e criativo das convenções[39] intrínsecas ao ato de ilustrar e assevera que o ilustrador deve ter conhecimento de cada uma, bem como saber utilizá-las a serviço da arte, pois o segredo está em usá-las com sabedoria e bom gosto. As imagens devem chegar de forma relevante à criança para que possa saber observar minuciosamente a sua composição e atribuir sentidos a cada detalhe, o qual tem um significado dentro da obra como uma totalidade artística. Desse modo, o olhar da criança amplia e, como resultado, a sua experiência com as imagens se alarga pela adição de informações visuais e, por conseguinte, leva à construção de conhecimento artístico.

As possíveis contribuições dessa obra analisada para a formação do pequeno leitor literário são muitas, desde que a criança seja ensinada a ler as imagens. Isso requer alfabetização visual, o que pressupõe que o professorado esteja capacitado a ensinar as crianças a lerem as imagens, ou seja, as materialidades semióticas: observar os detalhes das ilustrações ao perceber formas, posições, cenários, perspectivas, enquadramentos, linhas, contornos, personagens, expressões; relacionar os elementos; associar a outras imagens realizando alusões e intertextualidades; conhecer os significados e simbolismo das cores; e, principalmente, preencher as lacunas, tudo isso combinado para que a criança leitora tenha condições de construir a sua própria leitura.

[39] Essas convenções serão tratadas ao longo da análise das obras neste presente capítulo. Uma delas se refere à cor narrativa, já discutida neste item.

Como bem lembra Ramos (2013, p. 30), "Torna-se, então, cada vez mais importante que aqueles que lidam com livros ilustrados destinados à infância se aproximem mais do universo das imagens" para que "possamos compartilhar formas de pensar visualmente muitas histórias, de contar visualmente outras tantas narrativas" (RAMOS, 2013, p. 30). Todo o conhecimento agregado ao histórico de leitura da criança a partir da aprendizagem da leitura das imagens será ampliado a cada encontro com uma obra literária que lhe exigir um processo interativo.

4.3 Uma história de amor sem palavras

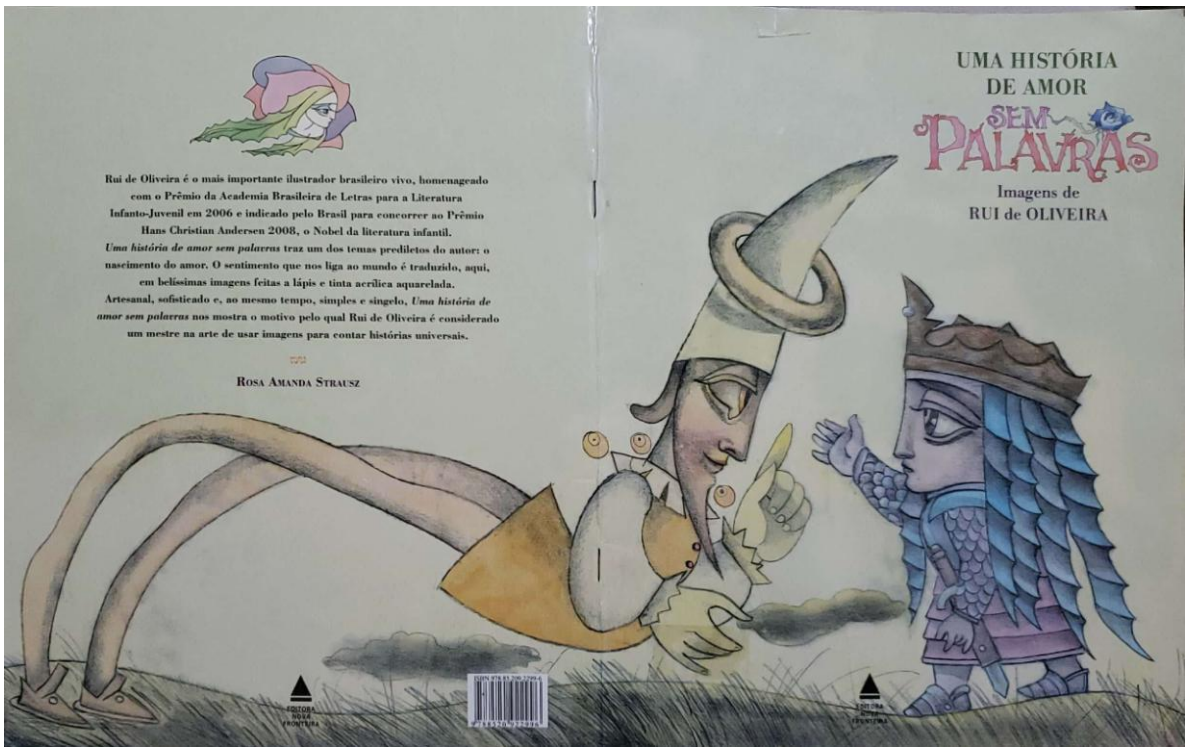


Figura 35 - Primeira e quarta capas do livro *Uma história de amor sem palavras*.
Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

A obra foi editada e publicada pela Nova Fronteira, em 2009, no formato vertical com aproximados 28 cm por 22,5 cm. A respeito da técnica utilizada no livro – acrílico aguado e crayon oleoso –, o ilustrador contou a forma como trabalhou para chegar ao resultado almejado. O acrílico, por ser mais versátil, foi o escolhido para essa criação. Parece-se com o livro anteriormente analisado do ponto de vista técnico. Porém, nesse, após desenhar em grafite a lápis Pitt sobre um suporte de papel, tirou xerox em papel vergê, molhou o papel, retocou e pintou com acrílico diluído. Trabalhou como se fosse uma aquarela, mas na verdade

não era uma aquarela. A esse respeito, Rui de Oliveira detalha como aprendeu dentro das vertentes convencionais:

> [...] Sou uma pessoa que trabalha dentro das linhas tradicionais da pintura da cor. Eu mesmo preparo a minha cor e o fundo. Eu molho o papel. [...] Isso não é uma mania. Aprendi com quem sabia fazer isso. Quando molha o papel, prende com fita à base d'água – é uma fita própria, molha uma face e a outra face fica seca – prende esse desenho na mesa de trabalho ou em uma tábua e espera secar. Nesse ínterim, a textura, a própria estrutura do papel vai se abrindo. Quando seca, ele estica e a cor penetra melhor ali. Não só isso, depois que termina de trabalhar, corta o papel e fica esticado e não fica ondulado. [...] Dá trabalho, mas o resultado nem se compara [...] Se eu tivesse pintado diretamente no papel, quando ele pega as tintas sem molhar, ele ficaria todo ondulado. Depois faço um sombreado com lápis Pitt [...] A técnica foi essa que resulta, mesmo em uma impressão bastante simples, resulta numa saída de papel (de máquina) muito boa, muito fiel ao original [...] Além da vantagem de ser uma técnica versátil, é uma técnica que possibilita muito a fidelidade, claro que não é fiel como o original porque o original foi feito em uma tinta diferente e suporte diferente (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

No que concerne aos múltiplos, cuja visão do ilustrador já foi discutida na abordagem anterior, o ilustrador afirmou que a reprodução está adequada ao original. Muito ligado às tradições, Rui de Oliveira é um profissional que procura realizar o seu trabalho à maneira como aprendeu com os seus professores e com os artistas estudados – referências importantes na constituição de sua identidade como ilustrador. Em consequência disso, leva muito tempo elaborando as suas criações a fim de chegar ao efeito desejado. Escolhe cautelosamente a técnica, dentre as opções do seu vasto repertório, mais apropriada ao conteúdo do livro, ou seja, decide os meios plásticos que auxiliarão a narrar bem a história que pretende contar. Nesse caso, trata-se de uma obra denominada "picto-livro" – palavra criada por ele para se referir a esse gênero de livro de imagem no qual se utiliza de signos para contar uma história. Acerca desse gênero, enfatiza:

> Comecei a fazer essa experiência de contar uma história por meio de signos. O pictograma não é uma linguagem fechada, porque quando você completa a palavra nem todos os aspectos expressivos da palavra estão contidos ali. Por exemplo, o barco no mar. Você não sabe que mar era, qual era a nau, que cor é o céu, etc. Esse discurso pode ser feito também por signos. Porque os signos são muito abertos. Escolhi três signos com simbolismo próprio: a estrela, a lua e o sol. Uma espécie de trindade. Os aspectos do sol são diferentes dos significados da lua bem como da estrela. Três signos muito importantes que ajudam a contar uma história porque eles próprios têm seus significados (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

Iniciarei apresentando e comentando sobre elementos paratextuais como essenciais para a construção de sentidos à obra. A primeira e a quarta capas se relacionam formando uma única imagem, uma parte invertida da cena da página dupla 22-23 apresentada no miolo do livro em que um ser grande, amarelo, luminoso e quente se flexiona e parece indicar algo ou

dar uma ordem ao levantar o dedo indicador da mão esquerda ao príncipe pequenino, cuja cor predominante é o azul, que está com a mão direita mais elevada. Ele possui uma espada presa à bainha do lado esquerdo, usa uma coroa dourada sobre a cabeleireira comprida e azul. Os sapatos e a roupa parecem armaduras da época medieval. É possível identificar alguns contrastes entre esses seres, o que convida o leitor a querer desvendar o mistério que circunda essa história de amor (Figura 35). A respeito de títulos e capas, Nikolajeva e Scott dizem o seguinte:

> Os títulos de livros ilustrados aparecem, obviamente, nas capas, e estas sempre, sem exceção, exibem uma imagem. Pode ser uma ilustração que se repete dentro do livro, ou pode ser original. Uma imagem de capa que se repete dentro do livro, mesmo com uma leve variação, antecipa o enredo e, junto com o título, em especial um título explícito como "A história de..." ou "A viagem para...", fornece algumas informações sobre a história, o gênero e o destinatário do livro (NIKOLAJEVA; SCOTT; 2010, p. 312).

De acordo com essas considerações, é possível dizer que o ilustrador, ao exibir uma imagem interna do livro, mesmo com uma pequena variação – inverte o lado dos personagens principais como se fosse uma imagem espelhada e retira os personagens secundários da cena – pretende dar a ela um enfoque maior, bem como antecipar o enredo que, combinado ao título, sugere que o ser iluminado indicará o caminho para o protagonista viver a tal história de amor sem palavras. O título mais a inscrição logo abaixo dele "Imagens de Rui de Oliveira" fornecem indícios de que se trata de um livro de imagem. A expressão "sem palavras" foi desenhada pelo ilustrador de modo destacado com as letras interiormente preenchidas em tons rosados. Ligada à palavra "sem" há uma rosa azul. É válido enfatizar que o "sem palavras" refere-se a palavras escritas, uma vez que, mesmo não havendo palavras escritas, existem palavras trocadas entre os personagens nos enunciados visuais – caso contrário, não haveria comunicação entre eles – os quais precisam ser decifrados/interpretados pelo leitor para compreender a história de amor.

Na quarta capa, Rosa Amanda Strausz apresenta um texto sobre o ilustrador, enfatizando o seu prestígio profissional e trazendo informações sobre o enredo e a técnica utilizada no livro, o que confirma as ideias de Linden (2011) e Nikolajeva e Scott (2011) a respeito desse paratexto. Além do texto, há o código de barras e o número de ISBN no canto inferior direito, o logo da Editora centralizada na parte inferior com letras maiúsculas pretas e a ilustração de uma vinheta no centro superior acima do texto mencionado. A segunda e a

terceira capas são azuis como uma extensão da cor usada nas guardas. Segundo as pesquisadoras de livros ilustrados:

> Na imensa maioria dos livros ilustrados, as guardas são brancas ou neutras. Ao contrário dos romances, eles também podem carecer de quaisquer guardas, tendo em seu lugar o frontispício e, no interior da capa, a página de créditos. Entretanto, um número crescente de criadores de livros ilustrados tem descoberto as possibilidades de uso das guardas como paratextos adicionais que contribuem de várias maneiras para a história (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 314).

As guardas, tanto a inicial como a final, foram constituídas por uma vinheta, a qual se assemelha ao rosto de uma jovem que parece emergir do centro de uma flor, o que indica ser o par romântico do protagonista. O fundo da página é azul e é todo preenchido pela vinheta, apenas contornada suavemente de branco. As vinhetas estão organizadas em seis fileiras com doze vinhetas iguais em cada uma, totalizando setenta e duas (Figura 36). O verso da guarda inicial é uma página em branco. A página da direita, também branca, apresenta outra vinheta bem ao centro: um peixe com um rosto humano. Na página posterior, encontra-se a ficha catalográfica com as inscrições obrigatórias e um agradecimento do ilustrador para a Rosa Amanda Strausz. Há também outra vinheta semelhante a um filamento de flor de onde saem duas cabeças humanas. Essas vinhetas apresentam, aos poucos, os personagens secundários da história.

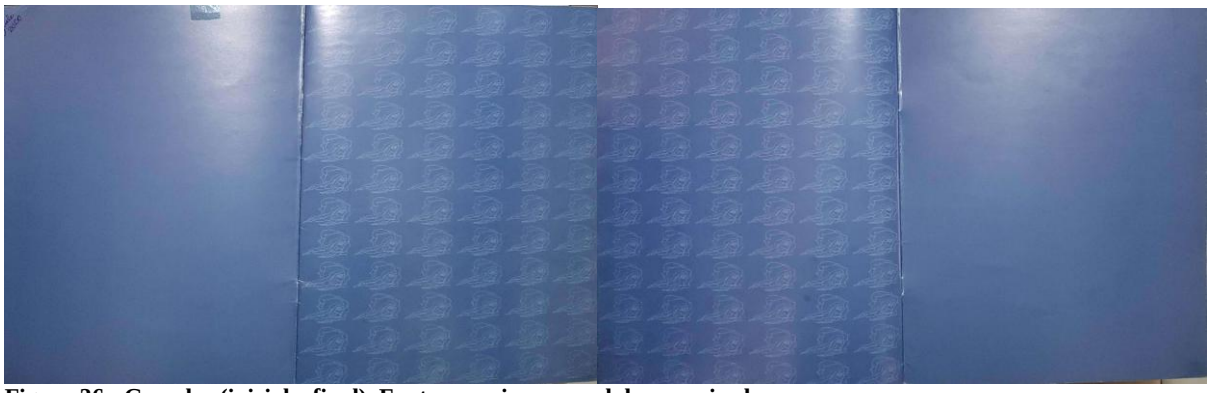


Figura 36 - Guardas (inicial e final). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

O livro não se encontra enumerado – uma das queixas do ilustrador – por isso farei a enumeração, utilizando como referência, a guarda inicial sendo a primeira página até a guarda final como página 32. A página 5 é o frontispício onde os elementos escritos da primeira capa se repetem. A imagem é diferente: o príncipe, à esquerda da página, olha para cima e à direita erguendo as mãos na altura do rosto parecendo movimentá-las em direção ao alto de onde uma flor com um rosto humano parece cair. No verso dessa página, consta a seguinte

dedicatória, acompanhada de mais uma nova vinheta: “Aos meus pais, Francisco e Helena, uma história de paixão que só a morte encerrou” (OLIVEIRA, p. 6). O verso da guarda final, página de número 31, apresenta novas informações a respeito do autor – uma pequena biografia: formação e consolidação da carreira – e do livro, uma sinopse da narrativa.

Nessa perspectiva do uso de pictogramas para contar uma história, o ilustrador criou um personagem considerado como guardião – um ser fantástico – que, embora apareça apenas uma vez na história, segundo o artista, a sua participação é muito importante por deter a resposta esperada pelo protagonista, o príncipe medieval à procura de uma moça. Assim, na sétima página há o enunciado “O guardião das três palavras mágicas” junto à imagem para apresentação desse personagem em posse dos três signos. O verso dessa página é totalmente branco, o que dá a entender que a narrativa, propriamente dita, ainda não se iniciou.

Na página 9, o príncipe está virado para a esquerda e pensa em sua amada com o olhar cabisbaixo e entristecido e com a mão direita apoiada em sua espada presa a sua bainha. Ao alto do lado direito, há a figura de uma flor de onde sai a cabeça de uma mulher – semelhante à vinheta das guardas –, supostamente, a pessoa procurada, que olha para o lado oposto ao dele. Encontra-se em um cenário de fundo branco com um pequeno gramado florido com a linha do horizonte baixa, ou seja, inexistem detalhes do lugar, como a enfocar o protagonista. “O cenário é pano de fundo no sentido de que não acrescenta nada significativo ao enredo” (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 105). Na página 10 (Figura 37), ele continua caminhando e encontra um personagem parecido com uma grande folha com olhos, boca e nariz que lhe serve de meio de transporte. A folha o leva porque está cansado de muito andar (Figura 38).



Figura 37 - O príncipe encontra um personagem parecido com uma folha (página 10). Fonte: ruideoliveira.com.br/



Figura 38 - A folha-rosto o carrega (página 11). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Na página 12, a folha se afasta pelo lado direito ficando pequenininha e o príncipe, à esquerda da página, levanta o braço esquerdo aparentando um ato de despedida. Com a mão direita, segura a sua espada cuja extremidade cortante está apoiada ao chão (Figura 39). Na página posterior, ele segue caminhando sobre o campo, o qual é a cabeça de um ser vivo que possui olhos, boca, nariz e orelha. Essa cabeça-gramado está no canto inferior direito da página e simula um abismo próximo de onde o príncipe está caminhando. Ao chegar ao fim do aparente abismo, encontra outros seres fantásticos parecidos com animais com feições e comportamentos humanos (Figura 40). O moço pede uma estrela para a maior das figuras estranhas cuja ação é indicada pela presença de um balão de fundo branco com uma estrela amarela dentro, ou seja, a palavra é representada pelo desenho de um signo. O imenso personagem aponta com o dedo indicador da mão esquerda para a direção contrária remetendo à ideia de que lá encontrará a estrela que procura.



Figura 39 - A folha vai se afastando (página 12). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 40 - O príncipe encontra outros personagens (página 13). Fonte: ruideoliveira.com.br

Nikolajeva e Scott (2011, p. 95) distinguem cenário de pano de fundo. O cenário é parte essencial à narrativa porque "[...] pode contribuir muito para o conflito em uma história e para o seu esclarecimento, principalmente nos enredos que levam os personagens para longe do seu ambiente familiar, situação que pode ocorrer tanto em histórias fantásticas como nas do cotidiano". Na página 14 (Figura 41), o protagonista suplica pela estrela com os dois braços erguidos. O cenário criado pelo artista é fantasioso a partir da realidade, uma vez que atribui às plantas formas humanizadoras como gestos, posturas, expressões, olhares. Os personagens, embora fantásticos e excêntricos lembrando caules, folhas e flores de plantas com aspectos humanos, têm o semblante suave e risonho. Na página 15 (Figura 42), ele recebe o primeiro signo, a estrela, das mãos de uma personagem feminina que se assemelha a uma planta que faz uma reverência com o joelho esquerdo flexionado e apoiado no chão enquanto a perna direita está dobrada cujo pé direito está com a sola assentada ao chão. Os dois se fitam com profundidade. O cenário é todo de um azul suave com algumas nuvens brancas. Na sequência, tem-se uma página dupla (16-17) denotando a página "borboleta" do livro. O príncipe segue ao desconhecido em um barco em um mar agitado como a anunciar um acontecimento (Figura 43). Nessa caminhada, encontra outros seres da natureza, dessa

vez, assemelham-se a peixes e animais marinhos com características humanas. Ele rema até chegar à terra firme.



Figura 41 - O protagonista suplica por algo (página 14). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 42 - Ele recebe o primeiro signo (página 15). Fonte: ruideoliveira.com.br/



Figura 43 - Rema em direção ao desconhecido (página dupla 16-17). Fonte: ruideoliveira.com.br/

Ao se deparar com uma criatura estranhamente enorme (Figura 44), cujo corpo não tem os membros inferiores, pergunta pela lua. Essa criatura o transporta em seus cabelos e sai em disparada a caminho da próxima página (Figura 45). Ao virar para a página de número 20, ele recebe um burrico para poder seguir a viagem. A criatura se afasta pelo canto inferior

direito da página. É acompanhado por outras criaturas. Uma delas aparenta uma rocha com olhos, boca e nariz, folhas com um olho e uma grande folha parecendo um pássaro a levar uma criatura com o cabelo tão comprido quase a sair à esquerda da página (Figura 46).



Figura 44 - O viajante pede a lua para a criatura imensa (página 18). Fonte: ruideoliveira.com.br/

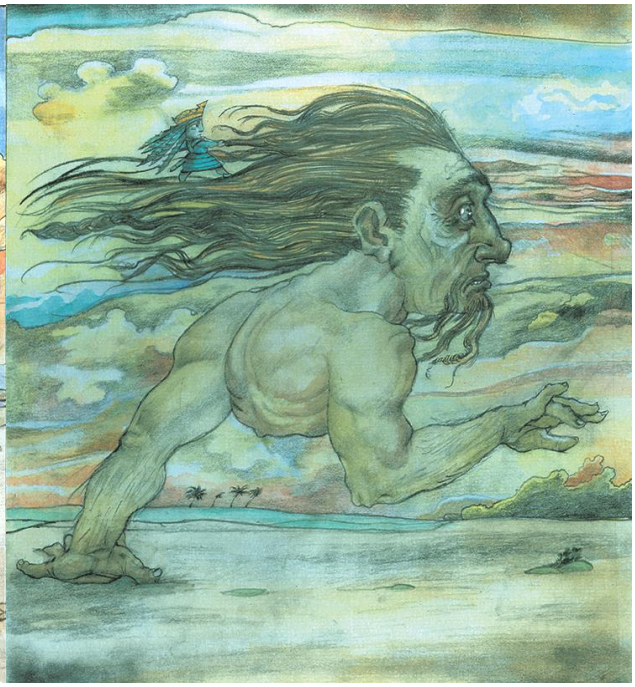


Figura 45 - O príncipe é transportado nos cabelos da enorme criatura (página 19). Fonte: ruideoliveira.com.br/

Já na página 21, ele se depara com um personagem que, ao sair da profundidade da terra, parece germinar dela nas cores predominantes marrom e verde, segurando delicadamente a lua por entre os dedos. O segundo signo encontrado ilumina o rosto do príncipe e do burrico que estão levemente azulados (Figura 47). As duas próximas páginas compõem uma página dupla (22-23) com fundo amarelo, luminoso, o que remete à última luminosidade que forma a tríade buscada. Parte dela forma a imagem da primeira capa. Os seres presentes nesse cenário parecem pessoas constituídas de filamentos de flores e o cenário exibe uma suave luminosidade. O ser maior e mais pomposo se aproxima do caminhante. Este pergunta sobre o terceiro signo cuja fala é marcada pelo balão de fundo branco com o sol (Figura 48).

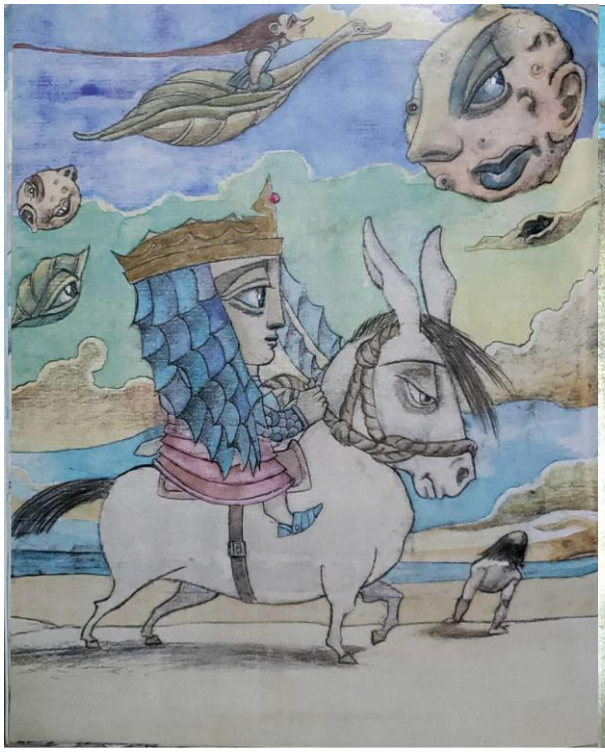


Figura 46 - Ele recebe um burrico para continuar a viagem (página 20). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 47 - O personagem surge da terra segurando a lua (página 21). Fonte: ruideoliveira.com.br/



Figura 48 - O príncipe pergunta pelo terceiro signo (página dupla 22-23). Fonte: ruideoliveira.com.br/

Ao obter a resposta que procurava, ele segue seu trajeto e na página seguinte (24) encontra uma personagem feminina parecida com uma deusa que parece emergir delicadamente do solo a partir de raízes e folhagens que passam a compor o seu corpo. Ela

segura suavemente um instrumento semelhante a um trompete construído com elementos da natureza. Parece que está ligado ao corpo da deusa por um dos filamentos que sai de sua boca, dá a volta pelo corpo até chegar à parte de trás da cabeça e sair pela testa acoplando-se ao artefato musical. Ao tocá-lo, saem de dentro sete cordas coloridas simulando um arco-íris, identificado pelas cores, que trazem o sol, o terceiro e último signo necessário para compor a tríade pretendida (Figura 49). O cenário foi construído com cores suaves em tons de amarelo, e o príncipe, levemente iluminado em posição de reverência com os braços estendidos, aguarda o cair do sol em suas mãos.



Figura 49- A deusa com o trompete de arco-íris (página 24). Fonte: ruideoliveira.com.br/br/



Figura 50 - O rapaz chega e a moça sente a sua presença (página 25). Fonte: ruideoliveira.com.br/br/

Em posse dos três signos (página 25), ele continua a sua caminhada e chega ao seu destino, onde a sua amada se localiza. Ela, de costas, sente a proximidade do rapaz, todo azulado, e continua em seu lugar, uma espécie de esconderijo dentro dos cabelos de um ser da natureza que possui olhos, boca, nariz e orelha, cuja cabeça lembra uma árvore: o pescoço formado pelo tronco e raízes assentados ao chão e os cabelos remetem à copa (Figura 50). Com a presença do príncipe, essa cabeça, que estava aconchegada ao solo, inclina-se para recebê-lo.

Na página 26, o moço lhe dá o primeiro signo, a estrela, e à medida que ela entra pela boca do grande ser, estrelas saem por detrás da cabeça onde se encontra a moça como se

indicasse um diálogo entre eles concretizando o encontro (Figura 51). Ao oferecer-lhe o segundo signo (página 27), as transformações continuam. Agora a moça olha em direção ao rapaz que olha para a lua em suas mãos (Figura 52). Ao ofertar-lhe o sol (página 28), a maior das luminosidades, a moça desponta com um sol na mão direita enquanto o rapaz está deitado ao chão como a mostrar que a luminosidade tão poderosamente também o atingiu.



Figura 51 - O príncipe oferta o primeiro signo (página 26). Fonte: ruideoliveira.com.br/br/



Figura 52 - O príncipe olha para a lua (página 27). Fonte: ruideoliveira.com.br/br/

Na cena seguinte (29), aquele ser que servia de refúgio à moça desaparece, e ela aparece plena usando um vestido branco como uma noiva a levitar com os cabelos dourados esvoaçantes e levemente balançado pelo vento (Figura 53). Na imagem, aparece caída uma carcaça com as características de corpo humano, o que dá a compreender que aquele ser da natureza era a própria moça que, perante a certeza do amor do seu amado que lhe traz os três signos como uma declaração, abandonou a sua antiga casca que a impedia de viver esse grande amor.



Figura 53 - A moça aparece plena diante do amado (página 29). Fonte: ruideoliveira.com.br/br/



Figura 54 - O encontro é realizado fisicamente (página 30). Fonte: ruideoliveira.com.br/br/

A página 30 traz a situação final na qual o encontro se concretiza fisicamente. Ambos se enlaçam em um abraço de amor. As feições dos dois são amenas, já não apresentam mais o semblante preocupado, triste e ansioso das cenas anteriores. Além do casal, o cenário é constituído pelos três signos que se encontram juntos na mesma página e por uma folha com rosto expressando surpresa diante do ocorrido. A moça tem um pé calçado com um sapatinho azul enquanto o outro está descalço cuja ponta está tocando levemente o chão. Dos cabelos caem rosas remetendo ao possível exalar de um perfume suave. Um pezinho descalço faz, a meu ver, referência ao conto *Cinderela* (Figura 54).

Até o momento fiz uma breve descrição das ilustrações, página a página, para construir sentidos e chegar a uma compreensão. A partir de agora, trarei elementos suscitados mediante os diálogos realizados com o ilustrador a fim de discorrer sobre alguns conceitos apresentados pelo artista que fundamentaram a construção da obra referida. A discussão gerada certamente ampliou o olhar para o livro de imagem na consideração de detalhes e contribuiu para uma compreensão em profundidade. Porém, como já relatado, foi um privilégio ter acesso ao planejamento proposto e efetivado pelo artista, o que normalmente não é possível à maioria dos leitores.

O ilustrador explicitou que faz a inserção de personagens que, à primeira vista, não se conectam com a cena, como se fossem antecipações ao enredo da narrativa. O leitor pode

não entender a presença de um personagem em determinada página, mas depois, no transcorrer da história, acaba percebendo e relacionando ideias a um personagem visto anteriormente. Assim, ocorreu com o guardião na página 7, com a personagem da moça presente na página 9 e com os seres que foram aparecendo nas vinhetas desde a página 3. Nas palavras do artista:

> [...] é uma espécie de antecipação do que virá. Faço muito isso, geralmente faço uns flashes que avançam no futuro, mas que depois a pessoa [leitora] faz a ligação daquilo que ela viu no início que não tinha nenhum significado. Depois ela percebe que apareceu no início do livro [...] Gosto de fazer essas incursões pelo tempo. Praticamente faço essas imagens que aparentemente não têm nenhuma função de estar ali no livro, mas na verdade quando o leitor chega ao final entende o porquê aquela figura apareceu (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

Nesse sentido, o ilustrador possibilita ao leitor avançar, assim como pausar e retroceder no folhear das páginas criando o seu próprio percurso de leitura. Isso tem a ver com a sequencialidade móvel permitida pela linguagem do livro e é efetivada pelo leitor que coordena o seu próprio ritmo ao estabelecer as relações entre todos os elementos paratextuais – título, tipografia, vinhetas, texto da quarta capa, informações sobre o livro, guardas, frontispício, ilustrações e outros – e os componentes textuais estruturantes de um livro:

> O livro é uma arquitetura móvel. A sucessão de elementos que o constituem poderia até ser denominada *expressão cinética* do livro. Essa sinestesia gráfica, essa inter-relação dinâmica de todas as partes, do início ao fim, é o objetivo e o significado mais amplo de ritmo na arte de ilustrar e analisar um livro. Conceber e ilustrar um livro é criar um eixo, uma linha aglutinadora entre os elementos díspares (OLIVEIRA, 2008b, p. 58, destaques do autor).

O ritmo aqui é compreendido com sentido abrangente como o movimento realizado pelo leitor na construção de sentidos que transcendem para além da visão e provocam diversas sensações. No caso da obra em destaque, ela pode produzir diferentes efeitos no sentir pelo leitor: sentir o cansaço físico e a tristeza do príncipe quando a folha o está transportando, sentir o frescor do vento no cabelo ao ser carregado pela criatura esquisita, a sensação de calor quando está diante do sol e da lua, ouvir o som do trompete ao ser tocado pela deusa, sentir o perfume de rosas do cabelo da princesa. A respeito dos elementos díspares, Rui de Oliveira (2008b, p. 59) é bem categórico: "A a*centuação* maior de uma forma tem que vir imediatamente acompanhada de uma *subordinação* menor de outra forma. Ler uma ilustração é também descobrir os elementos opostos que a constituem". Nessa obra, chama atenção a quantidade de antíteses utilizadas, a começar pelo príncipe que é pequenino perante as demais

criaturas enormes e fantásticas, o que lhe confere o status de herói, as cores quentes e frias, o contraste de ânimos, a divergência de olhares.

Para construir a ideia desse personagem como herói, Oliveira utilizou a relação do pequeno com o grande, uma das principais antíteses usadas nessa narrativa. Sobre isso, o artista explicitou que o fundamento, que confere dinamicidade à narrativa, é o uso de contrastes, principalmente entre os personagens. O heroísmo do príncipe está expresso justamente em sua pequenez de tamanho se comparado aos outros personagens, seres imensos. Outra marcante característica nessa criação refere-se aos personagens totalmente estranhos e fantásticos. Curiosamente, Oliveira depôs que:

> Algo imaginoso não tem que procurar na imaginação. Se quiser algo realmente espantoso, veja as plantas [...] Esses personagens estranhos foram baseados em peixes, águas vivas. Abrir um legume e ficar olhando a estrutura, surgem personagens dali. O imaginário passa pelo real. [...] Ter contato físico com o legume e observar os seus elementos para usar a sua imaginação. Para ser fantástico precisa ser real primeiro. Quando a fantasia tem uma base no real, você tem uma certeza muito grande de estar atingindo o imaginário da criança (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

Com base nesse apontamento, o ilustrador concretizou essa ideia ao criar folhas com rostos, flores com pernas e braços, filamentos e raízes de plantas com expressões humanas, ou seja, deu uma nova vida a seres vivos segundo a sua imaginação proveniente do que já existe no mundo real, o que configura certa fantasia e encantamento à narrativa. No livro, em destaque, todo o cenário está vivo e faz parte da grande narrativa. Como exemplo, o artista inspirou-se na flor abricó-de-macaco[40] para criar uma personagem (Figura 41). Segundo ele, é uma flor cuja "perfeição do designer é de uma engenhosidade incrível, prova da existência de Deus. Árvore típica do Brasil, uma flor indescritível, interessantíssima, com perfume extasiante e forte, inebriante, sedutor, com formas diferentes mesmo tendo a mesma estrutura" (OLIVEIRA, 18 ago. 2020). O ilustrador criou uma personagem fantasiosa a partir da exuberância dessa flor, ou seja, a imaginação partindo do crível porque "É nesses espaços entre o real e o imaginário, criados pelo engenho do ilustrador, que o pequeno leitor imerge seu olhar imaginoso, a que chamaríamos de *silêncio das imagens"* (OLIVEIRA, 2008b, p.

[40] Abricó-de-Macaco, cientificamente Couroupita guianensis, é uma árvore de porte grande, 8 a 15m, nativa da região amazônica. Suas flores de cor vermelha saem do caule e em grande quantidade, em seguida vêm os frutos grandes e redondos, cujo conjunto é um dos mais belos e curiosos da natureza. Devido ao tamanho da árvore e dos frutos é recomendada para plantios em locais espaçosos como parques e grandes jardins. Os frutos são comestíveis e são ocasionalmente consumidos, mas o cheiro da carne branca desencoraja a maioria das pessoas a experimentá-los. Disponível em: https://www.portalsaofrancisco.com.br/biologia/abrico-de-macaco. Acesso em: 13 out. 2020.

143, grifos do autor). Isso me faz lembrar o trecho escrito por Meireles a respeito das obras *Alice no país das maravilhas* e *Alice no País do Espelho:*

> A singularidade desses livros é que, construídos com elementos da realidade, são muito mais ricos de maravilhoso que qualquer história de fadas. Nem os contos de Perrault, nem os de Grimm, nem os de Andersen se aproximam desse deslumbramento [...] Nos livros de Carrol, descobre-se o que existe, realmente, de maravilhoso, nas coisas cotidianas, e em nós. É uma visão nova da vida, do segredo das leis que regem, do poder oculto das coisas, das relações entre fenômenos a que estamos sujeitos (MEIRELES, 2016, p. 62).

No artigo "Navegar pelos mares do maravilhoso é preciso: a metamorfose por mãos femininas nos contos da tradição", Regina Michelli (2020, p. 284) procurando "destacar o protagonismo mágico, benéfico, feminino, que se volta para si ou para o auxílio a outras personagens das narrativas", analisou alguns contos tradicionais e observou que:

> Nos contos da tradição, há algumas narrativas que retomam a necessidade de a protagonista atravessar diferentes espaços ou se conectar a diversos seres/elementos, geralmente ligados às forças da natureza. A preocupação pode residir em salvar um esposo enfeitiçado ou irmãos amaldiçoados pelos pais ou pela madrasta: nesse tipo de conto, cabe à figura feminina agenciar a redenção dos encantados, cumprindo uma trajetória praticamente iniciática, por significar a penetração tanto de espaços perigosos, quanto simbolicamente ligados a forças primitivas da natureza, assinalando a ultrapassagem de obstáculos e a realização de provas que podem conduzir ao mito do herói (CAMPBELL, 1993) (MICHELLI, 2020, p. 291).

Ao que parece, essa história de amor criada por Rui de Oliveira assemelha-se à sequência dessas narrativas de Grimm analisadas pela pesquisadora, entretanto, com variações. Nesse caso, é o contrário, é uma figura masculina que percorre vários lugares da natureza (terra, água, ar) em busca de três elementos mágicos (estrela, lua e sol) para desencantar a sua amada, cujo sortilégio não há explicação como nos contos de fadas (MICHELLI, 2020). O guardião das três palavras mágicas é um ser sábio que indica ao herói o que precisa fazer, no caso encontrar os três elementos para quebrar a maldição e enfim ficar com a mulher que ama. Para encontrar cada elemento, uma criatura fantasticamente grande indica o caminho e concede transporte. E, ao chegar a cada destino, recebe o elemento das mãos de outro personagem curiosamente estranho. Segue assim até completar as tarefas e unir-se à pessoa amada.

Conforme todas essas considerações, arrisco afirmar que é uma obra que permite possíveis contribuições à criança leitora. É certo que, como já discutido, não é suficiente oferecer o livro à criança e deixar que, sozinha, chegue a uma compreensão em profundidade. Para ler imagens de um livro ou de qualquer obra de arte, "o leitor fará esforço de avaliação

mais amplo, que passará também pela própria experiência de cada um com a visualidade, que é a capacidade de produzir novas imagens, e com as maneiras de ver e ter conhecimento do mundo" (RAMOS, 2013, p. 33).

Já vimos que, dadas as circunstâncias e o lugar social que cada um ocupa no mundo, cada leitor fará a sua interpretação. É claro que à criança é necessário dar a oportunidade de um primeiro contato com o livro para que ela possa manusear, observar, descobrir e construir a sua primeira leitura, que poderá ser surpreendente, do ponto de vista do adulto. No entanto, é imprescindível ofertar-lhe outras informações a fim de ampliar o olhar para o que não viu. A respeito de caracterização de personagens, Nikolajeva e Scott anunciam:

> E, ao contrário de filmes, os livros ilustrados não podem fornecer o movimento no mesmo tempo oferecido pelo simbolismo das palavras. Além disso, mais do que o visual, o verbal propicia o meio pelo qual o narrador explica ao leitor com mais precisão a perspectiva e a postura analítica e possibilita ao autor exercer maior controle sobre a percepção do leitor. Inversamente, embora as palavras possam expressar emoções tanto de maneira óbvia como sutil, seu impacto é questionado pela rapidez e eficácia da potência das ilustrações em comunicar emoção. Além do traço simples, as imagens têm um repertório complexo de técnicas incluindo cor, desenho e composição para moldar respostas (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 113-114).

As autoras afirmam que nos livros ilustrados a caracterização dos personagens se dá por uma variedade de dispositivos artísticos tanto por meio do visual como por meio das palavras escritas e, muitas vezes, pelos dois modos de comunicação na confirmação ou na contradição de um pelo outro. Em relação ao que imagem ou palavra pode melhor caracterizar, a descrição física dos personagens acaba pertencendo mais ao universo do ilustrador, enquanto a descrição psicológica, embora possa ser suscitada pelas ilustrações, "necessita das sutilezas das palavras para captar emoção e motivação complexas" (NIKOLAJEVA; SCOTT, p. 113). A presença de enunciados escritos no livro pode exercer um controle maior do autor sobre a compreensão realizada pelo leitor. As ilustrações também possuem a capacidade de controlar a percepção do leitor devido as suas convenções e técnicas, porém, fornecem maior liberdade para atribuição de sentidos, se comparadas às descrições dos personagens por intermédio das palavras escritas pelo autor, e demandam maior participação imaginativa do leitor no preenchimento de lacunas e acréscimo de informações.

4.4 Max Emiliano

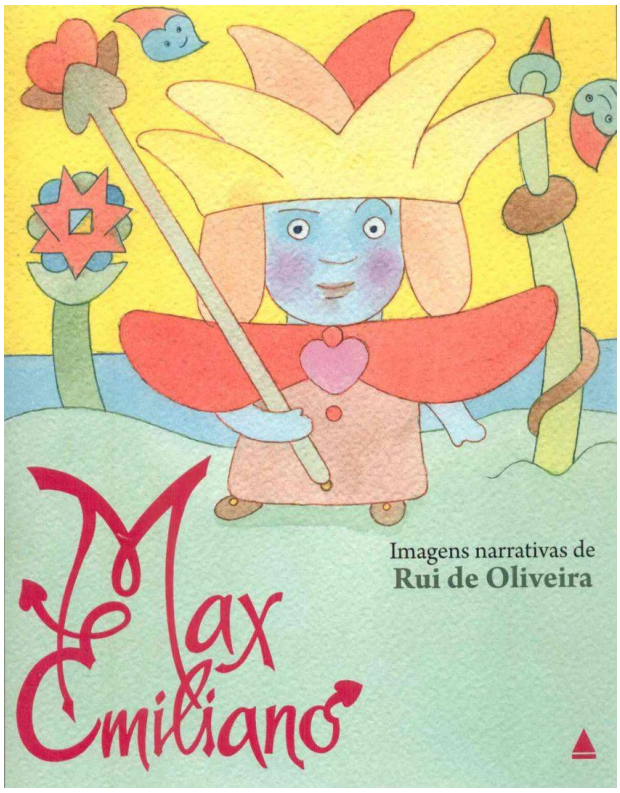


Figura 55- Primeira capa do livro *Max Emiliano*. Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/max-emiliano/

Trata-se de uma obra editada e publicada pela Editora Nova Fronteira, assim como as duas anteriores. A primeira edição data de 2009 com vinte e quatro páginas no formato vertical com aproximados 28 cm por 22,5 cm. Foi a primeira experiência do ilustrador com esse gênero classificando-o como livro de imagens rimadas com o qual buscou uma sonoridade visual. Assim como no universo das palavras, para que uma palavra rime com outra, a terminação das duas palavras deve ser igual ou semelhante, no universo da imagem, duas imagens rimam quando parte de uma faz parte de outra.

> Aqui no caso são rimas visuais. Aquilo que aparece em um é continuidade do outro. É sempre assim. Como se fosse um novelo visual. Parece muito com música, no sentido da fuga, que é um gênero de música e foi muito feito por Bach. A fuga é isso, quando você desenvolve um tema e vai, vai e volta a esse mesmo tema de outra maneira. A música minimalista usa esse recurso, de pequenas variações. Esse tipo de livro é um livro mântrico porque ele vai repetindo as formas. O mantra é isso, ele vai cantando a mesma coisa, você pensa que está cantando a mesma coisa, mas ele está fazendo pequenas variações ao longo... Todas as religiões têm isso. No caso da música do compositor americano Philip Glass, ele utiliza isso, você tem que prestar atenção, você pensa que está havendo um *looping*, mas não está, ele vai aos poucos acrescentando mudança até chegar ao início novamente. A música minimalista é do século XX, mas a estrutura e o conceito são muito parecidos com a fuga. Esse livro são fugas visuais onde começa no dia e acaba na noite (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Mais uma vez o ilustrador utiliza o universo musical para realizar analogias com a ilustração, o que demonstra ser a arte, como um todo, muito presente em sua vida. Para criar um livro como esse, o ilustrador se apropria de várias linguagens que, relacionadas umas às outras, produzem as imagens. Nesse caso, os sons visuais são obtidos por essa ideia de repetição e continuidade. Parece que está repetindo sempre a mesma coisa, mas na realidade existe algo novo sendo inserido na composição, o que requer atenção às imagens para observar essa ocorrência desde a primeira capa até a quarta capa. Isso aguça o olhar do leitor, provocado pelas imagens sugestivas, a fim de criar rimas visuais.

A narrativa conta a história de um nobre chamado Max Emiliano. Alguns dos elementos construídos suscitam relação com a realeza, tais como castelo, coroa e jardim. A primeira capa traz o personagem em destaque, grande, soberano, segurando o seu cetro na mão direita, em postura de rei. O logo da Editora aparece bem pequeno no canto inferior direito. Logo acima, vê-se escrito "Imagens narrativas de Rui de Oliveira", aludindo a um livro de imagem. O título do livro é nominal (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011) e é apresentado na parte inferior esquerda, em uma tipografia semelhante à letra manuscrita, o que mostra que foi criação cuidadosa do ilustrador. A palavra *Emiliano*, logo na letra E, bem como na letra O, foi marcada pelo desenho de um coração, o que lembra a carta do baralho Rei de Copas sugerindo que esse rei é uma pessoa boa e sábia, inclusive o seu cetro tem um coração na ponta e a sua gravata também é em formato de coração. A linha do horizonte está no meio da página cujas cores estão bem definidas com o verde representando a terra, o azul para o mar e o amarelo para o céu (Figura 55).

A quarta capa foi elaborada de acordo com o explicitado por Linden (2011). Não forma uma única paisagem com a primeira capa e traz um texto escrito pela editora Rosa Amanda Strausz apresentando o ilustrador, principais momentos de sua carreira e premiações. Também consta a inscrição do número de ISBN e o código de barras. A imagem é de um bichinho colorido parecido com uma centopeia com uma expressão curiosa no centro inferior da página em um cenário neutro pintado com nuances que vão de cima para baixo iniciando com um laranja avermelhado cujo tom vai ficando amarelado. Indica assim tratar-se de um dia ou uma tarde ensolarada.

As guardas, tanto inicial como final, trazem a vinheta da figura de Max Emiliano, o mesmo apresentado na capa, porém apenas o seu contorno em fundo muito vermelho. São seis

colunas com oito dessas figuras iguais (Figura 56). A partir desses elementos paratextuais, já apresentados, associados ao texto no verso da guarda final também escrito pela editora Rosa Amanda Strausz, é possível fazer ilações sobre o tema da narrativa a ser contada. Strausz fala do livro em si, da sua construção, da poesia presente na obra e faz uma comparação também com a música ao escrever:

> Mas outros [livros de imagem] são como os poemas, mais sugerem do que afirmam. *Max Emiliano* é um pouco assim. O nome do personagem é de imperador – alguém que tem muito poder. Alguns elementos visuais sugerem mesmo coroas, jardins, castelos. Mas, como você logo vai perceber, o reino de Max pertence a todos nós – é a capacidade humana de imaginar. Rui de Oliveira constrói seu poema visual como se fosse uma sinfonia. A cada quadro, temos um elemento que se repete – e ganha novo sentido e movimento – no seguinte. No fim, tudo se junta e volta ao início, como se toda a orquestra tocasse em conjunto (STRAUSZ, 2009, p. 23).

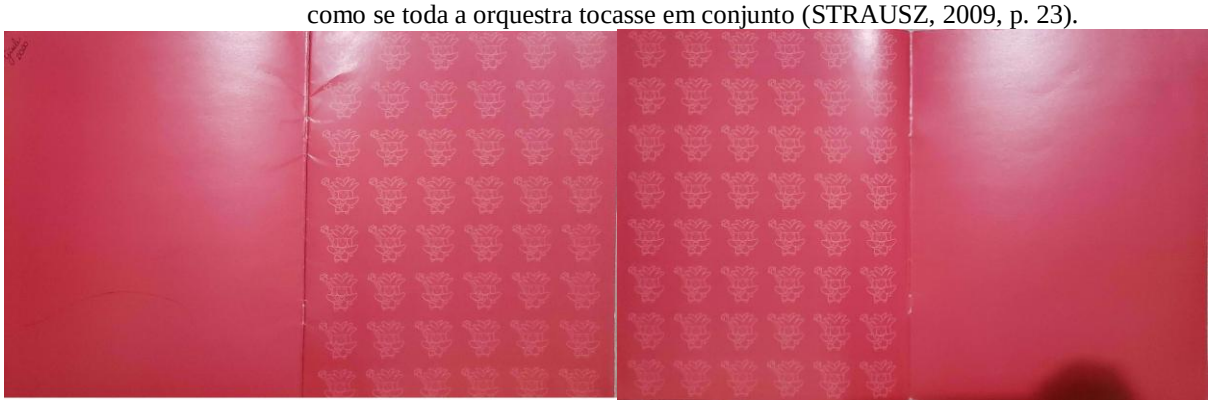


Figura 56 - Guardas (inicial e final). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Os elementos paratextuais, como já abordados, são essenciais para principiar a história, para inserir o leitor no clima, na atmosfera da narrativa. O livro não está enumerado, por isso, farei menção às páginas considerando a guarda inicial como página 1 e assim por diante até a guarda final como página 24. A página 3 é a folha de rosto com o título escrito da mesma forma que na capa, mas ao alto à esquerda; o nome do ilustrador antecedido por "imagens narrativas" pouco abaixo do título; e o logo e o nome da Editora em vermelho abaixo na página. No canto inferior esquerdo, vê-se o protagonista sem seu bastão com os olhos espantados. Atrás dele uma árvore cuja copa se enrola na extremidade. O cenário é neutro, porém quente com nuances de tons laranja e amarelo. No verso, há a ficha catalográfica com os informes obrigatórios. Há também a dedicatória do ilustrador ao seu irmão Xavier de Oliveira.

Todas as cenas foram constituídas dentro de uma moldura branca e não há página dupla, o que cria um sentido de distanciamento entre a imagem e o leitor (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). A página 5 inicia-se com o rei – ou príncipe, talvez imperador – que, em seu

ócio, navega em sua boia que representa seu barco. O castelo onde mora, cuja janela está aberta lembra um olho que olha para o sol e cujo teto é formado por alguns ligamentos parecendo filamentos de flores que estão em pé, a postos, como se fossem antenas. Essa morada, construída sobre as águas, tem feições humanas e parece ter acabado de acordar, portanto, é um ser vivo, assim como a boia-barco que também possui rosto. Como já dito, para Rui de Oliveira, o cenário tem vida, observa, acompanha os personagens, respira, expressa sentimentos, tem movimento. A linha do horizonte está mais baixa, ou seja, a parte relacionada ao terreno está representada pela água azul-esverdeada, enquanto a maior parte é de um céu ensolarado representando o dia (Figura 57).



Figura 57 - O rei sai em sua boia-barco (página 5). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/max-emiliano/

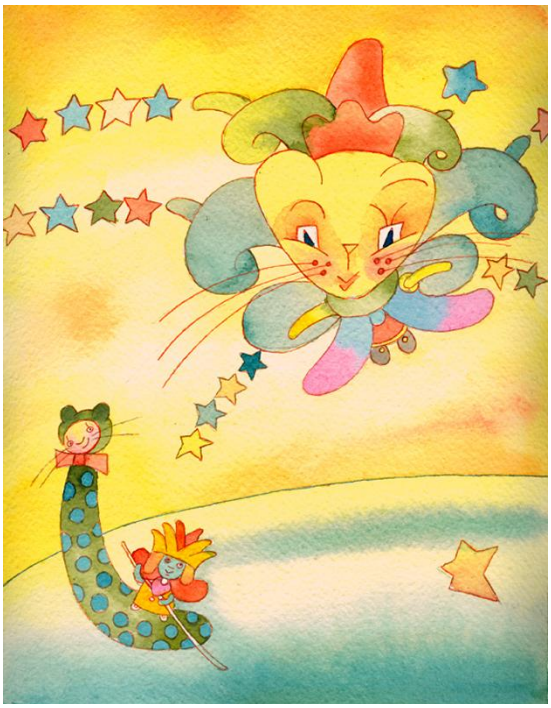


Figura 58 - O ser vivo diferente que surge da água (página 7). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/max-emiliano/

O reizinho azul segue em seu transporte remando pacientemente. Durante a sua jornada (página 6), ele observa algo saindo de dentro do mar. Na página seguinte (7), a da direita, aquilo que estava saindo de dentro da água se completa. É um ser vivo diferente com olhos, boca e nariz com o corpo cheio de filamentos em cujas extremidades saem estrelas (Figura 58). As estrelas que saem da água compõem a imagem seguinte. São metamorfoses, e assim por diante "Uma imagem é sempre um anúncio daquilo que vai acontecer" (OLIVEIRA, 25 ago. 2020). A cada virada de página, o lado esquerdo anuncia e o lado direito apresenta. O reizinho que estava no mar, agora está no céu, voando sobre uma figura em

formato de meia lua semelhante a um bumerangue. Ele passeia por entre as flores e os animais diferentes, ao mesmo tempo estranhos e fofos por terem semblantes suaves e simpáticos (Figura 59).



Figura 59 - O rei passeia pelo jardim (página 10). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/max-emiliano/

O reizinho segue o seu trajeto brincando com as mais divertidas figuras criadas pelo ilustrador que lembram seres que já existem, mas tem algo fantasioso neles. Rui de Oliveira reforça que, ao criar algo fantasioso deve-se procurar a sua essência na realidade, ou seja, "[...] em lugar de uma *verossimilhança ilusionista* da realidade, esses artistas nos oferecem uma *verossimilhança mágica* do universo real. Como dizia o crítico italiano Carlo Argan, 'onde tudo é verdade não há lugar para o verismo'" (OLIVEIRA, 2008b, p. 121-122, destaques do autor). Nesse fragmento, o ilustrador se refere aos artistas do período clássico da ilustração de livros para crianças como Harry Clarke, Edmund Dulac, Edmund Sullivan e Sidney Sime[41].

[41] Harry Clarke (1890-1931) foi um ilustrador irlandês nascido em Dublin. Seu pai era diretor de uma fábrica de vitrais onde foi aprendiz. Pioneiro na ilustração de livros para crianças, tentou adaptar a linguagem da gravura para a ilustração de livros, além de utilizar a técnica bico-de-pena. Ilustrou o clássico *Fausto*, do alemão Johann Wolfgang von Goethe, em 1925. Edmund Dulac (1882-1953) foi um ilustrador francês nascido em Toulouse, porém, naturalizou-se inglês em 1912. Fez caricaturas, pinturas, retratos e gravuras, mas o que o reverenciou foram as ilustrações para os livros infantis como *As mil e uma noites* (1907) e *A Bela Adormecida e outros contos* (1912). Edmund Joseph Sullivan (1869-1933) foi um ilustrador inglês aprendiz de seu pai, Michael Sullivan. Foi professor, aquarelista e gravador, no entanto, destacou-se como um dos maiores ilustradores e artista bico-de-pena. Sidney Sime (1867-1941) também foi ilustrador inglês cujos pais eram escoceses. Sendo um artista de passagem de século foi influenciado pelo a*rt nouveau*, simbolismo e demonismo, também pelos pintores e ilustradores místicos do final do século XIX e início do século XX (OLIVEIRA, 2008b).

O legado que esses artistas deixaram aos seus sucessores não diz respeito apenas à expressão técnica e cognitiva da obra, mas à emocionalidade presente em suas imagens cujo "primeiro estágio para a ilustração participar da experiência espiritual do pequeno leitor é o prazer de ver – o sentimento de estar diante de uma imagem reveladora de algo que já viu ou passou a descobrir, ou imaginou que um dia chegaria a ver" (OLIVEIRA, 2008b, p. 122). Não se trata de apenas ver a ilustração provocadora apenas de experiências sensoriais, tampouco avaliar uma ilustração somente pelos seus aspectos formais e literários, mas de perceber que também é a representação de fatos visuais poéticos sob o olhar do artista, o que está bem presente nessa obra em destaque. Portanto, em relação à ilustração:

> Sua perenidade na memória da criança será melhor obtida quando o ilustrador materializar em sua imagem aquilo que é inexprimível pela palavra, e até mesmo pelo universo conhecido do pequeno leitor. Ilustramos não o que vemos, mas aquilo que temos a expectativa de ver. As imagens da suposição são mais perenes por serem mais interrogativas. Na ilustração, nem tudo pode ser explicado. Assim como os silenciosos 'moais' na ilha de Páscoa e, até hoje, seus indecifráveis glifos, a imagem também preserva seus mistérios. Talvez mais importante seja contemplar do que decifrar. As ilustrações nos livros também agem como esfinge na memória visual das crianças; sua decifração é a sua própria permanência (OLIVEIRA, 2008b, p. 122, destaque do autor).

O ilustrador é enfático em dizer que nem tudo pode ser explicado na ilustração, visto, muitas vezes, materializar o que é inefável. A própria imagem, como comenta Castanha (2008), tem seu próprio idioma. Ela fala por si mesma. Aqui, nessas análises, estou tentando descrever e compreender como foi o processo de criação do ilustrador, mas tenho a consciência de que esse percurso é inesgotável justamente por esse caráter misterioso inerente à natureza da imagem transcendente às palavras e ao tempo e, por isso, transporta-nos para além da nossa época.

A partir da página 12, o ilustrador vai adicionando a cor azul à atmosfera demonstrando os ensinamentos que recebeu de Leonardo da Vinci, já anunciados no capítulo anterior. "Ao afastar-se, os objetos se tornam azuis porque são incorporados à atmosfera", bem como "Se você trabalha com essas cores próximas do céu você tem que esfriar, agora quando está indo ao quente, tem que esquentar. Aqui embaixo [aponta para a página 14] são as mesmas cores que usei aqui em cima, mas coloquei uma camada de azul" (OLIVEIRA, 25 ago. 2020). Nesse sentido, o livro muda de temperatura e isso é narrado pela cor que muda no decorrer das páginas. A esse respeito, Ostrower (2014, p. 104) diz que "[...] quanto mais se afastavam os objetos tanto mais pareciam azular-se, mais perdiam sua cor própria, local, para

absorver uniformemente tons atmosféricos" fazendo uma alusão às percepções realizadas pelos artistas medievais, mas que vieram a ser conceituadas mais tarde no Renascimento por Leonardo da Vinci.

Nas páginas seguintes (13 – Figura 60 –, 14, 15 e 16), o reizinho continua seu passeio encontrando diferentes criaturas. Após cair de vários arcos coloridos que pareciam ser formados pelos espirais do corpo de um gato, encontra uma janela semelhante a uma borboleta, onde se aconchega e continua a observar a paisagem. Várias flores cujos brotos de diversas cores parecem crianças com diferentes estados de espírito – triste chorando, surpreso, indiferente, assustado, alegre – com uma fumacinha azul com rosto a se desprender de algum lugar. Na próxima página (17), os semblantes dos brotos-crianças mudam e a nuvem de fumaça aparece saindo de uma chaminé que tem rosto e expressão também. Na página seguinte (18), a rima imagética se completa, ou seja, a dupla chaminé é a cabeça de um ser que parece um trem-fumaça-centopeia a andar por um trilho colorido (Figura 61).



Figura 60 - O rei brinca com uma figura que parece um gato em formato de espiral (página 13). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/max-emiliano/

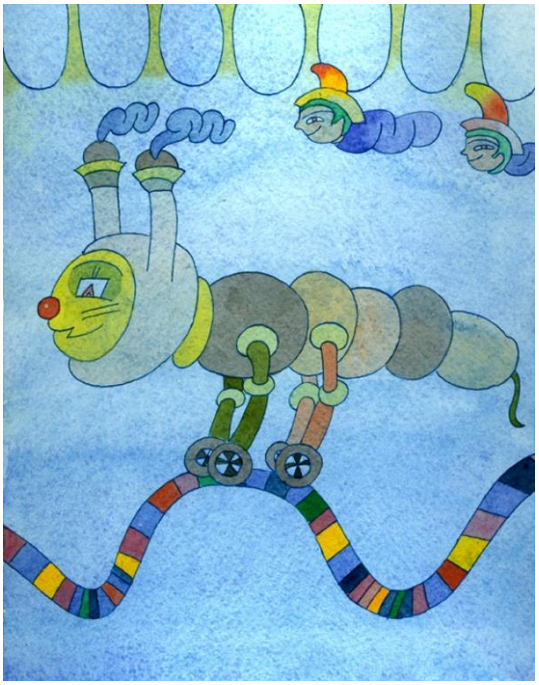


Figura 61 - Um trem-fumaça-centopeia viaja pelo céu (página 18). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/max-emiliano/

Na página 19, o reizinho aparece sendo carregado por uma nuvem que está gotejando demonstrando que está prestes a chover. Na página 20, realmente chove, pois o homenzinho-nuvem faz chover e ele vem trazendo a lua minguante. O reizinho se protege com um guarda-chuva emprestado do rabo do trem-fumaça-centopeia. Já se observa a pontinha do teto da casa

de Max Emiliano cuja continuidade é dada na página 21 que, diferentemente da página 5, está com o olho-janela quase se fechando, em meio à penumbra, indicando que o sol acabara de descer o horizonte e a lua está despontando, portanto, e é hora de descansar. Os ligamentos do teto estão caídos e a base do castelo, que anteriormente era coberto de bolinhas amarelas, agora são estrelas azuis representando o crepúsculo. O reizinho retorna com sua boia-barco e, na página 22, adormece juntamente ao seu castelo bem relaxado em seu sono tranquilo, enquanto a sua boia-barco apresenta um sorriso feliz e satisfeito. O céu está azul-estrelado com planetas e a lua. Ou seja, mais um dia se foi e a poesia visual completou seu ciclo desde o amanhecer até o anoitecer (Figura 62).



Figura 62 - Eles adormecem à luz do luar (página 22).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/max-emiliano/

Segundo o artista, é um livro cheio de oposições. "A narrativa é obtida pelos contrastes e pelas polaridades. Tem que haver um meio para unir essas polaridades. Essas são as cores terciárias e as secundárias" (OLIVEIRA, 25 ago. 2020). O ilustrador declarou que fez esse livro duas vezes por não ter ficado satisfeito com o resultado da primeira criação. A técnica usada foi o acrílico aguado, por ser uma tinta versátil e permitir várias velaturas, com a qual conseguiu dar um chapado quase perfeito em termos de mancha, um turquesa amarelado. Os originais foram pintados no papel fabriano, o qual tem uma textura cujo resultado, às vezes, perde-se na reprodução em razão da tinta e do suporte serem outros.

Conforme as ideias de Nikolajeva e Scott (2011, p. 129) a respeito da caracterização de personagens, "[...] em geral o vestuário também é usado nos livros ilustrados para comunicar muitas informações sobre o personagem, incluindo aspectos como condição social, idade, ocupação e autoimagem". É possível inferir que Max Emiliano é um rei – ou seria um príncipe ou imperador? – devido aos seus trajes, bem como aos acessórios como a coroa e o cetro. Caso contrário, não seria fácil identificar. Parece ser do gênero masculino e jovem. Talvez criança. O ilustrador construiu um cenário de fantasia onde tudo pode acontecer, inclusive a vida desse nobre é muito agradável, pois não há menção de ocupações com o trabalho, apenas diversão. Como o enredo acontece em um dia, desde o amanhecer ao anoitecer, pode ser que seja em um dia de folga. Dessa forma, é aberto a várias interpretações. Paiva e Ramos discorrem a respeito das possibilidades da leitura visual:

> Se a dimensão verbal desafia o leitor mesmo tendo alguma orientação acerca dos propósitos da palavra, a dimensão visual implica pensar *sobre* e acolhe múltiplas propostas de sentido. Uma criança pode identificar livros sem palavra como "livros de pensar", pois deduz que a imagem é mais aberta do que a palavra, mais plena, *mais grávida de sentidos.* A imagem não diz o que é para ser lido; ela é sugestiva, expansiva. Ao leitor cabe traçar um percurso semântico e sintático, representacional e simbólico a partir dos elementos visuais para compreender o que é veiculado (PAIVA; RAMOS, 2016, p. 215-216, destaques das autoras).

É o livro de imagem mais vendido de grande sucesso entre as crianças, segundo o ilustrador, dentre os sete aqui analisados. Talvez seja por conta da história que mescla realidade e fantasia, ludicidade, diversão, animais fantásticos, ou seja, elementos característicos do universo infantil. Acrescento que, se não houver um olhar voltado ao sensível para contemplar as imagens procurando relacioná-las na busca da produção de sentidos, passam despercebidas as tantas metáforas visuais produzidas pelo artista na combinação das cores contrastantes, dos elementos reais e fantásticos, da mudança de temperatura, do movimento das rimas visuais e das sensações presentes nessa obra. Penso que, a partir do momento em que o leitor sabe que se trata de rimas visuais, ou seja, que uma imagem tem continuidade na página posterior, desperta o interesse para desvelar quais as imagens seguintes levando a uma compreensão mais fecunda da obra.

Longe do caráter pedagógico da obra, uma vez que não existem indícios de que foi produzida para atender os propósitos didáticos, ou seja, para ensinar algo ou um conteúdo, é um livro que pode contribuir para estimular a curiosidade da criança a fim de conhecer sobre como é de fato a vida de um membro da realeza. Rui de Oliveira relatou que o livro foi estudado no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Ele disse que:

> Esse livro fez um – isso dito pela professora do Pedro II, o Pedro II, vocês conhecem, é um Colégio super tradicional aqui no Rio, foi criado inclusive pelo grande D. Pedro II que foi professor lá, ele dava aulas lá – Esse livro foi um sucesso. Sempre achei um livro dificílimo. Quando a Daniele, da Nova Fronteira, decidiu publicá-lo, fiquei super feliz, mas eu não falei nada porque eu tinha medo assim do resultado dele. No entanto, é um livro que vende. Essa palavra "vender" é muito importante para as pessoas que te contratam, mais que qualidade. Lá o Pedrinho, existe o Pedrão [...] e existe o Pedrinho, que é o pessoal menor. Então lá no Pedrinho, eles fizeram um trabalho com esse livro, a professora trabalhou com eles, então viram perfeitamente essa questão de mudança de cor, da atmosfera, da noite caindo, aí vai mudando as cores [...] Na verdade, você está vendo é um reflexo da cor, se você tem uma luz sobre uma cor, ela tem uma atuação fundamental. E também um princípio fundamental nesses livros é que a cor circundante atua também no corpo da pessoa. Se o ilustrador quer juntar, por exemplo, o capote de um personagem com a noite, ele tem que colocar alguns tons dessa noite no capote dele [...] Ele traz aquilo que está fora para participar da figura. Leonardo fazia isso também, ele chamava de esfumato [...] É um livro experimental de que gosto muito (OLIVEIRA, 25 ago. 2020, destaque nosso).

Pelo depoimento, não é possível dizer que a obra, apresentada às crianças menores, foi estudada pela perspectiva histórica, e sim pelo enfoque da técnica na construção das rimas visuais. Mas isso não significa que a professora não tenha abordado o livro para falar sobre monarquia, por exemplo, o que não considero ruim desde que anteriormente seja apreciado do ponto de vista estético e literário como o relato permite inferir. Os livros literários não são informativos, mas podem ser uma porta para ampliação do conhecimento dos leitores incitando a curiosidade sobre um assunto ou temática. Graça Ramos afirma que:

> Nem todo livro de imagens é construído a partir de um roteiro ou de uma história já conhecida. Quando se depara com um livro-imagem cuja narrativa é inédita, o leitor se torna responsável por criar o texto verbal. As crianças, pouco compromissadas com a lógica, são capazes de dar diferentes rumos para uma história proposta a partir dessa linguagem em que as palavras estão ausentes. Observo isso quando as vejo em uma biblioteca pública infantil que frequento em Brasília. Elas imaginam nomes para as personagens, constroem situações que apenas se referenciam nas imagens dadas, são levadas a elaborar um discurso narrativo muito particular (RAMOS, 2013, p. 109).

Por esse ponto de vista, o livro de imagem convida o leitor a ser uma espécie de coautor. É necessário interagir com as imagens de maneira a conduzir a narrativa pela sequência de imagens construídas pelo ilustrador. Embora a criança leitora possa criar a sua própria história, precisa entrelaçar os fios, preencher os espaços vazios entre as ilustrações, elaborar discursos coerentes, imaginar causas e sequências temporais correlatas, enfim, é um exercício que, ao mesmo tempo em que exige criatividade, coerência, atenção e outras habilidades, desenvolve-as também, assim como a oralidade.

4.5 O Vento



Figura 63 - Quarta e primeira capas do livro *O vento*. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

É um livro editado e publicado pela Editora DCL (Difusão Cultural do Livro), em sua primeira edição em 2007, no formato horizontal de aproximadamente 27,5 cm por 20,5 cm. Composto por quatorze páginas duplas sem molduras foi produzido com a técnica aquarela, a mais apropriada às intencionalidades do artista para o momento. Acerca dessa composição, Linden (2011, p. 74) expõe:

> As imagens sangradas causam essa impressão de poderem se estender para além da página dupla. Bem diferentes das emolduradas, que têm uma relação dinâmica com o suporte, as imagens vazadas resultam afinal de uma expressão singular, investem e reapropriam o suporte, o qual se coloca por inteiro a seu serviço. Cada imagem se sobrepõe exatamente à anterior, permitindo assim uma forte cadência no livro como um todo [...] (LINDEN, 2011, p. 74).

A sucessão de imagens sangradas, as quais são semelhantes a uma tela, sugere a sensação de amplidão do espaço cujas cenas não apresentam começo nem fim, pois se estendem para fora das páginas, o que fica para a imaginação do leitor. Algumas imagens foram desenhadas ao vivo na praia. É o único dos sete livros de imagem que não foi desenho animado em sua origem e foi adquirido duas vezes pela Fundação Banco Itaú. A ideia dessa obra surgiu de concepções do ilustrador a respeito da presença da figura do pai que não tem muito espaço na iconografia, sobretudo cristã. Nas palavras do ilustrador:

> Esse livro surgiu por um dado que é compreensível, mas é uma lacuna, o fato da presença do pai, pois os livros, muitas vezes, enfatizam muito a presença da mãe, que é fundamental, básica, o vértice de tudo, a começar pela própria crucificação: José não aparece, aparece Maria. Então, a figura do pai foi o que gerou esse livro. Expressar a figura do pai como uma forma de vento que vai se renovando. E, nesse caso, a presença da crisálida, quando a borboleta está em estado de inseto ainda, ela passa da terra para o céu. A borboleta tem muitos símbolos, porque ela é as duas coisas ao mesmo tempo. Não é como a árvore que une o céu com a terra [...] No caso do vento e da lagarta, ela realmente passa por esses dois estados na vida [...] Há

> uma sucessão de pais e mostra também a própria evolução da vida. Foi muito elogiado na época e foi comprado duas vezes pela Fundação Criança do Banco Itaú. É um livro muito exitoso porque ao mesmo tempo em que traça esse perfil do pai, traça também o perfil da vida através do vento, através do rapaz criança, depois ele vira um soldado, depois se casa, tem filho e depois volta [...] É um grande ciclo. Eu acho que nesse particular ele resgata algo que esses dois [*Quando Maria encontrou João* e *História de amor sem palavras*] não têm que é o ciclo. Como se fosse uma elipse que volta ao mesmo ponto como se fosse uma fuga de Bach. É um outro tipo de livro de imagem [...] Fica girando eternamente. É um ciclo que termina e recomeça [...] (OLIVEIRA, 18 ago. 2020).

Por todo esse pensamento voltado à figura masculina do pai, considerada ausente nas imagens em geral, Rui de Oliveira dedicou a obra ao próprio pai com quem conviveu pouco e, por isso, foi praticamente criado pelo irmão mais velho. Para demonstrar que se trata de algo ligado à eternidade, utilizou o vento cujo movimento é cíclico e renovador, bem como a borboleta por sua natureza, primeiramente lagarta, ligada à terra, e depois associada ao céu, quando se transforma em borboleta. A materialização dessa ideia surgiu em uma das praias oceânicas de Niterói onde costumava ir com frequência. No seu depoimento, diz que:

> Em Itacoatiara, comecei a observar um pai brincando com o filho dele. Já perambulei bastante, já viajei muito, já vi muitas praias fora do Brasil. Nunca vi nada igual, pode ser que exista igual, mas nunca vi pessoalmente, pela própria configuração geográfica da praia. Frequentei muito. Nesse dia que estava lá, estava ventando muito, tem uma montanha do lado, e as folhas das árvores vêm para a praia. Fiquei observando as folhas rolando e a figura do pai. Quis representar no livro que tratasse da eternidade. Nunca ouvi ninguém falando, até porque tem muita coisa que é muito pessoal, não tenho que esperar que alguém entre no meu coração para poder saber aquilo que eu quis fazer. É muita presunção minha, as pessoas têm as suas leituras. Mas a leitura fundamental desse livro é a eternidade. Como vou representar a passagem da matéria para o espírito? Como representar isso? Comecei a ver que seria uma folha que vai percorrer todo o livro. Esse livro talvez seja dos poucos que não têm nada a ver com o cinema de animação. É imune ao cinema de animação. Surgiu como uma tentativa de contar o que é eterno por meio de materiais. A primeira imagem é a crisálida que é a chave do livro. No início é o vento, o tempo passando, a folha voando (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Nessa passagem, há alguns elementos que gostaria de destacar. O ilustrador relata que o processo de criação, além de partir da ideia da figura do pai, que gostaria de eternizar nas imagens, surgiu concretamente pelas observações de um pai e seu filho brincando na praia cujo cenário, para ele, é inigualável pela beleza exuberante. Segundo ele, nunca recebeu um retorno em relação à obra nesse sentido da ideia de eternidade que pretendeu retratar por meios materiais, porém, tem consciência de que existem muitas versões de leitura e cada uma depende do repertório de cada leitor. E, por respeitar essas diferentes leituras, esclareceu que estava expondo a versão que o orientou a criar a obra. A esse respeito, Hunt (2010, p. 153) anuncia, ao refletir sobre o papel do estilo e da estilística no processo de leitura:

> Ler é uma interação, e entendemos os textos tanto em relação a seus códigos como aos códigos que trazemos a eles. O leitor preenche as "lacunas" no texto, reduzindo assim suas "indeterminações" (embora exista também o paradoxo de que, quanto mais informações o texto fornece, mais indeterminado pode se tornar. Pois, longe de esclarecer, cada palavra adicional amplia a esfera possível de conotação). Essa contribuição do leitor significa, para Wolfgang Iser, que "o trabalho literário mais eficaz é aquele que obriga o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais", e esse processo começará com a percepção da diferença de estilo. Contudo, Eagleton observa que essa análise implica uma leitura liberal-humanista (na qual a mente deve estar aberta à influência do texto), mas também mascara a estrutura de poder, no sentido de que o leitor se torna quase mecânico, "recuperando o 'significado' do texto de acordo com uma espécie de 'kit faça-você-mesmo' de pistas fornecidas pelo autor" (HUNT, 2010, p. 153, destaques do autor).

Por essa concepção, o leitor interage com o texto levando para ele o conhecimento que já possui e, ao relacioná-lo ao que o texto traz, constrói a sua leitura. O ilustrador procurou expressar a ideia de eternidade a partir de códigos conforme as suas experiências, mas nem sempre, como já discutido, o leitor consegue compreender da mesma forma que o artista até porque, se assim fizer, estará apenas recuperando os significados da obra do ponto de vista do autor como uma dublagem e não como uma nova consciência crítica, pois "Silêncio ou convergência dos aprendizes a um ponto de vista único não condiz com a literatura [...] A linguagem literária, conotativa por excelência, marcada pela literariedade que a afasta de leituras literais e reducionistas, se abre a interpretações singulares" (PERIM, 2020, p.10).

A primeira e a quarta capas formam uma mesma imagem que parece um cenário de praia nas cores frias: azuis e verdes azulados, com a predominância do azul, sugerindo, assim, uma sensação de leveza e uma atmosfera mais celeste. A linha do horizonte está bem baixa onde se localiza o título *O Vento* em letras maiúsculas na cor azul, perpassado por quatro folhas verdes que são carregadas pelo vento. Esse título nominal (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011) sugere que o protagonista da narrativa não seja uma pessoa, mas um fenômeno da natureza. Se a imagem da capa contivesse uma pessoa ou animal, poderia sugerir que "Vento" fosse o nome do personagem, porém, a imagem indica que o próprio vento será o protagonista ou então o narrador onisciente da narrativa.

A primeira capa também apresenta, como todos os livros ilustrados contemporâneos, o nome do ilustrador que se localiza logo acima do título, enquanto o logo da Editora encontra-se abaixo. Essa imagem em associação ao *lettering* criado para o título e o texto da contracapa já dão as pistas da temática do livro (Figura 63). A guarda inicial quebra a atmosfera da capa e leva o leitor para um cenário mais quente. Apresenta uma única folha verde que voa em uma página com cores quentes misturadas: vermelho, amarelo e laranja

sugerindo ideia de calor e proximidade. Virando a página, há uma página dupla (2-3) com um cenário semelhante à imagem da primeira e da quarta capas do livro, porém, o azul dá lugar ao amarelo suave com tons esbranquiçados. Na página esquerda, a ficha catalográfica e, no canto direito, a dedicatória do ilustrador ao pai. Na página da direita, a folha de rosto.

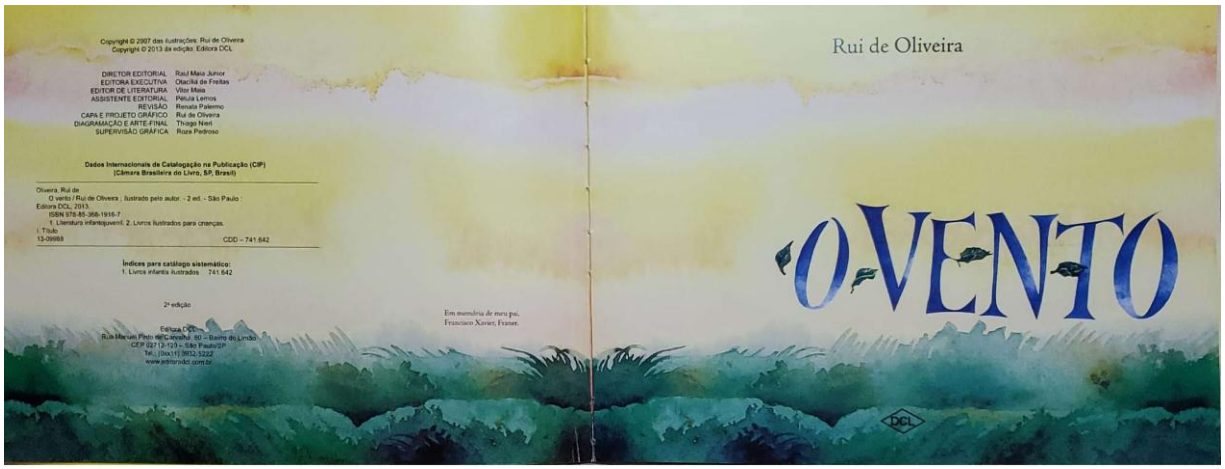


Figura 64 - Ficha catalográfica e folha de rosto (página dupla 2-3). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Na página dupla (4-5), a linha do horizonte continua baixa, o cenário permanece quente e a folha continua a voar na página da esquerda em direção à direita. Nikolajeva e Scott (2011, p. 211) afirmam que, "em um livro ilustrado, um virador de página é um detalhe, verbal ou visual, que encoraja o espectador a virar a página e descobrir o que acontece a seguir. Ao considerarmos essa característica dinâmica no projeto do livro, percebemos um maior envolvimento do leitor". Na página direita, ao longe, veem-se árvores que parecem se curvar na direção do vento que segue sempre à direita. É como se o leitor, ao virar a página, permitisse o fluir do vento para descobrir o que vem depois, o que coincide com o pensamento das autoras citadas. Nesse sentido, posso inferir que a folha levada pelo vento, presente em todas as cenas, funciona como um virador de página. O ilustrador também utilizou várias nuances de verde com a intenção de dar uma amplidão do tempo. A respeito da composição das páginas 6 a 13, o ilustrador explica:

> Na página 6-7, a crisálida à esquerda no cantinho é a chave do livro. E esse menino recebendo essas folhas do passado que vêm dessa janela onde tem a crisálida que depois no final eu a utilizo [Figura 65]. Na página seguinte 8-9, tem essa imagem emblemática, heráldica, do pai com o filho no ombro – se não me engano significa o cordeiro de Deus – uma imagem que vem da Grécia [...] Aquele carregando o carneiro nas costas é uma escultura grega que o cristianismo adotou outro conteúdo. Associo ao carneiro de Deus. Em todas as partes do mundo, pelo menos por onde andei, vi essa imagem do pai carregando o filho nas costas. Tem um simbolismo por trás disso que é a queda, você acha que aquilo é perigoso, que a criança vai cair, mas não conheço nenhum caso de ter caído, essa é a presença do pai. Ele começa a soltar pipa. A folha está presente na página 8-9 [Figura 66]. O garoto começa a crescer e ele obviamente está cortejando essa moça porque tem uma rosa na mão [Figura 67].

> É uma imagem que acho importantíssima no livro. Fiz diversas vezes essa imagem. Queria passar ao mesmo tempo essas questões de técnicas da aquarela, que gosto muito de trabalhar, passar ao lado dessa técnica toda essa atmosfera de enlevo e de tempo passado. Aqui se supõe que são as roupas dos dois, naturalmente estão sem roupa [Figura 68] (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).

Como já exposto, em muitas culturas, a borboleta representa o espírito. Ela é matéria enquanto é lagarta, depois ela passa a outra dimensão, o espiritual. Nesse sentido, a crisálida inicia o ciclo juntamente com as folhas trazidas pelo vento. Na composição da imagem do pai com o filho no ombro, o ilustrador intencionava mostrar a figura protetora do pai que segura o menino nos ombros para soltar a pipa na praia, uma brincadeira muito apreciada pelas crianças. Já, para mostrar que o rapaz está cortejando a moça, utilizou a rosa que simboliza o amor.



Figura 65 - As folhas entram pela janela e a crisálida no cantinho (página dupla 6-7).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/o-vento/



Figura 66 - O pai com o filho nos ombros (página dupla 8-9). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/o-vento/



Figura 67 - O rapaz corteja a moça (página dupla 10-11). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/o-vento/

Em relação à construção da página dupla 12-13, o ilustrador tentou ser o menos explícito possível, uma vez que possibilita ao leitor realizar a sua leitura da imagem. Nem tudo precisa se mostrado. É possível deixar rastros, pistas, sinais para que o leitor faça o seu caminho. O ilustrador desenhou as roupas do casal penduradas em um varal. Segundo ele, isso indica que ambos estão nus sugerindo assim uma relação sexual. Se o ilustrador intenciona mostrar as fases da vida humana, que são comuns a maioria das pessoas, a partir da figura do pai e para agregar à ideia de ciclo e de eternidade, poderia haver uma imagem que representasse o ato sexual até porque em uma das cenas posteriores haverá a imagem da gestação.



Figura 68 - As roupas penduradas no varal (página dupla 12-13). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

A página dupla 16-17 também merece destaque porque representa o momento em que o rapaz chegou do exército (Figura 69). Nessa construção, como o ilustrador queria dar um aspecto de eternidade, e por esta ser imaterial, o cenário é apresentado com manchas, sombras, várias nuances. Não há detalhes nem formas, é uma transcendência, porque o

soldado está em estado de enlevo e o seu boné voa junto com a folha. A página dupla 18-19 faz menção ao noivado, já descrita no capítulo anterior por ocasião da construção da linha do horizonte que é a primeira ideia a ser definida pelo ilustrador. Por se tratar de um livro que aborda o que é eterno, a linha do horizonte somente poderia ser baixa com mais presença de céu.



Figura 69 - O rapaz chega do exército (página dupla 16-17). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/o-vento/

No entanto, na página dupla 20-21, o artista, na intenção de demonstrar a felicidade terrena, levantou o céu e abusou do verde. A noiva, agora casada, joga o buquê que é levado pelo vento para a eternidade (Figura 70). A folha continua seguindo as imagens desde o início e orienta o leitor nessa caminhada. Oliveira (25 ago. 2020) explica que "Essa alternância da linha do tempo é de acordo com o que você quer contar. Inclusive é muito cultural na história da arte. A pintura flamenga é muito diferente da holandesa. A linha do horizonte varia muito de uma cultura para a outra". Já na página dupla 22-23, o ilustrador baixa a linha do horizonte e coloca o casal em um cenário com a predominância de tons azulados (Figura 71). Sobre esta imagem diz:

> Não tive nenhuma preocupação de fazer continuidade de personagem, aqui já é outra pessoa, cada quadro não é o mesmo personagem. São várias pessoas que vão passando por essas fases. Aqui é um lago sereno. Eu a [moça] pintei de verde por causa daquela pintura *O Casal Arnolfini*[42] [Figura 72]. Toda de verde. Uma coisa

[42] *O Casal Arnolfini* é o mais famoso quadro do pintor flamengo Jan van Eyck, pintado em 1434. Alguns estudiosos dizem que se trata de um retrato duplo e testemunha o casamento de Giovanni Arnolfini, o qual encomendou a obra ao artista. Repleto de simbolismo, um deles se refere à cor verde do vestido da esposa que simboliza a fertilidade. Disponível em http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1869/1314 . Acesso em: 17 out. 2020.

importante no quadro é que as frutas estão super maduras. O artista usou o recurso das frutas para mostrar a gravidez da personagem (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).



Figura 70 - A noiva joga o buquê (página dupla 20-21). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/o-vento/



Figura 71 - O casal espera um bebê (página dupla 22-23). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 72 - O Casal Arnolfini.
Fonte: Revista Interdisciplinar Internacional. Art&Sensorium, Curitiba, v.4, n.2, p. 46 - 61 Jul.-Dez. 2017

A página dupla 24-25 representa a última etapa da vida. Quando a velhice chega, o senhor apoia-se a uma bengala para caminhar. Agora é o chapéu do senhor que está voando junto à folha (Figura 73). As cores usadas são dessaturadas com o uso do cinza, preto e branco e sugere um clima sombrio e solitário. A respeito das últimas páginas duplas do livro (26 a 29), o ilustrador explicita:

> Grande *pout pourri*, uma grande alegoria à vida [Figura 74]. Fellini[43] fazia muito isso nos filmes dele. No filme *Oito e meio* ele faz uma alegoria a tudo aquilo que passou no filme. É muito comum na pintura também, fazer uma imagem alegórica a tudo àquilo que aconteceu. Aparece o boné como criança, boné como soldado, chapéu como adulto, buquê de flores como símbolo do casamento e tudo começa de novo. Um novo pai que resgata novamente a mesma pipa e coloca no alto [Figura 75]. Aqui a pipa subindo. Só a figura do pai que faz isso. Perdi meu pai muito cedo, fui praticamente criado pelo meu irmão, por isso dediquei ao meu pai esse livro. Aqui aparece a imagem que é o ícone do livro: a lagarta se transformando em borboleta (OLIVEIRA, 25 ago. 2020).



Figura 73 - Chega a velhice (página dupla 24-25). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Mais uma vez, a influência das demais linguagens atuando na criação das imagens de Rui de Oliveira. Anteriormente, a pintura renascentista e, agora, o cinema. O ilustrador compôs a imagem com os acessórios que são símbolos de cada etapa da vida. O boné colorido do menino representa a fase infantil, o boné do soldado indica a fase adulta em que serviu o exército, o buquê simboliza o casamento e o início da formação familiar e o chapéu representa a velhice. Todos sendo levados pelo vento cuja folha está na dianteira sempre presente.

[43] Federico Fellini (1920-1993) foi um cineasta italiano que trabalhou durante 40 anos realizando filmes, de 1950 a 1993, considerado por muitos como um diretor genial (SCAMPARINI, 2011). Disponível em: http://famanet.br/scriptio/wp-content/uploads/revistas/FELLINI_E_O_CINEMA_FELLINIANO.pdf. Acesso em: 18 out. 2020.



Figura 74 - Retomada das fases com o uso dos bonés, chapéu e buquê (página dupla 26-27). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 75 - O ciclo recomeça (página dupla 28-29). Fonte: arquico pessoal da pesquisadora

Na página dupla 28-29, aparece apenas o contorno da folha como se desaparecesse no ar (Figura 75). Mas na página seguinte (30) ela aparece verde, como nas precedentes. E, assim, o ciclo recomeça com a pipa no céu. O artista destaca a mesma crisálida do início na página 31. Na página 32, há uma foto do ilustrador desenhando na praia e a sua autobiografia. A imagem de fundo é a mesma da guarda inicial, ou seja, pode-se dizer que a guarda final fecha o enredo do livro (Figura 9).

É uma obra que exige muito do leitor para a sua compreensão. O leitor implícito (HUNT, 2010; NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011) deve possuir determinados conhecimentos como alusões intertextuais em relação a algumas imagens, os significados das cores utilizadas, o simbolismo dos elementos presentes como a borboleta, por exemplo. Segundo Nikolajeva e Scott (2011, p. 168) alguns livros analisados por elas apresentam ilustrações repletas de "alusões intertextuais de imagens, que apenas funcionam para o adulto coleitor",

como penso que seja o caso dessa obra aqui analisada. Desse modo, insisto mais uma vez na necessidade da alfabetização visual, o que certamente ampliaria a visão da criança em relação à leitura das imagens, não somente dos livros ilustrados, mas em geral como aquelas com que nos defrontamos no nosso cotidiano. No livro *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*, Graça Ramos intitulou um capítulo como "Olhar livros como paisagens" no qual explicita que:

> Olhar é forma de perceber, mas não se trata do gesto maquinal de colocar os olhos em algo rapidamente. Refere-se ao ato de, a partir dos olhos, examinar, avaliar, correlacionar, pensar o que está sendo visto. Aprender a olhar significa sair do gesto primário de captar algo com os olhos, que é uma atividade física, e passar para outro estágio, aquele em que, a partir de muitos exercícios mentais, absorvemos e compreendemos o examinado. Esse debruçar-se sobre o que os olhos captam provocará análises e, o mais produtivo, provavelmente ativará a capacidade de inventar. Olhar, portanto, é uma soma que inclui o físico, o psicológico, a percepção e a criação (RAMOS, 2013, p. 34).

O título do capítulo de Ramos, assim como o trecho citado, tem tudo a ver com o livro *O Vento*. O artista, que não estava acostumado a desenhar ao vivo, considerou importante olhar a paisagem real para criar a sua obra. No entanto, não foi um olhar mecânico. Foi um olhar como Ramos descreveu: pensar sobre o que vê e inventar a partir disso. O resultado não poderia ser outro. Um livro que é uma verdadeira paisagem e que exige ser lido assim. Ramos prossegue refletindo no mesmo capítulo sobre os efeitos prejudiciais à formação humana quando o olhar não é desenvolvido para ler as imagens:

> Quando ocorre de não compreendermos uma imagem, de não lhe darmos a devida importância, essa falta pode ser creditada, muitas vezes, a uma lacuna em nossa formação cultural, em especial de leitores e apreciadores de obras de arte. Quando digo nossa, me refiro ao país, ao Brasil com seu sistema de ensino e modos de inserção cultural. Isso se deve, entre outros fatores, ao fato de que a sociedade brasileira não foi preparada e educada para compreender que ver é um ato de conhecimento [...] Ser espectador, isto é, aquele que espera observando, exige concentração e repetição, demanda inventar meios para ver cada melhor (RAMOS, 2013, p. 34).

Nesse sentido, é imprescindível ensinar a criança, desde cedo, a aprender a olhar minuciosamente a partir dos livros de imagem para que aprenda a correlacionar o que vê nas ilustrações com os seus próprios sentimentos e experiências, estabelecendo diálogo com a arte e, por conseguinte, possa ter condições de criar/inventar também.

4.6 A Bela e a Fera: conto por imagens



Figura 76 - Primeira capa do livro - 1ª edição FTD – (1994). . Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

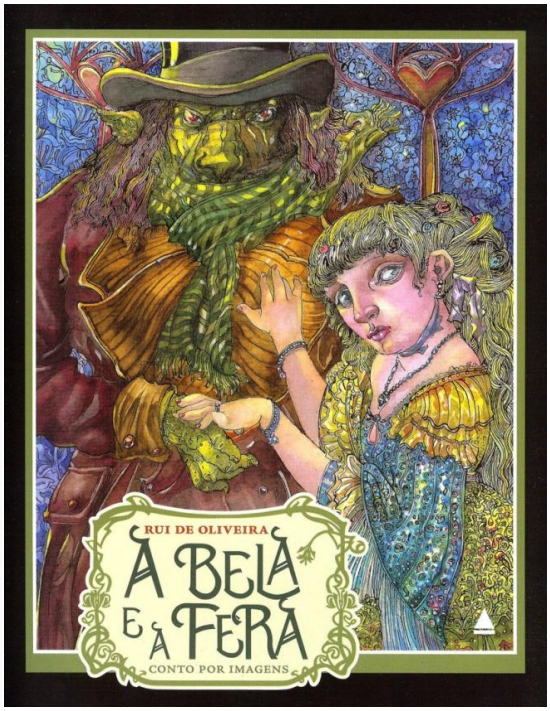


Figura 77 - 2ª edição Nova Fronteira (2015). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

Trata-se de uma obra com proporções físicas de aproximadamente 27 cm por 22, 5 cm no formato vertical, porém de magnitudes incomensuráveis para a carreira do ilustrador, o que já foi relatado no item 3.1 do capítulo anterior. Apenas para retomar e avançar, foi o primeiro livro cujo projeto foi essencialmente autoral e representou um marco importante na vida profissional do artista, uma nova fase em sua carreira. A sua primeira edição foi publicada em 1994, pela Editora FTD, com a qual obteve o *Prêmio Jabuti de Ilustração* em 1995 e o *Prêmio Luis Jardim – FNLIJ – Melhor livro sem texto*, no mesmo ano; e a segunda edição publicada pela Editora Nova Fronteira, em 2015. As imagens apresentadas e analisadas aqui permitem um breve paralelo entre as duas edições, no entanto, o foco está na segunda edição. Inicio com a história da sua criação para, em seguida, analisar o enredo do livro em si. Entretanto, faço destaque a algumas ilustrações que foram alvo de discussão durante o Encontro Dialógico com o ilustrador.

O primeiro destaque diz respeito às razões pelas quais o ilustrador se propôs a ilustrar um conto de fadas unicamente por imagens. Declarou ter grande fascínio por essa história desde a infância, mesmo sem compreender, à época, a dimensão de todos os significados que envolviam esse conto de fadas, o que pode ser confirmada com o texto escrito por ele mesmo

na quarta capa sobre o qual afirmou "escrevi algo assim que tenho profunda convicção" (OLIVEIRA, 01 set. 2020). Para tanto, ele foi buscar as referências mais ancestrais possíveis, como ele mesmo declara:

> Recebi de uma amiga que morava em Paris um catálogo daquela exposição gigantesca que a Biblioteca fez sobre os contos de fadas. Ali eles contam toda a história dos contos de fadas. Os franceses têm um envolvimento muito grande com esse tema, todos os povos têm, mas os franceses especialmente, até por causa do Charles Perrault que também teve essa capacidade de reunir as partes. Isso deve ser o segredo de quando alguém se aventura a escrever sobre uma história como essa. Saber reunir as partes. É um pensamento de cunho de ponta. Para contar uma história tem que reunir as partes e harmonizar os opostos. Assim que penso, assim que fiz o livro *A Bela e a Fera*. Até então, pelo fato, na Feira de Bolonha[44], quando conheci Renata Pallottini[45], especialista em *A Bela e a Fera*, ela disse que conhecia muitas versões, mas não por imagem. Esse transporte para a imagem é também um transporte de análise e síntese. Um livro de imagem está estruturado em dois alicerces, dois pontos cruciais: 1. análise: parte de pesquisa e estudo do texto; 2. síntese: parte iconográfica. Nem sempre você consegue contar por ícone aquilo que a análise disse. Isso aí o ilustrador deve desistir desse sonho de Ícaro. Existem fatos literários que não possuem imagem física (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Para Rui de Oliveira, o trabalho do ilustrador é justamente criar metáforas visuais para as metáforas literárias sem banalizá-las. Muitas vezes o corpo físico – no caso, a imagem – vulgariza aquilo que foi etéreo porque nem todo escrito, nem todo sentido, tem uma imagem espelhar. Esse conceito foi aprendido a partir dos estudos de William Blake. Esse é o caso dessa obra que apresenta uma história de amor, uma paixão, tão bem representada e, por isso, considerada a maior história de amor já escrita. Nesse sentido, o artista foi pretensioso ao

[44]A Feira do Livro Infantil de Bolonha (Bologna Children´s Book Fair), na Itália, é uma das pioneiras no mundo em exposições com o intuito de divulgar a ilustração como expressão artística nos livros infantis e juvenis e, assim, promover e valorizar essa manifestação de arte. Reúne, desde 1964, os maiores produtores culturais de conteúdos para crianças e jovens do cenário mundial, tais como agentes literários, editores, artistas, bibliotecários, ilustradores e escritores. Faz parte da programação do evento a entrega do *Prêmio Hans Christian Andersen***,** o prêmio mais importante da categoria infanto-juvenil, considerado o *Nobel de Literatura*. O Brasil teve algumas participações importantes nessa Feira, como em 1994, com a exposição *Três escritores, três ilustradores*, cuja iniciativa foi de Rui de Oliveira em parceria com a UFRJ. Em 1995, o Brasil foi homenageado cuja curadoria foi da FNLIJ. Em 1996, a Feira trouxe para o Brasil a exposição *Jardim Secreto*, em comemoração aos 30 anos da Mostra de Ilustração com 30 ilustradores premiados. Em 2014, o Brasil foi homenageado novamente sendo o ilustrador Roger Mello vencedor do prêmio *Hans Christian Andersen*. Disponível em: https://leiturinha.com.br/blog/feira-do-livro-infantil-de-bolonha/**.** Acesso em: 19 out. 2020.
https://blog.ataba.com.br/ilustrador-roger-mello-vence-o-premio-hans-christian-andersen-2014/**.** Acesso em: 19 out. 2020.

[45] Renata Pallotini, nascida na capital paulista em 1931, é poetisa, dramaturga, tradutora e ensaísta. Formou-se em Filosofia Pura, na Pontifícia Universidade Católica (PUC), em São Paulo, e Direito na USP. Cursou Teatro nos Cursos Livres, na Sorbonne Nouvelle, em Paris, e fez Dramaturgia e Crítica, na Escola de Arte Dramática de São Paulo (EAD). É doutora pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) na USP, cujo título recebeu em 1982. Escreveu várias obras como dramaturga, bem como com a parceria de outros autores. Fez muitos trabalhos para a televisão brasileira. Recebeu muitos prêmios pelos seus grandes feitos nas diferentes áreas profissionais. Disponível em: http://www.museudatv.com.br/biografia/renata-pallottini/ Acesso em: 19 out. 2020.

ilustrar esse conto, posto que expressar um sentimento tão belo quanto o que a Fera sentia pela Bela exclusivamente por imagem, é um profundo desafio. A respeito do sucesso desse conto:

> Desde que se popularizou, na segunda metade do século XVIII, *A Bela e a Fera* nunca deixou o grupo das histórias mais queridas de todos os tempos. Adaptações se sucederam, em diferentes meios – filmes, discos, desenhos animados, histórias em quadrinhos etc. Dentre elas, quatro merecem destaque: a peça para piano a quatro mãos de Maurice Ravel, de 1908, chamada *Les Entretiens de la Belle et de la Bête*, orquestrada em 1912; o filme dirigido pelo artista de vanguarda francês Jean Cocteau, de 1946, no qual Bela, após transformar a Fera em príncipe, parece lamentar o resultado; o desenho animado cujo sucesso reergueu os estúdios de Disney, em 1991; e a ópera do compositor minimalista americano Philip Glass, de 1994, pensada como uma espécie de trilha sonora para o filme de Cocteau (VILLENEUVE; BEAUMONT, 2016, p. 23-24).

Como já explanado no capítulo anterior, esse artista preocupa-se muito com os referenciais culturais da obra a ser criada. Portanto, pesquisou todas as versões encontradas a partir da versão original de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, mais conhecida como Madame Villeneuve. A versão tomada para a obra em questão foi baseada no conto *La Belle et la Bête*, de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, cuja versão é a clássica.

O livro *A Bela e a Fera: a versão clássica e a surpreendente versão original – Madame de Beaumont , Madame de Villeneuve,* publicada pela Editora Clássicos Zahar, 2016, traz as duas versões, bem como o histórico, a análise e a comparação entre elas. "Sua versão mais conhecida atualmente data de 1756, tendo sido registrada pela escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont no *Magasin des Enfants*, revista destinada a meninas e moças" (VILLENEUVE; BEAUMONT, 2016, p. 14). No entanto, "Em 1740, dezesseis anos antes que Madame de Beaumont popularizasse a história de *A Bela e a Fera*, sua primeira versão havia sido publicada no livro *La Jeune Américaine, ou Les Contes marins,* de outra escritora francesa, Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve" (VILLENEUVE; BEAUMONT, 2016, p. 20). Acerca da breve comparação entre as duas versões mencionadas, o trecho seguinte do livro aludido é bem esclarecedor e pode justificar a opção do artista pela mais conhecida em detrimento da original:

> Das duas versões de *A Bela e a Fera* aqui reunidas, a de Madame de Beaumont é curta, no formato mais usual dos contos de fadas que conhecemos, enquanto a de Madame de Villeneuve é bem mais longa, chegando ao tamanho de um romance. A de Beaumont é dirigida às crianças e suas professoras/preceptoras, a de Villeneuve é nitidamente voltada para o público adulto. Beaumont cortou muita coisa não essencial da versão que a precedeu, eliminando personagens e reduzindo a história a uma estrutura arquetípica. Eliminou várias subtramas criadas por Villeneuve, por exemplo os antecedentes da situação dramática principal, como as histórias pregressas da Fera e da Bela. Nas duas versões, porém, o cenário urbano na abertura

> da história chama a atenção, pois é pouco usual em contos de fadas, bem como a condição social dos personagens, que não são reis nem camponeses (VILLENEUVE; BEAUMONT, 2016, p. 24).

Desse modo, recorreu a uma amiga à época de 1992 e 1993 que lhe conseguisse no francês do século XVIII. É um conto de fadas escrito com autor, diferente dos outros. Segundo o ilustrador, a autora recolheu o passado e ordenou esse mosaico. A mesma ação foi feita por Shakespeare em *Romeu e Julieta*, visto que havia várias versões antes dele, mas pegou a versão mais apropriada e ordenou isso de forma mais dramática e expressiva.

O ilustrador também revelou que ficou impressionado com o filme *A Bela e a Fera – La Belle et la Bête* – dirigido por Jean Cocteau, em 1946, mais particularmente com os figurinos e, sobretudo, com a máscara da Fera que foram desenhados por Christian Bérard. Esse filme também serviu de referência cultural para a sua criação. A respeito dessa questão, explicita:

> Em termos práticos, essa história é imemorial, não tem uma época, mas como foi escrita no século XVIII, não quis trabalhar a história no século XVIII porque são os primeiros acordes do neoclassicismo, do romantismo. Quis desenhar em um momento de suprema evolução do romantismo no estilo floreal, que é o *Art Nouveau*. Trouxe a história para o terço final do século XIX. A história é mais antiga, mas dei uma adiantada nela porque achei o estilo floreal mais adequado para se fazer esse livro, não o neoclássico tampouco o romantismo. O final do século XIX com o William Morris[46], que é *Arts and Crafts*, que é o movimento fundamental do desenho industrial do século XIX, que seria o estilo para esse livro. Em cima disso, começo fazer a pesquisa. Trabalho com as fontes, procuro trabalhar com os berços, com o berçário da minha ideia, mas a forma é outra. Tenho que procurar em outro lado, algo que você tem um tempo que você faz a sua pesquisa para dar sedimento ao que você está fazendo, mas quando vai transformar isso em imagem não tem um compromisso de fazer naquela época, tem que fazer na época onde o fenômeno livro seja mais favorecido, também tem isso (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

[46] William Morris (1834-1896) foi um ilustrador, designer, teórico da arte e pintor inglês que defendia a arte com finalidade social, justamente o oposto do pensamento de séculos anteriores de Leonardo da Vinci. Para ele, a arquitetura era a arte maior, por isso unia arte ao artesanato e defendia a produção de objetos e bens de consumo com alta qualidade estética contrariamente à produção em série da indústria massificada. Privilegiava a habilidade manual, o que encarecia os produtos, por isso apenas os ricos podiam adquirir. Apresentava ideais associados ao socialismo e anarquismo do final do século XIX. Fundou em 1861, a firma *Morris, Marshall e Faulkner, Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals*, o ponto norteador da arte industrial e *design* moderno. Em 1880, surgiu o *Arts and Crafts Movement* como consequência das suas doutrinas. Nesse clima de conceitos, surge mais adiante o estilo floreal vindo a ser o *Art Nouveau*, baseado na organicidade dos reinos animal e vegetal (ALBUQUERQUE, 2017). Disponível em: https://historiaartearquitetura.wordpress.com/2017/01/12/museu-nacional-etrusco-de-villa-giulia/. Acesso em: dia 20 out. 2020.

Rui de Oliveira aborda uma questão fundamental, muito presente em suas obras, que diz respeito à ilustração em si. A partir desses pressupostos, é possível concluir que, ao ilustrar uma obra, existe a necessidade de um alicerce, de um sedimento, de uma estrutura cultural de uma época artística ou próxima da época que se intenciona representar. Como exemplo, no livro em questão, o artista considerou mais apropriado desenvolver a narrativa baseada na abordagem floreal – caracterizada por letras adornadas, formas e aspectos curvilíneos, lembrando elementos semelhantes a vegetais e a animais – por conseguinte, foi buscar em William Morris as fontes para a suas ideias. Definida essa primeira pesquisa: seleção da versão mais apropriada a qual teve contato e da abordagem plástica a ser utilizada, iniciou os estudos para as imagens. Essa forma de atuação é recorrente nas criações desse ilustrador que atribui grande importância ao conceito gráfico do livro, o qual deve conter arte e ser realizado por um artista. Em suas palavras:

> Este é um livro muito decorativo [,,,] A decoração é um corpo vivo. O prazer de ver. Isso é importante no livro. A pessoa tem que ter o prazer de estar vendo. Essa fruição da imagem começa pelo encantamento da própria. Christiane Mello foi a designer, foi minha aluna, hoje tem seu estúdio próprio, mas estamos sempre trocando figurinhas. Esse floreal é de William Morris. É um livro como gosto de fazer: começa com uma guarda, depois tem um falso rosto, ficha catalográfica, vem o *lettering*. É um livro que tive muito prazer por causa da sequencialidade da abertura. Aqui você já está contando uma história. Os elementos pretextuais não são um adendo indiferente ao livro, muito pelo contrário, é uma introdução ao clima do livro, à atmosfera gráfica do livro. Uma pessoa que começa vendo o livro, vendo a guarda, depois o falso rosto, o rosto, ele já aceita que está num clima de *Art Nouveau*. Tem vários estilos, o que optei foi a francesa porque na Alemanha tem outro estilo, na Itália tem outro estilo, em Viena tem outro estilo. Varia muito de cultura. A referência que tomei foi a passagem de século na França. Isso é importante para situar, não só a época do livro, mas a contribuição cultural (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Neste trecho fica evidente a necessária parceria que deve existir entre a pessoa responsável pelo projeto gráfico do livro e o ilustrador como um dos fatores básicos para o sucesso de uma obra. Ainda mais quando se trata de um artista tão preocupado com o conceito gráfico do livro. “Para que haja o enlevo, tem que existir o reconhecimento da imagem” (OLIVEIRA, 2008b, p. 41). O ato de ver, contemplar, ter prazer por meio do olhar é o primeiro atributo intrínseco à linguagem visual. Isso quer dizer que a imagem precisa ser crível, ter relação com a realidade. “Logo depois do reconhecimento vem a rememoração” (OLIVEIRA, 2008b, p. 41). As ilustrações literárias, quando bem elaboradas e acabadas do ponto de vista artístico, representam muito mais do que está sendo visto pelo leitor porque, pela concretude da imagem, é possível perceber o que está invisível aos olhos. Ao reconhecer

a imagem e apreender os seus significados, seu poder simbólico pode ser imortalizado na sua memória visual. “O trajeto criativo se origina no ver, para, logo a seguir, chegar ao não-visto. A gênese da criação no ver se justifica pelo fato de que a realidade é sempre muito mais imaginosa que a imaginação” (OLIVEIRA, 2008b, p. 41). É a partir da realidade que o ilustrador tem a oportunidade de criar. Ele recria a realidade, o que não significa que as ilustrações devam ser a descrição real dos objetos, no entanto, precisam ser críveis. Nesse sentido, o artista construiu a obra considerando cada detalhe, pois

> [...] a atenção aos aspectos plásticos de um livro não se justifica somente no auxílio à competição e à concorrência, como se o livro fosse um produto de prateleira. Tal esmero com o gráfico é para inserir a eternidade do livro na contemporaneidade – esta é a sua função maior. O legado artístico que movimentos nos deixaram é o salvo-conduto para essa inserção. Não só fazer um resgate da tradição do livro, mas também tentar provar que isso é atual e pertence ao mundo de hoje também. A história não pertence ao passado (OLIVEIRA, 2008b, p. 45).

Para muito além de um objeto de consumo, o livro, como resultado final, é o resultado de todo um trabalho processual no qual estão envolvidas muitas pessoas. A dedicação e o capricho do autor não são direcionados apenas para que seja algo a saltar aos olhos do consumidor para que o compre em detrimento de outros, mas de tal modo que seja indispensável adquiri-lo por sua contribuição cultural e, por conseguinte, formativa. O conto *A Bela e a Fera* e suas diferentes versões são conhecidas pela maioria das pessoas, então, o que diferencia essa obra das demais já produzidas? Primeiramente, por seu ineditismo ao ser contada unicamente por imagens e, principalmente, por ser narrada por meio da arte de uma época trazendo o passado para a atualidade, o que demanda tempo, paciência e dedicação para a sua concretude gráfica.

A técnica utilizada foi Ecoline, que é pouco permanente e, por conseguinte, não pode receber raios solares. Os originais apresentados pelo ilustrador permanecem impecáveis pelo cuidado e zelo em mantê-los guardados em local fechado e seguro há mais de vinte anos. O ilustrador disse que não usa mais essa técnica justamente por sua propriedade efêmera posto que ao ilustrador cabe a preocupação com a permanência do seu trabalho. Rui de Oliveira apresenta os paratextuais, desde a capa passando pelo miolo e depois chegando à quarta capa, numa atmosfera artística da época pretendida na intenção de transportar o leitor para esse universo representado.

A obra tem uma curiosa e interessante história acerca da construção do personagem da Fera. Na primeira edição, o ilustrador compôs um príncipe, do ponto de vista dele próprio,

muito idealizado, muito bonito, uma figura fictícia distante da realidade, mas somente percebeu isso depois de ter concluído o projeto. Entretanto, na segunda edição, teve a oportunidade de mudar a aparência física do príncipe para solucionar esse problema que o incomodava. Para essa efetivação, ele conta:

> Nessa versão agora [2015], fui consultar o gosto feminino. Quem é o mais bonito do cinema? Dei três opções: Jude Law, George Clooney e Javier Bardem. Fiz uma enquete com três amigas, e elas escolheram o Javier Bardem – espanhol, atualmente trabalha no cinema americano – Causou estranhamento a escolha que foi feita. São grandes atores, muito bonitos e com belezas diferentes. As três elegeram o Javier Bardem. Fiz o príncipe parecido com ele. Foi o príncipe mais real mediante essa pequena enquete que fiz. Na primeira edição, eu quis fazer uma coisa fictícia, muito idealista, etérea. Na minha cabeça não funcionou, achei que errei, que não tinha desenhado bem. Ninguém criticou, mas eu tinha que fazer um rosto real. Peguei a foto do Bardem e fui desenhando. Eu gostei. Ficou um cara comum. Resolvi o problema que tinha com esse príncipe. Eu tinha cometido o erro que o Cocteau fez no filme, cometeu esse erro de usar uma figura fictícia (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Mesmo não sendo fator de crítica, o artista não estava satisfeito com o acabamento dado ao personagem, por isso, sentiu a necessidade de substituir. Tratava-se mais de uma autocrítica. Para não incorrer no erro, estendeu ao público feminino, bem restrito, mas necessário à concretização de suas ideias. A esse respeito, menciono Bakhtin (2003, p. 348) ao dizer que "A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos". A atitude do artista confirma a ideia cerne de Bakhtin de que não podemos viver sem a palavra do outro, sem as relações com outros seres humanos, sem ouvir o que os outros têm a nos dizer. Rui de Oliveira encontrou uma solução para a sua inquietação a partir da interação com outras pessoas, as suas interlocutoras.

A respeito da primeira capa – versão 2015 – repleta de simbologia, o projeto de dizer do criador foi mostrar que a Fera, apesar da aparência animalesca, é um homem cujo motivo desse sortilégio não é revelado em momento algum da versão utilizada. O modo que encontrou para dizer isso foi posicionando a mão direita da Bela no lado esquerdo da Fera, onde o coração humano é localizado, diferentemente dos animais (Figuras 77 e 78), ou seja, mesmo tendo uma aparência monstruosa é no fundo um ser humano. A mão direita da Bela, segundo o ilustrador, representa a tomada de consciência da moça que precisava romper com o pai para aceitar de fato o amor de um homem, portanto, não poderia ser a mão esquerda. Regina Michelli, em seu artigo intitulado "Os contos de fadas e seus recontos por imagens: *A*

Bela e a Fera, pelo traço de Rui de Oliveira", faz uma descrição da imagem da capa, assim como deixa claro qual a compreensão que realizou:

> Neste livro, a capa registra as imagens de Bela e Fera. Ela, de fato, tem uma das mãos apoiada na de Fera e a outra sobre o coração dele, com a cabeça voltada para o leitor, com seus cabelos presos. Fera é desenhado de frente. As personagens não olham uma para a outra, olham para o leitor, como se o desafiassem à leitura de uma obra que reúne uma bela moça de cabelos louros, vestido de gala, e um ser animalizado, assustador, ainda que em trajes suntuosos (MICHELLI, 2016, p. 164).

A imagem da capa não se repete internamente no miolo do livro, porém, antecipa o enredo e confirma o título, considerado nominal (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011), sugerindo que Bela aceitará o amor de Fera, mesmo ambos sendo tão díspares. A autora enfatiza a questão do olhar dos personagens que estão voltados para quem está fora da imagem, no caso, para o leitor como um desafio à leitura. Existe um narrador, aquele que narrará a história a partir de seu ponto de vista, cujo olhar não é o mesmo dos personagens. Assim, pode-se inferir que o narrador tem uma perspectiva onisciente. A respeito da perspectiva narrativa nos livros ilustrados, Nikolajeva e Scott (2011) consideram que:

> Em narratologia, o termo "ponto de vista" é empregado em uma acepção mais ou menos metafórica, para denotar a posição assumida pelo narrador, pelo personagem e pelo leitor implícito (ou o narratário [*narratee*], para manter a simetria). Há também uma distinção entre o ponto de vista literal (pelos olhos de quem os eventos são apresentados), o ponto de vista figurativo (transmitindo ideologia ou visão de mundo) e o ponto de vista transferido (como o narrador se beneficia com o relato da história) (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 155, destaques das autoras).

Segundo as autoras, em relação às imagens, a perspectiva é no sentido literal, pelos olhos do artista que elaborou as ilustrações. No entanto, mesmo que o olhar do leitor seja direcionado pelo ilustrador – como na descrição visual do cenário e dos personagens ou, por exemplo, a explicação do artista a respeito de desenhar a mão direita da Bela apoiada no lado esquerdo da Fera com determinado propósito – o leitor nem sempre chega à compreensão pensada pelo artista porque a leitura depende do repertório que cada um leva para a imagem. Se fosse um livro com enunciados verbais, o criador poderia expressar essas ideias com o uso das palavras escritas e então a sua intenção poderia ser melhor compreendida pelo leitor. Isso pode dar a entender que a leitura das ilustrações possibilita ao leitor uma liberdade maior de interpretação em relação à leitura das palavras escritas. As pesquisadoras prosseguem:

> Como apenas a narrativa verbal pode comentar os eventos e os personagens ou dirigir-se ao leitor imediatamente ("Agora vou lhe contar..."), a narrativa visual exclui todas as formas de narradores intrusos e autoritários, o que com frequência associamos à literatura infantil tradicional. É apenas indiretamente que as ilustrações podem ser didáticas. Entretanto, as imagens têm seus próprios meios de expressão.

> Por exemplo, um personagem que olha diretamente da ilustração para o leitor/espectador pode ser apreendido como um narrador visual "intruso" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 157, destaque das autoras).

Por esse ponto de vista, podemos considerar que Bela e Fera da ilustração da capa são narradores visuais "intrusos" que intimam o leitor a conhecer essa história de amor (Figura 77).



Figura 78 - Estudo para a capa 1ª edição (1994). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 79 - Estudo para a capa 1ª edição (1994). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

Na segunda edição, as guardas são todas trabalhadas na abordagem floreal com contornos de flores azuis em fundo preto. Já o falso rosto traz o florido com contornos pretos no fundo azul com a borda inferior em vermelho. O frontispício ou folha de rosto repete o desenho do falso rosto acrescido do nome do ilustrador, título da obra, logo da Editora e a edição. Abaixo o estudo e o traço final das guardas (Figuras 80, 81 e 82), assim como do frontispício e do falso rosto (Figuras 83, 84 e 85).



Figura 80 - Guarda 1ª edição (1994). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

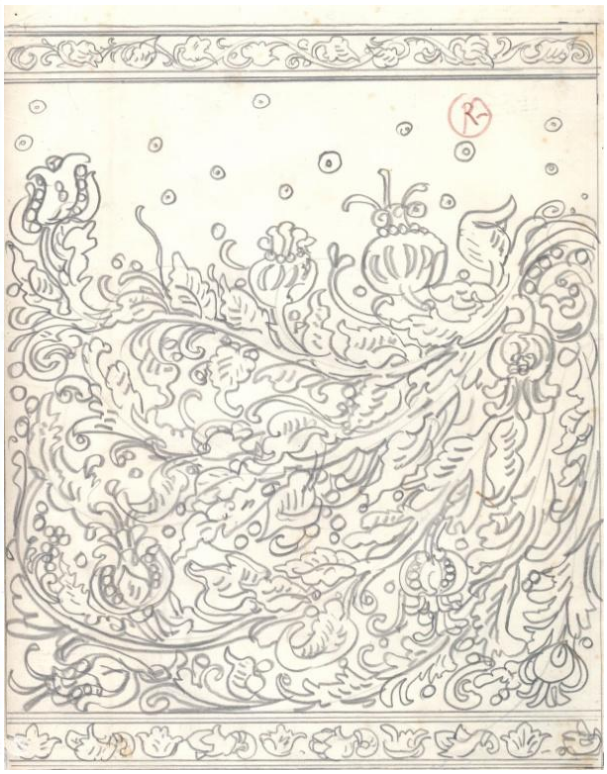


Figura 81 - Estudo para a guarda da 1º edição (1994). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 82 - Guardas inicias e finais da 2ª edição (2015). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

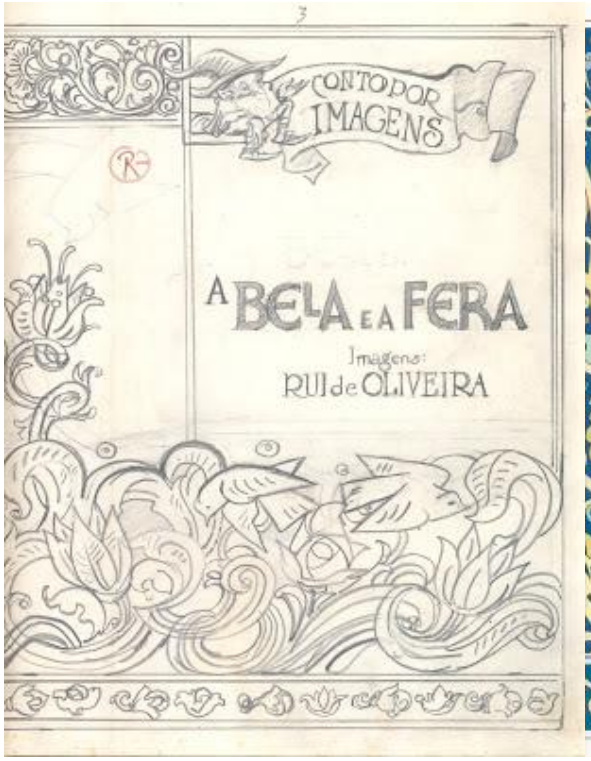


Figura 83 - Estudo para o Frontispício da 1ª edição (1994). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

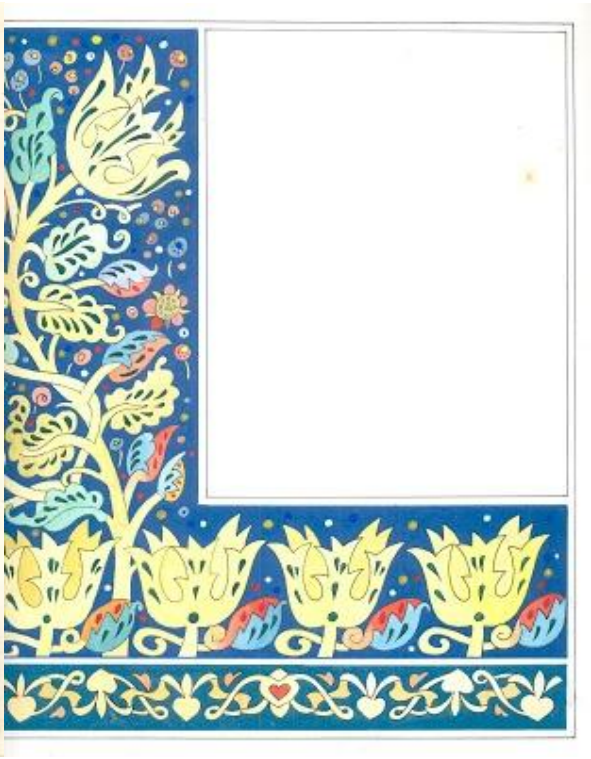


Figura 84 - Frontispício 1ª edição (1994). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

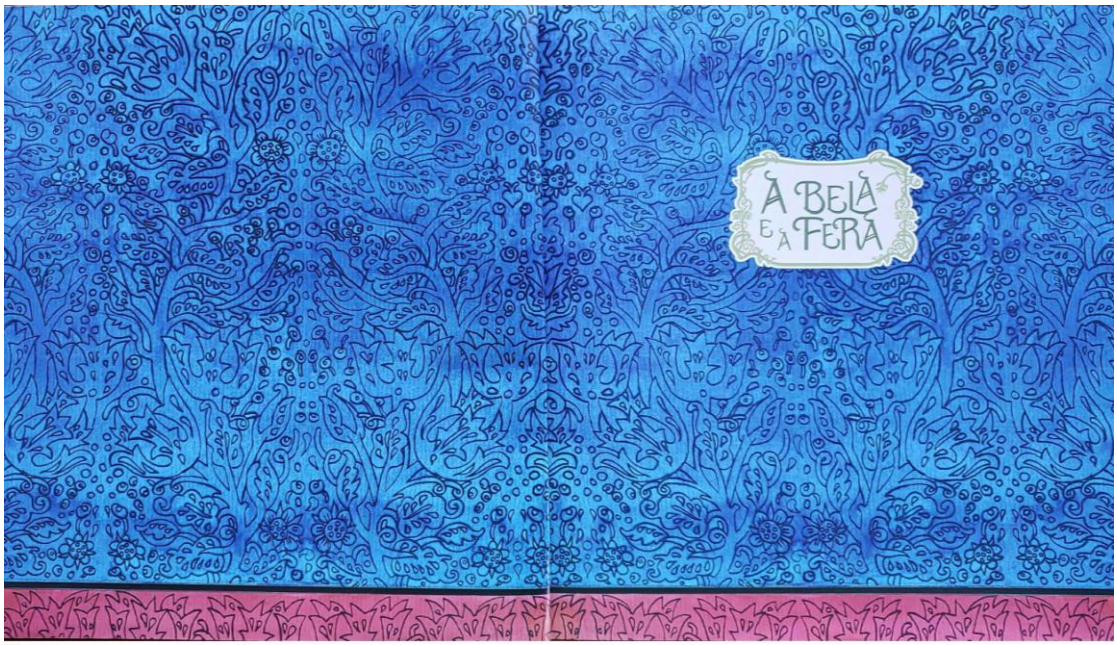


Figura 85 - Falso rosto da 2ª edição (2015). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 86 - Folha de rosto da 2ª edição (2015). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

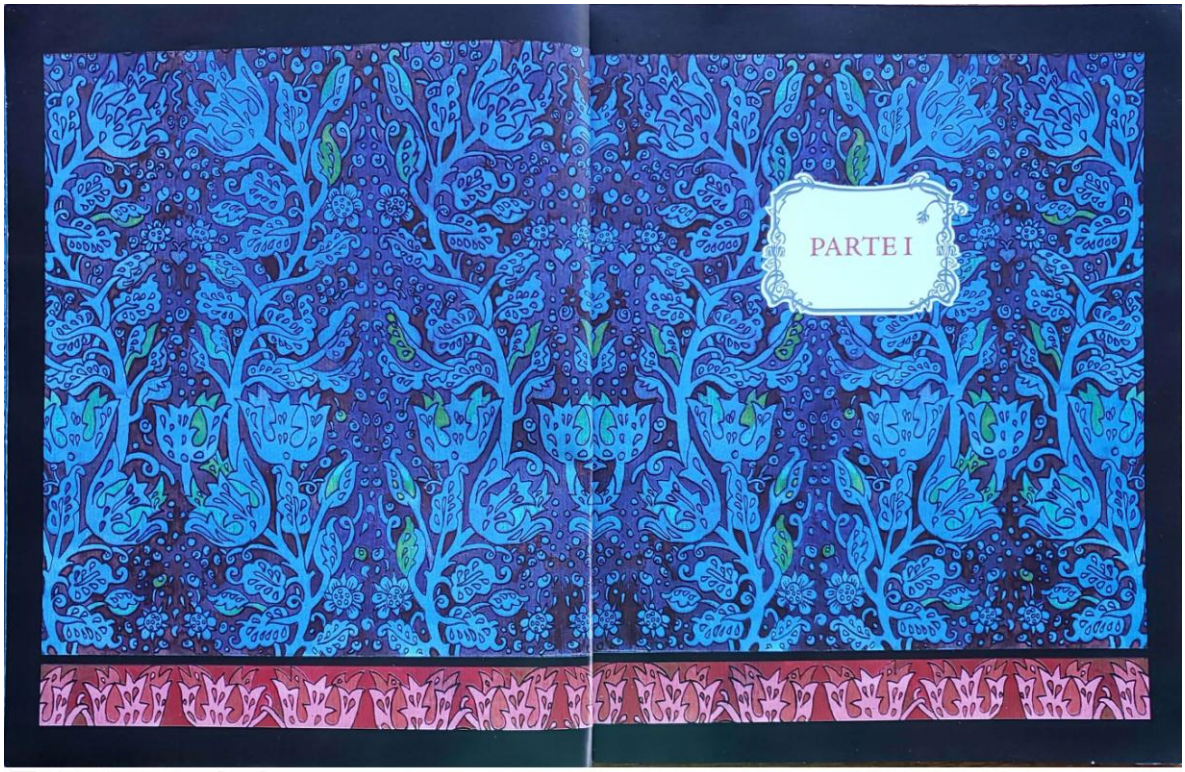


Figura 87 - Parte acrescida à segunda edição – Abertura da parte I. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Após a folha de rosto (Figura 86), na segunda edição, há uma introdução escrita pela editora responsável, no caso a Daniele Cajueiro, com o título "O mundo mágico dos contos de fadas", no qual apresenta algumas informações sobre a obra como a versão em que foi baseada, ano da primeira edição, prêmios recebidos e explicita informações que foram acrescidas na edição vigente como as divisões na parte editorial. A parte I é a narrativa por imagens, páginas 9 a 32; a segunda parte abarca as páginas 33 a 40 nas quais o ilustrador apresenta suas concepções em três textos intitulados "Alfabetização e Letramento", "A leitura da imagem" e "Relação entre palavra e imagem". A parte III é composta pelas páginas 41 a 46 nas quais se incluem os "Estudos de cenas e de personagens" realizados pelo ilustrador na construção da narrativa. Por fim, a quarta e última parte refere-se ao "Entrecho fundamental e guia de leitura visual" em que o ilustrador, além de oferecer a versão escrita do conto, oferta também a explicação de cada ilustração apresentada na parte I revelando aspectos inerentes à compreensão de cada uma a partir de seu próprio ponto de vista.

O ilustrador não exteriorizou, no entanto, é possível inferir que esses acréscimos realizados por ele sejam fruto da necessidade de compartilhar os seus pensamentos relacionados à criação da obra em razão de ter sido e continuar sendo tema de Dissertações de Mestrado, bem como de estudos acadêmicos sobre contos de fadas e imagem. Talvez, também, para que professores possam dialogar sobre o livro com os alunos de forma a revelar as ideias do autor quanto à criação dessa obra. Nesse intuito, pode contribuir com as pesquisas e com o ensino da leitura de imagens ao materializar as suas ideias. Trago agora algumas das ideias e conceitos apresentados por Rui de Oliveira em nosso diálogo sobre o processo criativo da obra.

A página dupla 10-11 (Figura 88) corresponde à primeira cena da narrativa e merece destaque em relação à forma como o artista utilizou as convenções possibilitadas pela imagem para expressar o seu pensamento. No conto de Madame de Beaumont, o mercador tem seis filhos – três moças e três rapazes. Porém, nessa cena descrita, há seis moças, o que dá a entender que três são convidadas. Para realçar as características da Bela, que são opostas as das irmãs e das demais mulheres, foram usados recursos como alguns pecados capitais: a vaidade está representada naquela que se mira no espelho, o ócio na jovem entediada no sofá, enquanto uma terceira toca um alaúde e duas jogam cartas. Além de as irmãs estarem ociosas, ainda são servidas pela Bela, que segura uma bandeja com quatro taças. Ela fita alguém que não participa da ilustração, provavelmente o leitor, o que configura novamente um narrador

visual intruso (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Outro dado importante na cena é o uso da cor. Apenas Bela apresenta uma tonalidade quente em suas roupas, o que lhe confere vivacidade. O cenário recebe cores fortes e intensas, em contrapartida, as demais mulheres da cena estão esmaecidas no azul e no violeta como a demonstrar futilidade, frieza e distanciamento. O ilustrador explicita que emprestou à Bela a servidão da Cinderela ou Gata Borralheira realizando assim uma alusão intertextual entre contos. A respeito dessa imagem, ele expõe:

> Aquilo que não tem muita importância para o escritor tem importância fundamental para o ilustrador. O ilustrador seleciona do texto aquilo que passou ao largo pelo escritor. Foi apenas um momento que ele escreveu. Aquele é o momento para o ilustrador utilizar. No caso era apenas dito que eram pessoas que não faziam nada, então coloquei o jogo, a vaidade – todos esses elementos clássicos que não têm no texto – tive que colocar para passar o mais fiel possível esse sentimento do texto. Esse é o livro de imagem, não tem que ter um pudor [...] Se é algo que comunica, que você sente que vai dizer o que você quer, não tem que pensar duas vezes, o que você tem que pensar é se aquilo é honesto, se é correto e se aquilo está sendo muito bem feito. Falamos no encontro passado, não devemos ter problemas com as convenções, com o tradicional, aquilo que é tradição, não tem que ter muitos melindres em usar um recurso que é óbvio, mas tem que fazer esse óbvio com muita distinção. Você não faz um óbvio grosseiro, você faz aquilo que vai ser claro para as pessoas lerem a imagem (OLIVEIRA, 01 set. 2020).



Figura 88 - Bela serve as irmãs (página dupla 10-11).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

O trabalho do ilustrador é também de preencher as lacunas possibilitadas pelo escritor, é ir além do que está visível criando uma infinidade de relações entre os recursos disponíveis, sempre orientado a dizer algo a alguém. Em todos os encontros, Rui de Oliveira evidenciou a necessidade de uso das convenções na criação das ilustrações de forma criativa. Tudo o que facultar a compreensão da imagem deve ser usado, o que não significa que deva ser de qualquer jeito, ao contrário, deve ser usado de forma criteriosa. Ele declara:

> O que estava mais me referindo é no sentido de utilizar o que é extremamente tradicional e até mesmo corriqueiro como algo inusitado. Até porque eu vejo a ilustração assim: é você tornar incomum o comum, é você usar, por exemplo, os

> chavões mais clássicos do medo, do pavor, do amor, do ciúme, mas tratá-los de uma maneira, não vou dizer inovadora porque seria pretensão, mas de outra forma, digna, e que as pessoas vejam pela primeira vez aquilo na vida que já viram tanto. É isso, é ter a sensação de ver algo pela primeira vez uma forma que você sempre viu. É isso (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Em outras palavras, é ver algo que sempre viu, mas de modo que seja uma experiência nova. Esse uso das convenções deve ser artístico ao buscar algo que é óbvio, comum, evidente e transformá-lo em algo belo do ponto de vista artístico, com bom gosto e criatividade. Nesse sentido, a página 13 também é um exemplo (Figura 90). Em primeiro plano, está Bela com uma lágrima a cair do olho direito. Seu cabelo, em um coque, está escuro em tons azulados, e ela está de costas para o pai. A mudança do penteado e da cor do cabelo somada à posição de sua personagem na cena constituem aspectos que levam ao entendimento de que ela está triste com a partida do pai e sofre com a separação, mesmo que seja por poucos dias. Não há menção alguma ao pedido da rosa feito por Bela ao pai, apenas o fato de ela ser diferente das irmãs, as quais se localizam afastadas, em outro plano, em seus tons azuis e violetas, frias e distantes como elas são. Nada sentem e demonstram pela partida do pai, a não ser aguardarem presentes dessa viagem. Em relação ao uso das convenções:

> Ao lidar com as tradições vivas de sua época, ao revivê-las a nível pessoal e ao absorver as influências que lhes dizem respeito, conseguem reformular essas influências de tal modo que em sua obra a forma expressiva surge como algo de novo, totalmente novo, como se fora vista por uma primeira vez, estranhamente transformada em visão única universal (OSTROWER, 2014, p. 139).

Segundo Ostrower, o artista atinge esse patamar de ampliação da linguagem artística, de criar algo novo ao reformular as influências, a partir da maturidade que, para uns chega mais cedo e para outros mais tarde. Essa maturidade é alcançada com o tempo com base em todas as suas experiências de vida como humano e artista que o tornam um ser singular em razão do desenvolvimento de sua personalidade que, dentro de cada um dos contextos sociais vivenciados, é influenciada pelos meios e os propósitos da sociedade. O que um artista faz em sua juventude é diferente daquilo que é capaz de fazer posteriormente dado seu percurso vivenciado ao longo dos anos, o que contribui para o desenvolvimento e amadurecimento de "novas formas expressivas, nova liberdade artística e ampliação de sua criatividade" (OSTROWER, 2014. p. 140).

A página 12 (Figura 89) foi construída de modo a continuar a remeter o leitor para o século XIX na qual é possível observar pela decoração da parede do ambiente a arte representativa do movimento ocorrido na Inglaterra, já aludido pelo ilustrador, designado por

Arts and Crafts – Artes e Ofícios. Portanto, além de o conteúdo da narrativa ser expressado pela postura e expressão dos personagens, a própria construção gráfica da página comunica. O pai segura um papel que representa uma carta/notícia recebida, cujo conteúdo não é bom, devido à ação de Bela levar a mão à boca demonstrando surpresa, enquanto o pai vira para outro lado indicando insatisfação. Bela e pai olham em direções opostas, o que supõe o futuro distanciamento de ambos.

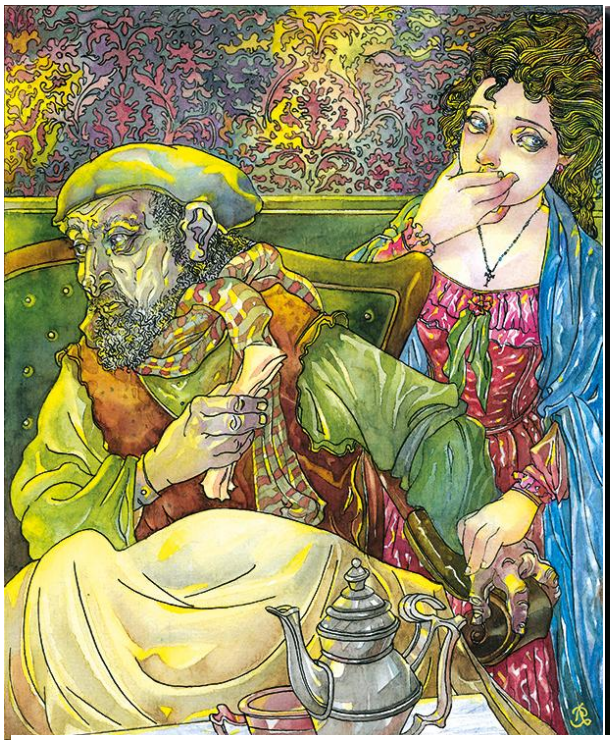


Figura 89 - O pai recebe uma carta (página 12). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/



Figura 90 - Bela se despede do pai (página 13). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

A respeito da construção da página dupla 14-15 (Figura 91), durante a viagem, o pai precisou se abrigar da tempestade iminente anunciada pelo céu denso com nuvens pesadas. Assim, o único lugar que encontrou na floresta para se proteger foi um castelo lindamente rosa. Retomando a ideia da estrutura narrativa, é válido enfatizar a importância simbólica da presença da floresta nos contos de fadas, lugar onde os personagens se perdem ou se encontram. Nesse caso, a floresta já anuncia que o pai está prestes a viver um grande tormento constituindo o momento que vai crescendo gradualmente até chegar ao ápice, o que cria uma expectativa no leitor.

Sobre o castelo, em oposição aos castelos tenebrosos geralmente vistos em filmes ou em outras ilustrações, a intenção do ilustrador foi a de apresentar um castelo com aparência meiga e atrativa – fazendo conexão com a casa de doces avistada por João e Maria –

justamente porque o aparentemente tenebroso vive dentro dele estabelecendo, assim, um grande contraste. Se o ilustrasse horripilante, seria demasiadamente óbvio e não haveria as discrepâncias tão necessárias para criar o ritmo da narrativa. “O ritmo é uma variedade intencional de formas criadas pelo ilustrador para despertar os interesses do olhar e, consequentemente, da narração, uma alternância de diferentes que resultam iguais e harmônicos em sua totalidade” (OLIVEIRA, 2008b, p. 57). A respeito da cena referida, o ilustrador acrescenta:

> É uma cena que gosto muito no livro. Fiz com todas as cores azul lácios, e o castelo com cores mais quentes, que também é um artifício. Você tem que ter uma série de artifícios sem que torne artificial. Poucas pessoas viram esses originais. Foram mostrados fora aqui do estúdio umas três vezes só. Talvez um pouco mais [...] Este é um desenho que leva tempo, tudo tem o seu tempo, não só de gestação, como de confecção (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

O ilustrador utilizou o recurso do contraste das cores quentes com as cores frias. “Cores quentes e cores frias colocadas em uma mesma imagem provocarão uma vibração visual, pois as quentes parecem avançar e as frias recuar” (BIAZZETO, 2008, p. 90). O castelo rosa que, em meio às tonalidades de verde e azul da floresta, parece saltar aos olhos do leitor atraindo a sua atenção. O uso da cor não está vinculado ao gosto pessoal do artista, mas é resultado de estudo e conhecimento sobre os significados desse elemento da linguagem pictórica (OLIVEIRA, 2008b).



Figura 91 - O pai avista o castelo (página dupla 14-15).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

Outro recurso utilizado diz respeito à ideia de que o mais importante é diminuído, ou seja, o pequenino – a Fera na janela – é o que causa medo porque não se sabe nem o que é, só

se sabe que há alguém observando o pai. Aqui se origina uma dúvida: a Fera tinha conhecimento de que o pai chegaria ao castelo? Uma pergunta que será respondida logo adiante na próxima página.

Na página 16, assim que o pai chega à porta – parte central da ilustração – à esquerda aparece uma mão que, segundo suas características, pode-se inferir que se trata da mão da Fera, acende a vela do candelabro para o jantar preparado para uma pessoa. Porém, essa mão só pode ser vista do ângulo do leitor, pois do ponto de vista do pai há uma cortina que cobre a mão e o resto do corpo da Fera, o que indica uma revelação feita ao leitor e não ao personagem. É uma construção escolhida pelo ilustrador que considera a observação atenta do leitor ao comprovar que a Fera já sabia da chegada do pai.

Ao entrar no castelo, a sombra do pai é projetada na claridade que vem de fora formada no chão. Há um jogo de luzes e sombras ao mesmo tempo de frieza e calor. Este último é possibilitado pelo calor das luzes das velas assim como da fumaça que sai das vasilhas, indicando que a refeição acabara de ser preparada. O pai sai da atmosfera fria e desprotegida da floresta e recebe o calor do alimento e da claridade proporcionado pela Fera (Figuras 92 e 93). Isso é intensificado na página 17 onde o pai se alimenta e depois adormece em uma cama confortável e quente (Figura 94).



Figura 92 - Estudo para a página 16. Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 93 - O pai entra no castelo (página 16). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/ttp://ruideoliveira.com.br/br/books/a-bela-



Figura 94 - O pai se alimenta e adormece (página 17).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

Essas duas páginas citadas ultimamente merecem grande destaque quanto à construção arquitetônica da imagem. Por dentro do castelo, as paredes são muito ornamentadas em tons de azul, verde e lilás semelhante a um vitral. A toalha da mesa também apresenta um ar floreal assim como os candelabros, a cadeira, o aparador, o acendedor de vela e os utensílios na mesa, enfim, o mobiliário é todo artesanal e esteticamente bem solucionado. Na página 17, para mostrar que o pai se alimentou e dormiu foi usado o recurso da cercadura toda ornamentada. Tudo isso foi criado de forma coerente com o estilo floreal da época determinada pelo ilustrador, *Art Nouveau.* Essa página ainda merece discussão no que diz respeito à luz artificial possibilitada pela vela do candelabro enquanto o pai se alimenta e depois a luz natural do sol que atravessa a janela, também toda decorada, ao amanhecer. A sombra da Fera é projetada por trás das cercaduras indicando que ela acompanhou, à espreita, as ações do senhor.

A página dupla 18-19 também apresenta um elemento que reporta à época em que o conto se passa nessa obra, que é o chafariz arte-novista ao fundo. Nota-se também grande empenho artístico nas bordas da página (Figura 95). A página 20 é marcada pela mão esverdeada da Fera com suas garras afiadas e pelos salientes. Na mão direita, ele tem um camafeu com o retrato da Bela (Figuras 96 e 97). Acerca disso, Rui de Oliveira explicita:

> Outro recurso visual que não tem na história: como ele negocia com o pai da Bela. Ele tem um camafeu da Bela. Como o camafeu da Bela foi parar na mão da Fera? Não se sabe. No filme que foi feito durante a Guerra e lançado pós-guerra, ele utiliza muitos recursos muito interessantes. Filme obrigatório para se ver, além de ser um clássico do cinema, é um dos momentos bonitos da cenografia do Jean Cocteau que foi poeta também (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Neste trecho, Rui de Oliveira se refere ao filme já citado, dirigido por Jean Cocteau, em 1946, que serviu de referência para a execução dessa obra. No filme, quando o pai chega ao castelo, vários braços seguram candelabros e apontam caminhos a ele. As várias esculturas presas às construções das paredes são rostos com movimentos e expressões humanas. Uma mão sem corpo serve-lhe o chá. Enfim, todo o cenário tem vida. O pai de Bela olha com surpresa e incredulidade para aquilo tudo, mas, ao mesmo tempo, permanece no castelo. O diretor usa um conjunto de elementos cênicos que demonstra a sutil linha entre o real e o fantástico.



Figura 95 - A Fera surpreende o pai ao arrancar uma flor do seu jardim - (página dupla 18-19).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/



Figura 96 - Estudo para a página 20. Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 97 - A Fera segura o camafeu de Bela (página 20). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

A página 21 é construída com dois camafeus – cercaduras em forma de elipse – em cada qual mostra uma ocorrência da história. No primeiro, ao alto, o pai está retornando para casa, triste, cabisbaixo porque a Fera pediu que lhe trouxesse a Bela para morrer em seu lugar. Aparece o sol e as cores são quentes. No segundo, abaixo, as cores são frias, e é noite com a presença da Lua Cheia. O pai segue em direção ao castelo da Fera levando a sua filha Bela.

A página dupla 22-23 traz muitos elementos (Figuras 98, 99 e 100). Todo o cenário está solucionado em cores frias, tons de azul e violeta, exceto a Bela. As cores usadas narram a história apresentando o sentimento de cada personagem. O pai está visivelmente desolado por entregar a mão de sua filha à Fera. Bela segura com a mão direita um buquê de lírios brancos semelhantemente a uma noiva. Seu cabelo está transformado em comparação às cenas anteriores. Está loira, penteada, usa um chapéu florido e não demonstra medo, ao contrário, mostra-se corajosa e ousada. Esse comportamento, segundo o ilustrador, é um indício de que paulatinamente libertar-se-á do pai. A Fera toca uma música ao cravo e parece estar indiferente ao que está acontecendo. Talvez a sua postura seja uma forma de esconder o seu maior desejo que é o de ser amado por Bela. As mãos não estão mais com aquela aparência

horrenda de animal, ao contrário, estão humanizadas (Figuras 99 e 100). A propósito disso, Rui de Oliveira destaca:

> Não foi dito por mim, foi dito por pessoas que escreveram sobre esse livro. A grande leitura visual e original desse livro é o fato de que, na história, ele precisa de uma palavra mágica. Aqui não. Ele, para se tornar humano, vai se tornando aos poucos, quando passa a gostar, começa a se humanizar e vai se tornando homem aos pouquinhos. Isso foi o que nos lugares – que fiz exposição com os originais na França, na Espanha, na Itália – e todos comentavam sobre esse artifício que foi usado. Acredito que seria excessivamente didático que ele esperasse uma palavra mágica e se transformasse. O próprio afeto dele é que humaniza. E essa humanidade é gradual. Acredito que tenha sido o grande artifício, a grande sacada para contar uma história, que alguém muda na presença do outro. Ele, quando chega ao final da história, ele já é praticamente um homem [...] Estava ainda numa fase pensando nesse livro, amadurecendo, estudando, pesquisando, isso não é uma inspiração do dia para a noite. É uma inspiração de dias e dias e noites e noites. Assisti a uma peça em São Paulo da Bela e a Fera. Havia um fascínio das crianças muito grande pela Fera. Estavam fascinadas pela Fera. A transformação em príncipe foi uma profunda decepção. Eu senti isso na peça: "Ahhh!" (OLIVEIRA, 01 set. 2020).



Figura 98 - Estudo da página 22. Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 99 - Estudo da página 23. Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 100 - O pai retorna com a Bela (página dupla 22-23). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

O artista comenta que, na ocasião em que assistia a uma peça de teatro em São Paulo, observou o fascínio que a Fera exercia sobre as crianças. Elas estavam encantadas e adentraram ao clima mágico do conto. Mas isso foi rompido repentinamente quando a Fera se transformou em príncipe. A partir dessa observação, passou um tempo pensando em como resolver essa questão, uma vez que não pretendia cometer essa mesma decepção nas crianças leitoras do livro de imagem. A ideia que encontrou foi a da passagem gradual da Fera para humano, por isso, a partir da página dupla 22-23, a Fera inicia esse processo gradual de humanização por estar pela primeira vez na presença da Bela.

Essa ideia da humanização fica evidente ao virar a página. Na 24 (Figura 102), Bela aparece em primeiro plano virada à esquerda em pose pensativa, pois é o momento em que há a ruptura com o pai, e a Fera, localizado entre filha e pai, com o mesmo tom azul de cor da página precedente, está em segundo plano virado à direita, reflexivamente. Seu rosto já está praticamente humanizado, salvo ainda ter chifres. Ao longe, em terceiro plano, o pai de costas, segue em seu cavalo, esmaecido na cor branca quase desaparecendo no horizonte. Em quarto plano, vê-se o amanhecer. Essa construção remete aos conceitos relacionados aos recursos cinematográficos para contar uma história aprendidos com Masaccio, discutidos no

item 3.3, pois o ilustrador cria a profundidade de campo na utilização de quatro planos muito bem definidos para narrar a cena.

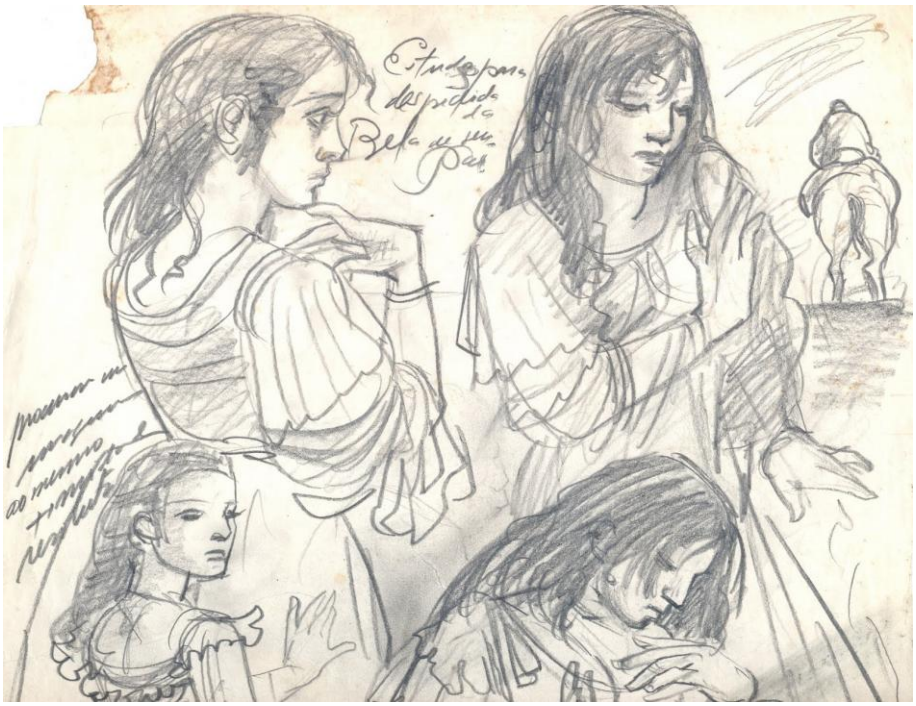


Figura 101 - Estudo para página 24.
Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

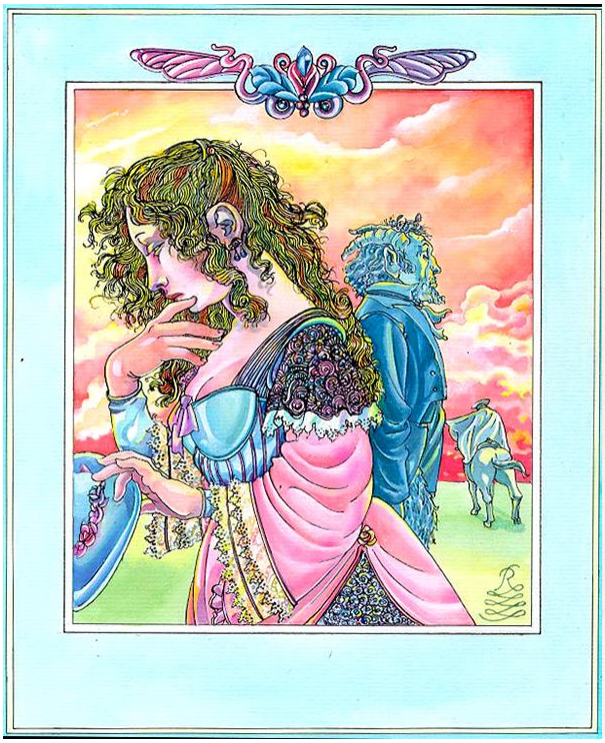


Figura 102 - O pai parte deixando a Bela com a Fera (página 24).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

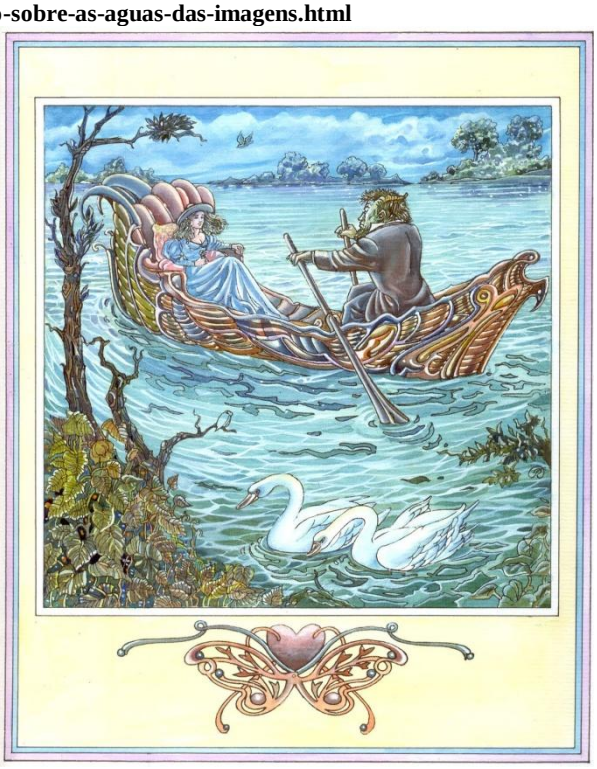


Figura 103 - A Bela e a Fera passeiam no lago (página 25).
Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

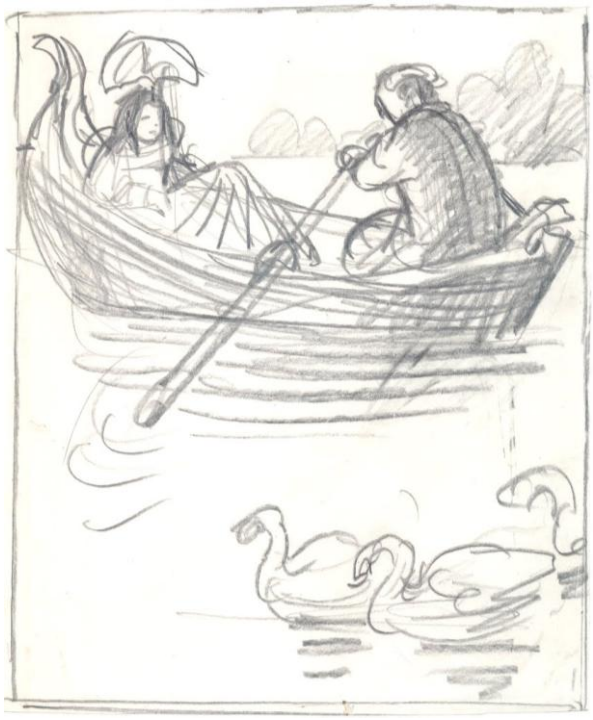


Figura 104 - Estudo para página 25. Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 105 - Estudo para página 25. Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

Na caminhada da convivência progressiva da Bela com a Fera, um dos momentos criados pelo ilustrador é quando ele leva a moça para passear, cuja cena está representada na página 25 (Figura 103). O barco é minuciosamente todo ornamentado à maneira arte-novista e tem chifres em sua dianteira, o que indica ser personalizado ao seu proprietário. Bela está sentada confortavelmente do lado esquerdo, segura flores e olha em direção à Fera que está do lado oposto remando e olhando para a amada. Trata-se de um momento em que os dois demonstram proximidade e companheirismo. Portanto, leva a entender que, no decorrer dos dias, Bela passa a gostar da companhia da Fera por seu cavalheirismo, atenção e gentileza. O par de cisnes é um recurso simbólico utilizado para indicar que ali está nascendo um grande amor entre ambos, além disso, "na moldura inferior da página, [há] um coração encaixado em uma imagem que lembra uma borboleta; símbolos, respectivamente, do amor e de mudança e transformação" (MICHELLI, 2016, p. 168). A Fera apresenta-se cada vez mais humana. Uma situação curiosa deu origem a essa ilustração:

> É uma cena da minha infância. Estudava em São Cristóvão no tempo em que era um bairro Imperial. O palácio estava em São Cristovão. Quando era criança era bairro imperial. Ali perto moravam os portugueses ricos. Onde eu morava eram os portugueses pobres. Morava longe da Corte. Quando era criança, ia jogar bola com os colegas na Quinta da Boa Vista. É um jardim que circunda o palácio, na frente, um jardim enorme. Hoje em dia o jardim está abandonado [...] Quando era criança

> era um lugar bonito para se brincar e tudo. Tinha uma coisa que não entendia com meus colegas. Havia uns barcos para alugar. E aqueles rapazes da época, começando a namorar com 15, 16 anos, saíam com as namoradas deles, remando e começavam a andar pelo lago que era grande, quando entravam no túnel custavam a sair do outro lado. Depois saíam do outro lado, as moças se ajeitando e tal. Se fosse hoje, a gente saberia o que tinha acontecido lá, mas um garoto dos anos 50 [pensa]: "esse cara leva tanto tempo naquele túnel", não tinha muita malícia das coisas, não havia televisão. Aquilo ficou marcado na minha cabeça. E lá no lago tinha os cisnes. Essa imagem é quando vi quando criança. Esses cisnes são pares que não se separam. O barco não é o mesmo da Quinta, é imaginário, mas é o espírito daquela imagem de criança, os garotos remando sem camisa, se exibindo. Tempo da inocência (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Por meio daquela imagem preservada na memória desde a infância, sem muito a compreender à época ocorrida pela ausência de elementos em virtude da sua inocência de criança dos anos 50, o ilustrador lembrou-se, ao descrevê-la, das ideias que tinha no momento da ocorrência daquele evento e, atualmente, devido às novas vivências e à maturidade pode explicar aquilo que não entendia naquele determinado tempo. O artista reelaborou a imagem recriando-a como ilustração para o conto de fadas com o teor da magia, o que expressa o poder da memória visual criada na infância. Isso faz reportar à ideia de Manguel (2001) quando afirma que somos constituídos de imagens. As imagens que nos constituem se revelam em algum momento da nossa vida quando são suscitadas.

A página 26 (Figuras 106 e 107) merece destaque em relação a três aspectos: primeiramente, pela sua configuração gráfica bem representativa da época retratada pelo artista, também fruto de uma imagem que ele viu no passado. Reproduziu a decoração *Art Nouveau* dos vidros de um submarino que viu em um filme na sua infância; o segundo remete ao espelho mágico. Na intenção de mostrar que não era um espelho qualquer "Como mostrar o espelho mágico? É quando a flor está fechada e no espelho está aberta. Foi um recurso visual que usei para mostrar que o espelho era mágico. É uma das ilustrações que mais gostei" (OLIVEIRA, 01 set. 2020); já o terceiro aspecto se relaciona com a transformação tanto da Fera como da Bela em virtude do afeto que sentem um pelo outro. A Bela, mais segura e acostumada à presença da Fera, muda também o penteado, prendendo o cabelo. E a Fera com a presença forte do amor permanece em contínuo processo gradual e lento de humanização.



Figura 106 - Estudo para página 26.
Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

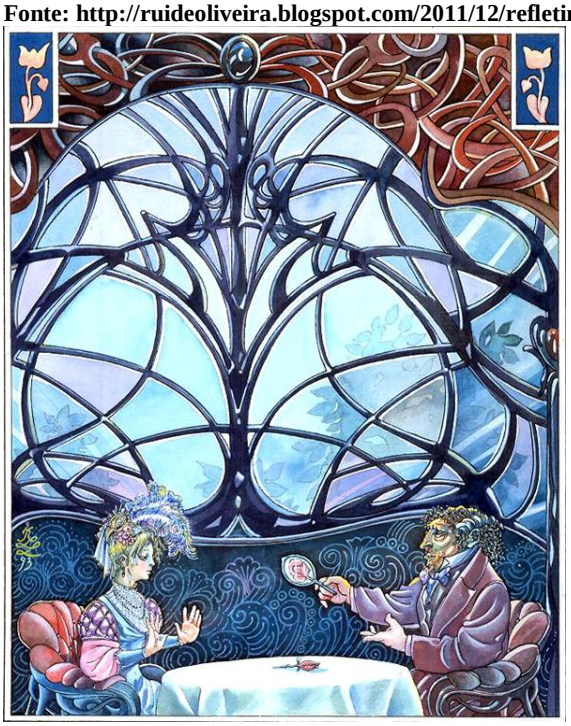


Figura 107 - A Fera mostra o espelho mágico para a Bela (página 26).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

A página 27 (Figura 108) foi construída em três momentos. A primeira, na parte superior, dentro de um espelho com detalhes artísticos, onde a Bela teve conhecimento do estado de saúde fragilizada do pai, cuja imagem estava refletida no objeto em tons azuis e violetas. Ela quis ir vê-lo, o que foi consentido pela Fera com a condição de retornar, caso contrário ele morreria de solidão. O segundo momento, ao centro, sem cercadura, totalmente livre, foi composto pela Bela galopando a caminho da casa paterna, onde apenas se vê a silhueta em tons marrons e o sol demonstrando ser dia. Na parte inferior da página, o terceiro

e último momento é uma moldura semelhante a um retrato, cercadura quadrangular, onde se vê o mesmo ambiente que apareceu no espelho no primeiro momento, porém, dessa vez, as cores são quentes mostrando o pai com uma aparência melhor sendo servido pela Bela que está com o cabelo meio preso meio solto, o que indica que ela ainda não rompera de vez com o pai. Nessa página, o ilustrador utilizou mais um tipo de contraste, o claro-escuro, entre a primeira e a terceira cenas.



Figura 108 - Ilustração com três cenas diferentes (página 27).
Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

A próxima página foi construída de maneira diferenciada (Figura 109). O pai de Bela aparece em segundo plano sentado em uma cadeira, toda ornamentada, e segura um livro cuja capa é toda decorada assinalando os princípios da arte-novista. Demonstra boa recuperação na presença e cuidados da filha, o que fez com que ela se esquecesse dos dias. Assim, ao pegar o espelho, em primeiro plano, vê que agora é a Fera que precisa de ajuda. A próxima cena – ainda nesta página, foi sobreposta na parte inferior da primeira cena – onde ela galopa desesperadamente em direção ao castelo da Fera. Outra lágrima cai de seu olho. Nessa cena, constata-se o que o ilustrador declarou em determinado momento acerca do uso da cor. Criou uma atmosfera fria para transmitir o sofrimento e o remorso da Bela por não ter cumprido a promessa feita à Fera, ao colocar tons azuis do céu nos cabelos e na crina do cavalo, ou seja, "a cor circundante atua também no corpo da pessoa" (OLIVEIRA, 25 ago. 2020), como se

Bela se fundisse ao cenário. Mais uma vez, são observados os ensinamentos de Leonardo da Vinci na composição desse artista.

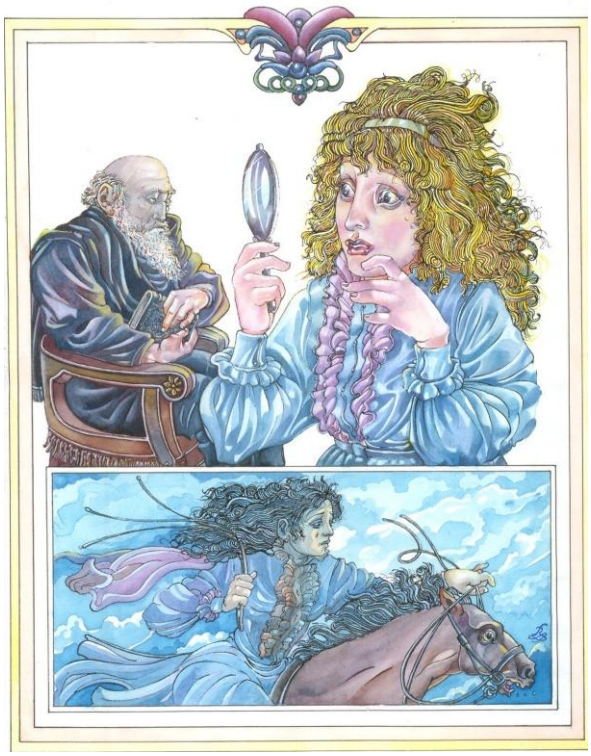


Figura 109 - Bela vê a Fera caída e parte em seu reencontro (página 29). Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 110 - A Bela encontra a Fera caída no lago (página 28). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/

Merece destaque a construção gráfica da página seguinte (Figura 110). A Fera, segurando com a mão direita o camafeu com a foto da Bela, está desmaiada sobre uma pedra verde que, segundo o artista, é uma cor que simboliza o limo, a estagnação. Seu corpo está azul, frio e sem vida, contrastando com as suas roupas de cores quentes. Alguns ramos verdes perpassam suas pernas como se estivessem enlaçando e prendendo o seu corpo à pedra onde permaneceria, caso a Bela não retornasse. Ao fundo, há um lago de cor azul, calmo, que se funde com o azul do céu. Assim, a linha do horizonte alta junta o céu com a terra, o imaterial com o material, o que é fortemente alcançado pela magia dos contos de fadas. A Bela, ao retornar ao castelo e, vendo a agonia da Fera caída no jardim, totalmente entregue, repousa a sua mão direita, a do arbítrio, sob a mão esquerda da Fera, a do sentimento. Confessando o seu amor, por conseguinte, o processo de humanização se completa com a Fera transformando-se em príncipe na derradeira cena. Regina Michelli analisa a cena descrita da seguinte forma:

> O guia de leitura de 2015 assinala que Fera, nesta cena, está praticamente humanizado em sua figura, evidenciando que o desencantamento não aconteceu de forma repentina, mas foi o resultado de uma longa jornada de aprimoramento. Um contraste se estabelece entre as cores dos trajes de ambas as personagens: ele porta roupas em tons quentes, que denunciam vida; ela, com vestido de suave tom azulado, quase se confunde com a cor das águas e do céu, provavelmente assinalando transcendência e superação à dificuldade encontrada (MICHELLI, 2016, p. 169).

Para finalizar a narrativa, o ilustrador encontrou-se em um dilema, pois ele não queria que a Bela dissesse uma palavra mágica para a Fera se transformar em príncipe. Ele não pretendia colocar essa cena no livro. Até porque, em parte, isso já estava resolvido com a humanização gradual da Fera no decorrer do livro. A respeito disso, Rui de Oliveira (01 set. 2020) diz: "Essa transformação era tão desastrosa na minha cabeça que não quis fazer. O livro terminaria com a Bela abraçada à Fera como ela é." No entanto, ao buscar explicação psicológica nesse sentido, ele concluiu:

> Seria uma responsabilidade muito grande minha terminar o livro com a Bela abraçada à Fera e eu teria que explicar tanta coisa. Então procurei uma psicóloga aqui em São Paulo, que era casada com um amigo meu na época, e perguntei o que ela achava disso, e ela disse que eu tinha que fechar o ciclo, fechar a história e ela encerra com o príncipe. Eu já querendo ouvir isso, achei que seria uma atitude rebelde, rebeldia boba não querer fazer o final da história. Depois que essa moça falou isso, desisti na hora e fiz todo o desenho etéreo do príncipe que não gostei e depois fiz esse na segunda edição. Não houve crítica. Nunca houve uma crítica de ter feito um príncipe tão bonitinho. Foi bem aceito e digerido, o duro é aceitar na nossa cabeça. Então o livro termina com o príncipe casando com ela. Ela está dando a mão esquerda, é muito simbólico também, é a mão do sentimento. A mão direita é do arbítrio. Então achei que teria que ser a mão esquerda dela, e ele a segura com a mão direita. E assim termina o livro. Depois vêm os estudos que fiz (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

O artista fechou o ciclo como recomendado pela psicóloga e o livro terminou com uma bela cena final *Art Noveau* (Figura 112). O fundo é neutro, não sendo possível identificar o ambiente, porém todo decorado em azul e belos ornamentos coloridos lembrando flores, ramos e folhas. Em primeiro plano, o casal apaixonado. Os detalhes riquíssimos das roupas majestosas, o caimento dos tecidos, sobretudo da grinalda, os cabelos de ambos minuciosamente desenhados fio a fio, assim como a barba do príncipe, compõem a pomposa imagem. Bela segurando com a mão direita uma rosa, o símbolo do amor, dá a mão esquerda, a do sentimento – como na imagem da capa – à Fera selando assim a união de ambos. A Fera, agora príncipe, em posição de reverência, inclinado à Bela, parece beijar-lhe a mão.



Figura 111 - Estudo para página 29.
Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

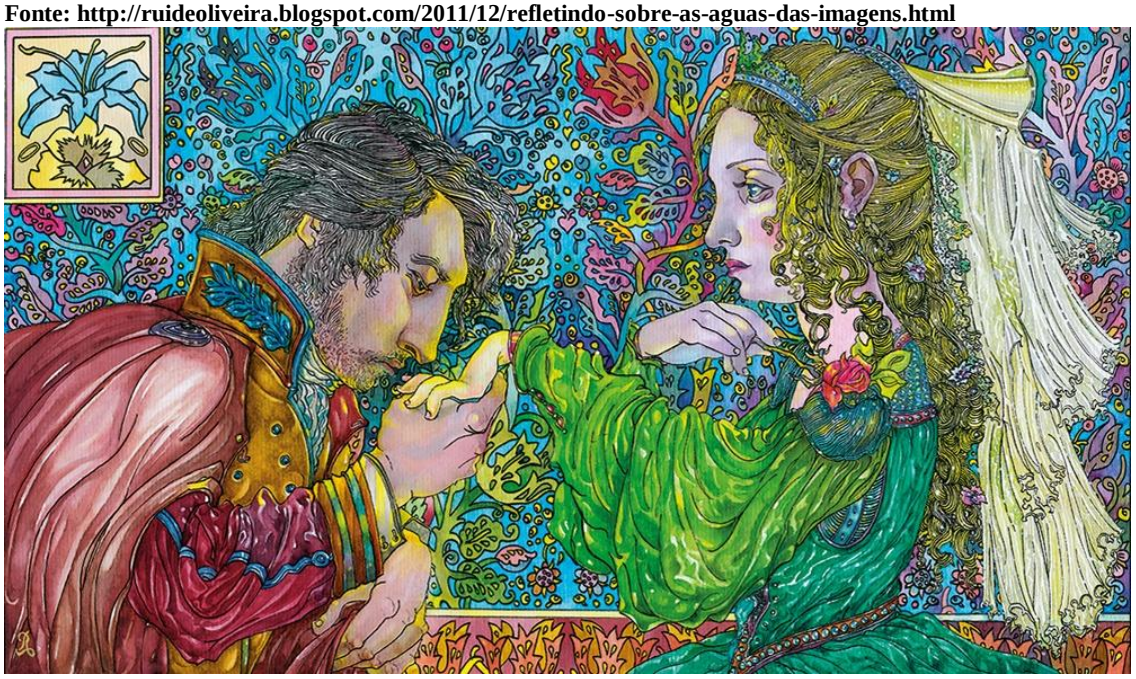


Figura 112 - Imagem final da 2ª edição 2015.
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/a-bela-e-a-fera/



Figura 113 - Estudo das mãos.
Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html



Figura 114 - Imagem final da 1ª edição (1994).
Fonte: http://ruideoliveira.blogspot.com/2011/12/refletindo-sobre-as-aguas-das-imagens.html

Analisar um livro como essa obra a partir do diálogo realizado com o ilustrador é conhecer parte do processo realizado pelo artista e compreender alguns dos meandros inerentes a essa construção. É resultado de muitos estudos e pesquisa sobre a história da arte

e, sobretudo, fruto de uma organização muito coerente. A partir do momento em que o ilustrador definiu representar o conto com base em um movimento artístico, toda a sua construção foi fundamentada nesses princípios. A escolha da técnica, dentre todas as conhecidas e experimentadas pelo artista, também contribuiu para a narração, com o uso exato das cores, das vinhetas, da tipografia, da ocupação precisa do espaço de diferentes maneiras sempre congruentes com as intenções do artista. Ele conclui:

> Eu só acredito no que eu vejo. Isso é uma bobagem. Existe um mundo muito mais amplo do que a gente vê. Essa visão para ilustrar um conto de fadas, acho essencial. Sempre com aquela ressalva: em termos pessoais, acho que ilustrar um conto de fadas é você desenhar uma igreja, não as nuvens em cima da igreja, mas a igreja pousada numa nuvem, flutuando em uma nuvem. Nem tudo se explica. Nem tudo pode encontrar uma explicação. É o mesmo que perguntar para a Fera por que ela é Fera. No conto, não há explicação para isso, olha você cometeu um mal, um sortilégio. Ele não foi punido por nada. Tem uma forma de fera, mas não é uma fera, é um homem. Esse excesso de lógica prejudica muitas vezes a representação artística de um tema como o conto de fadas. Mas existem algumas coisas bem lógicas como a época onde está se passando, a história se passa ao final do século XIX. Em cima disso, desenhei os cenários, os figurinos, porque, por mais que a fantasia seja interessante, precisa ser crível. A criança só acredita na sua fantasia, se ela vir veracidade naquilo que está sendo representado. Essa relação do veraz com o maravilhoso. Ilustrar um conto de fadas é o encontro do veraz com o maravilhoso (OLIVEIRA, 01 set. 2020).

Para essa construção, muitas outras linguagens foram consideradas referenciais tendo o artista assimilado de cada uma os aspectos mais coerentes para a sua composição. Buscou a versão francesa escrita – a original e a clássica; baseou-se na cinematografia de Jean Cocteau, de 1946; seu principal artifício adveio ao assistir a uma peça de teatro; considerou pensamentos de estudiosos sobre a psicologia dos contos de fadas, inclusive considerou a leitura do livro sobre estudos dos contos de fadas intitulado *Da Fera à Loira,* de Marina Warner, e inspirou-se também na música em busca da relação ideal entre o figurativo e o abstrato; entre o material e o imaterial, o que é característico dos contos de fadas. Por tudo exposto, por todo o conjunto dos elementos apresentados, embora seja uma narrativa de um conto já conhecido, faz dessa obra muito inovadora, portanto, digna dos prêmios recebidos. Em defesa da presença dos contos de fadas para a formação do pequeno – e do grande também – leitor literário, Regina Michelli explicita:

> O que nos lega o maravilhoso? A sensação que eu tenho, quando se conta uma narrativa maravilhosa para crianças e pessoas que não perderam a sensibilidade – histórias de príncipes e princesas, de monstros, de animais que falam, de metamorfoses e poderes mágicos, histórias de outros mundos ou de virar o mundo de pernas para cima –, melhor dizendo, a percepção que eu tenho, quando se conta uma narrativa maravilhosa, é de olhos que brilham, e olhos brilhantes são valiosos e raros.

> Tal como a pedra preciosa (o brilhante), parece-me que quem tem a chance de conviver com histórias maravilhosas torna-se mais resistentes à inserção no "todo dia ela faz tudo sempre igual" (uma homenagem a Chico Buarque, nosso prêmio Camões), cotidiano normatizado, ligado apenas a uma sobrevivência que arrasa com qualquer humanidade, qualquer brilho no olhar (MICHELLI, 2020, p. 306).

Assim, a maior contribuição possível dessa obra – um conto narrado por imagens – é oportunizar à criança, em fase de desenvolvimento, o contato com o mágico, com o maravilhoso, com a transformação por meio de enunciados visuais, a fim de que ela não perca a sua sensibilidade, ao contrário, que a fortaleça e torne-a resistente ao mundo tão difícil que nos encontramos hoje, encontrando soluções para as intempéries e os obstáculos da vida. Para além, um conto como esse com ilustrações tão ricas em detalhes, pode propiciar a contribuição cultural, o desenvolvimento da capacidade imaginativa, da percepção e da oralidade, pois "Aparentemente, o livro-imagem poderá parecer um produto destinado à descrição. É todo o contrário: configura obra aberta à narrativa, um convite que leva a sério a possibilidade de a criança inventar versões individuais para as imagens generosamente ofertadas pelo autor" (RAMOS, 2013, p. 114). Essa autora destaca as lacunas na formação cultural da criança justamente pelo fato de:

> Assim como não fomos estimulados a praticar a arte de olhar obras de arte, não fomos acostumados a narrar ou, ação mais simples, a descrever ilustrações inseridas em um livro, na tentativa de compreendê-las. E o mais grave: faltam-nos instrumentos teóricos – nas escolas, arte é disciplina pouco privilegiada – que nos permitam esmiuçar uma imagem, enquanto a degustamos ou rejeitamos com o olhar, seja ela qual for (RAMOS, 2013, p. 35-36).

Mais uma vez, enfatizo que ensinar a ler livros de imagem pode contribuir para preencher essas lacunas relacionadas à formação cultural, o que auxiliará a criança a observar melhor os espaços que a cercam, as tantas imagens com as quais se depara no cotidiano tanto as produzidas pela humanidade como as naturais.

4.7 Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem

A obra analisada anteriormente, cuja arquitetônica fora inspirada nos princípios do movimento *Art Nouveau* para narrar visualmente um conto de fadas, foi um trabalho no qual os conceitos usados pelo artista foram totalmente diferenciados dos utilizados em *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* que também aborda os contos de fadas. Em *A Bela e a Fera,* o ilustrador enfatizou a ideia do fantástico e tentou aproximar os dois

horizontes, o imaginário e o real, e, embora tenha utilizado a versão mais arcaica possível, produziu uma obra puramente fantástica, do ponto de vista da técnica, de acordo com as novas roupagens inseridas aos contos de fadas no decorrer dos séculos. Em contrapartida, em *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*, cujo olhar me dedico agora, é muito realista na visão do criador. A respeito dessa diferente atuação, Rui de Oliveira explicita:

> Tentei de tudo me afastar desse glamour das histórias. Os personagens são andrajosos, são feios, têm as mãos grandes, são figuras rústicas. [...] É impossível contar um conto de fadas puramente pelo fantástico, eu fiz *A Bela e a Fera* assim. Cada livro é um universo contraditório, cada livro é seara da contradição. Você pode dizer assim: "Mas Rui você fez um livro hiper realista como *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem* e faz um livro *Art Nouveau* em *A Bela e a Fera".* Eu acho que a contradição faz parte do nosso trabalho. Quando você interpreta visualmente um texto, você não tem uma concepção *prêt-a-porter*, você não tem uma concepção prévia daquilo que você vai fazer. Você está diante de um desafio novo, está diante de um abismo – eu até falava para os meus alunos uma palavra pouco usada, mas bacana para se falar desse desafio –, você está diante de um inescrutável. Você tem que ser amigo do inescrutável, tem que ser amigo dele, não tem que ser inimigo, tentar decifrar aquilo que é um mistério. Se não for possível, deixe o mistério como está (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

O ilustrador, como já explicitado em outros momentos, ressalta que cada obra é única, singular e, por isso, não admite uma abordagem previamente determinada. Por essa concepção, o conceito de estilo não se adequa ao perfil do ilustrador que não tem a preocupação em manter a coerência no sentido da forma, da abordagem de um livro a outro. Em outras palavras, a sua coerência é realizada em cada obra e não de uma para outra. Nesse sentido, a sua produção é bem diversificada e coerente do ponto de vista conceitual. Por esse princípio, pretendeu criar um livro realista orientado pelos conceitos que nortearam a origem dos contos de fadas. Quando e como surgiram? Para responder essas e outras questões relacionadas, a obra conta com o prefácio escrito por Lilia Moritz Schwarcz.

É uma obra editada e publicada pela Editora Companhia das Letrinhas, em 2002, em formato vertical com cerca de 28 cm por 23 cm, vencedora do *Prêmio Luiz Jardim - melhor livro de imagem – 2003* e *Prêmio Jabuti - categoria ilustração – 2003.* Composta por setenta e duas páginas, o miolo é dividido em três contos com títulos nominais (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011) de acordo com o original: *João e Maria* (páginas 11 a 30); *Chapeuzinho Vermelho* (páginas 31 a 50) e *O Barba-Azul* (páginas 51 a 65), o que oferece algumas informações sobre o conteúdo do livro, o gênero e a quem se destina. Os elementos paratextuais contam com a folha de rosto, um relato sobre um importante acontecimento relacionado à vida do ilustrador escrito por ele mesmo, o sumário, o prefácio, estudos selecionados para as ilustrações *O Barba-Azul* (páginas 67 a 71) e a ficha catalográfica.

A primeira e a quarta capas formam uma única imagem em preto e branco, extraída de uma das cenas do conto *Chapeuzinho Vermelho*. Apresenta a menina saindo de casa em direção à casa da vovó. A mãe, próxima à porta, entre um cachorro e um bode, acena para a filha que sai toda serelepe pela floresta (Figura 115). A única variação em relação à imagem interna é que Chapeuzinho está focada em primeiro plano como se o ilustrador tivesse dado um zoom na imagem da primeira capa (Figura 116). Na parte superior, o título aparece dentro de um quadro de fundo dourado em letras trabalhadas no preto, o nome do ilustrador está em branco e, abaixo, o nome da autora que adaptou os contos para o livro. Na parte inferior, veem-se o logo e o nome da Editora em dourado.



Figura 115 - Primeira capa do livro.
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 116 - Página dupla 34-35 do livro *Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem*.
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 117 - Folha de rosto. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

A folha de rosto (Figura 117) é toda com o fundo negro com o desenho, em contornos brancos, de uma menina, a Chapeuzinho, da cintura para cima com a expressão serena. O título, com a mesma tipografia da capa, está presente, com letras brancas, assim como todas as demais informações presentes na capa com a inclusão do nome da autora responsável pelo prefácio. Este, presente na página 7 intitulado "Rumo a um mundo diferente", possui quatro

páginas nas quais a antropóloga e socióloga discorre sobre a origem dos contos de fadas, a origem dos medievos, a luta dos camponeses e a relação dos feudos com os camponeses. O prefácio seria escrito por um escritor estrangeiro, mas, a pedido de Rui de Oliveira, a Lilia Moritz Schwarcz, estudiosa e pesquisadora do assunto, foi convidada para tal ação, em cujo texto ela traz muitos elementos a serem pensados em relação à temática que contribuem para a compreensão dessa obra. A autora explicita:

> [...] é sempre bom pensar que os contos que hoje lemos e relemos não surgiram prontos e acabados. Foram sendo esculpidos e lapidados pelo tempo; muitas vezes nuançados e adoçados com o objetivo de evitar uma reação inesperada. Não é à toa que as primeiras versões desses nossos contos, coletadas durante os séculos XVI, XVII e XVIII, sejam muito mais cruéis do que as nossas histórias, tão bem-comportadas [...] Algumas versões de "Chapeuzinho Vermelho" falam de uma menina que chega a comer a carne e a beber o sangue de sua avó, além de se deitar ao lado do lobo, antes de ser devorada. Numa narrativa da "Bela Adormecida", o príncipe, que já é casado, engravida a princesa enquanto ela dorme. "Cinderela", em uma das muitas histórias contadas a seu respeito, torna-se uma empregada doméstica para que seu pai não a force a se casar com ele. Em outra, a madrasta má tenta empurrá-la para dentro do fogão, mas, por engano, acaba jogando e matando uma das suas terríveis filhas. Em "João e Maria", na versão dos camponeses franceses, o herói faz com que o ogro corte a garganta de seus próprios filhos. E assim por diante [...] (SCHWARCZ, 2002, p. 8).

O primeiro fator adjacente aos contos é que eram narrativas acumuladas durante séculos pertencentes à cultura popular dos camponeses, principalmente europeus. Geralmente eram contadas nas cabanas, perto da lareira, por narradores anônimos a fim de entreter e aquecer as noites de inverno. Como eram pertencentes à tradição oral, os contadores dispunham de pausas, gestualidade, tonalidades, sons e outros artifícios que produziam determinados efeitos e agregavam sentidos aos contos. Por isso, muitas vezes, ao lermos, nos dias atuais, uma versão escrita de um conto de fadas, muitos sentidos fogem a nossa compreensão justamente por esses elementos e detalhes possibilitados pela oralidade e, sobretudo, por ser produto de uma dada época e de uma determinada cultura. Ao serem registrados, vão absorvendo aspectos da cultura e do tempo presente, ou seja, recebem novas nuances.

Como exposto por Schwarcz, os originais tinham um fundo muito violento e brutal porque, antes do século XIX – quando surgiu o folclore que deu a estas narrativas um tom menos impactante – os narradores retratavam uma realidade nua e crua sem o uso de elementos, como a inserção de finais felizes e o uso de metáforas, que pudessem suavizar alguns aspectos. "Com técnicas rudimentares de cultivo, uma quantidade insuficiente de cereais e pouco gado para produzir adubo e alimento, vivia-se muito próximo da penúria e a

fome transformava-se em vocabulário local" (SCHWARCZ, 2002, p. 8). A realidade do universo dos camponeses, moradores nas aldeias e dependentes exclusivamente da terra, era muito difícil, e eles encontravam-se num limiar muito próximo à miséria, em virtude do Antigo Regime e da Monarquia. Isso explica, por exemplo, o motivo pelo qual as crianças eram abandonadas na floresta à própria sorte. Era uma forma de não verem os filhos morrerem de fome e quem sabe uma tentativa de se salvarem. Por outro lado,

> É claro que essas histórias trazem espaço para a fantasia e o sonho, e por isso mesmo introduzem animais falantes e situações fantásticas. Nenhuma narrativa é apenas e simplesmente um reflexo do seu contexto imediato. Mas, na mesma medida, pode-se entender como esses contos permanecem enraizados e presos no cenário dividido do mundo dos camponeses: a aldeia e a casa de um lado; a estrada aberta e imprevisível de outro (SCHWARCZ, 2002, p. 9).

Conforme o tempo foi passando e os contos foram sendo coletados e escritos, foram incorporando novos sentidos de acordo com os modelos culturais da época. Adquiriram uma forma acabada e um final feliz, assim como a presença de valores morais em que o bem sempre vence muito diferente das narrativas originais que "falam de fantasmas que vivem lá fora mas também dentro de cada um de nós. O pior é que fazemos questão de jogar todas essas sensações para longe, muito longe, como se permanecessem, sempre, distantes a confusão e um punhado de maus sentimentos" (SCHWARCZ, 2002, p. 10). As situações ruins que geravam os piores sentimentos foram relegadas e confinadas àquele tempo como se nos dias atuais não existissem mais. Anteriormente a análise de algumas imagens, é necessário apresentar a técnica utilizada pelo ilustrador que, como já discutido, agrega sentido ao conteúdo da obra. Nas palavras do artista que pensou e concretizou as suas ideias:

> Este livro tem um dado curioso. Inicialmente não queria fazer em grafite. Na verdade, os grafites que apresentei eram para mostrar como estava pensando o livro. Acontece que a editora achou que estivesse mostrando as artes finais. Na verdade, eu estava mostrando o estudo do livro. Quando disse: "Agora eu vou pintar. Essa base do desenho eu vou passar para a parte pictórica do livro". Ela falou: "Mas o livro não está pronto?" Então ele surgiu de estudos a lápis. Alguns estudos a lápis até mantive no livro. A única coisa que achei importante adotar, além da linguagem do grafite, foi o fato de... eu senti que o grafite deveria mudar. A maciez do grafite muda em cada história. Em *Chapeuzinho Vermelho,* usei uma maciez maior 4B, 3B. Já no *João e Maria* coloquei essa maciez mais rígida 2B, HB. Quando chegou à terceira história mudei completamente, passei a trabalhar com o lápis Pitt que tem três maciezes diferentes: soft, supersoft e médio. Isso muda tudo. Muda a atmosfera da história. Essa alternância de grafite não foi uma atitude voluntarista, foi uma atitude para caracterizar as três histórias que são muito diferentes entre si [...] (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Essa foi a primeira observação feita pelo ilustrador a respeito do livro: a questão do grafite e o fato das histórias terem como referência o medievo. A princípio, não era a intenção

usar essa técnica, mas, diante da aprovação da editora, Rui de Oliveira aceitou manter os estudos como sendo os originais acabados. A forma que encontrou para caracterizar os três contos tão diferentes em conteúdo foi alternar a maciez do grafite conforme a atmosfera apresentada por cada história. Em oposição ao que se faz habitualmente, ao contar essas histórias de forma glamourizada, do ponto de vista da técnica:

> Nessa versão que dei usei basicamente de forma direta o texto do Perrault, procurei dar o aspecto campôneo que têm as origens dos contos de fadas – histórias contadas à luz da fogueira pelos camponeses – Inicialmente não eram histórias para crianças e se assemelhavam mais àquelas histórias da Idade Média. Os personagens têm roupas muito andrajosas, muito surradas, eles são muito pobres, na verdade. O que leva os pais de João e Maria a deixá-los na floresta não é para que eles fossem devorados, é para tentarem se salvar porque se ficassem em casa morreriam de fome. Essa palavra "fome" foi a palavra-chave para usar o grafite, porque tem uma tendência ao hiper real, uma tendência à realidade muito grande, tem uma identificação, uma aproximação, ele se harmoniza muito na representação de temas mais realistas ou até hiper realistas (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Rui de Oliveira salienta que a escolha da técnica não é uma atitude voluntarista ou de gosto do ilustrador, visto que o artista deve ter, segundo ele, um repertório grande de técnicas. Ao conhecer e experimentar muitas delas, o artista tem condições de adequar o texto àquela que melhor corresponder as suas intenções. Trata-se de uma escolha a partir da leitura.

> Ao ler o texto, você começa a ver os seus desenhos, qual seria o aspecto corpóreo dele, o fisicismo do desenho, principalmente a textura. No caso do *Chapeuzinho Vermelho*, usei muito sulco no papel, geralmente trabalho com estilete e vou desenhando antes com uma ponta seca de alumínio no papel, na base. Depois venho com o lápis por cima e faço uma espécie de alto relevo, isso deu um conteúdo muito interessante até mesmo fantástico na história de *Chapeuzinho*, nas árvores, nas folhas, na própria roupa do personagem (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

A certa altura do diálogo com o artista, quis saber o motivo pelo qual há versões escritas dos contos no livro sendo que o título anuncia "contos por imagem". Rui de Oliveira respondeu que foi uma decisão da Editora, pois

> Eles consideraram que o texto era neutral, referencial, foi muito bem feito pela Luciana Sandroni, sou muito amiga da mãe dela, da Laura Sandroni. Somos velhos amigos. Uma pessoa muito importante no mundo do livro. Então a Companhia chegou à conclusão que era livro de imagem pela predominância que tem a imagem no livro, mas o livro tem um texto. Isso você pode também colocar como um gênero de tipo de livro porque fiz outros livros assim, por exemplo: *Três Anjos Mulatos do Brasil*. Existe um texto antes e depois vêm as ilustrações. Não é um livro solto no meu trabalho não. Quando você faz um mini texto e depois faz uma sequência de artes, essas leituras caminham paralelas, em paralelismo ao texto original, mas na verdade elas têm uma trilha própria, um caminho próprio, um segmento que a elas pertence, não é aquilo que está sendo dito no texto propriamente. O que está sendo dito no texto é uma coisa geral. Isso eles combinaram muito com a Luciana para fazer. Não é uma peça de base literária, é uma peça que conta a história, o entrecho da história. É um gênero de livro de imagem, porque não é um picturebook; não é um álbum ilustrado, porque o texto não faz parte do desenho. O álbum ilustrado é aquele livro que tem legendas nas ilustrações ou fora das ilustrações. Aí não tem

> legenda nenhuma, é uma sequência de ícones que a pessoa vai associando a uma outra narrativa, que, às vezes, a pessoa até esquece a narrativa que foi dada inicialmente. Já tinha feito isso na *A Bela e a Fera* (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Por estas informações, compreendi que as ilustrações não correspondem tal como à versão escrita no livro, o que instiga ainda mais o leitor ler as imagens buscando descobri-las e encontrar os contrapontos entre enunciados escritos e visuais. Nesse sentido, é possível ler as imagens independentemente dos escritos porque são narrativas paralelas, porém, é necessário conhecer a essência de cada conto, caso contrário perderia a sua razão de ser. Exposto isso e, a partir dessas considerações, passo a discorrer sobre algumas imagens de cada um dos três contos presentes nessa obra.

O primeiro conto apresentado no livro é *João e Maria* no qual o ilustrador utilizou um grafite mais duro por ser uma história de maior enfoque na questão da pobreza, dos camponeses, da fome, ausência de trabalho, toda a problemática da Idade Média. "Não está apenas ilustrando um conto, está ilustrando uma história. Existe uma diferença entre conto e história. Conto é pontual, uma história não, uma história é uma sequência de elementos que vão passando por diversas épocas" (OLIVEIRA, 08 set. 2020). Ao ilustrar um conto, é necessário conhecer onde ocorre a narrativa do ponto de vista social: o que havia na época, as questões que ocorriam, a guerra dos cem anos, a peste. Todos esses componentes sociais são elementos fundamentais aos quais o ilustrador deve estar atento.

Após a escrita do conto adaptado por Luciana Sandroni, páginas 12 e 13, seguem as imagens. A primeira é uma página dupla (14-15) que mostra por dentro da casa de madeira paupérrima em que um único cômodo serve de quarto e cozinha. João e Maria estão deitados na cama. Maria chora virada para o lado oposto dos pais enquanto João, deitado ao lado da irmã e coberto até os olhos, também ouve sorrateiramente a conversa dos dois adultos que decidem deixar as crianças na floresta. A mãe olha em direção às crianças e parece saber que João os ouve. O pai está segurando um copo, cujo conteúdo não se pode ver, enquanto leva a mão direita vazia à boca em posição e olhar pensativos. Sobre a pequena mesa, há uma garrafa e um copo. É possível inferir que se trata de água, devido às condições miseráveis em que vivem (Figura 118). Sobre a perspectiva narrativa, Nikolajeva e Scott opinam:

> [...] as imagens têm possibilidades ilimitadas de transmitir de modo literal uma perspectiva "onipresente", dando uma visão panorâmica do cenário, e também de retratar vários eventos paralelos ou muitos personagens em diferentes locais, isto é, de expressar algo que o texto verbal apenas consegue indiretamente, por exemplo, pelas palavras: "Ao mesmo tempo..." (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 157, destaques das autoras).

Com essa cena, o ilustrador apresenta ao leitor o tipo de vida que a família dispõe usando apenas o grafite. Um detalhe é o gato que se movimenta sobre o cobertor das crianças, em pose arisca e olhar voltado aos pais, demonstrando que animal e humanos dividem o mesmo espaço que é bem apertado. A reação do gato pode sugerir que algo está para acontecer. Somente é possível saber o que os pais conversavam se tiver conhecimento do conto, pois as imagens não conseguem expressar o conteúdo de um diálogo, o qual "geralmente é considerado uma forma não narrada, e, de fato, as imagens não conseguem transmitir o discurso direto. Elas podem, porém, fazer uso de diferentes dispositivos para sugerir discurso [...] Na maioria dos livros ilustrados, [...] o diálogo quase sempre se limita ao nível verbal" (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 156).

Na página seguinte (16), o pai coloca em prática o que conversou com a esposa na noite anterior. Em primeiro plano, João joga pedrinhas para marcar o caminho ao passo que o pai, de mãos dadas à Maria, segue em direção à entrada da floresta. Em terceiro plano, vê-se a floresta densa e escura (Figura 119). Tudo isso é dito com apenas o grafite no papel e uma boa dose de congruência à narrativa e à época que está sendo retratada.



Figura 118 - João e Maria fingem dormir enquanto os adultos conversam (página dupla 14-15).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 119 - O pai leva as crianças para a floresta (página 16).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho

As pesquisadoras Nikolajeva e Scott (2011, p. 157), ainda sobre perspectiva do narrador, evidenciam que "[...] as imagens carecem da possibilidade de foco interno, pelo menos em um sentido direto – os sentimentos do personagem podem ser naturalmente transmitidos por expressão facial, posição na página, tom, cor e outros recursos gráficos". Embora as imagens não consigam expressar o ponto de vista subjetivo com precisão, o artista encontra meios para transmitir sentimentos e pensamentos dos personagens. A cena da página 17 apresenta, em primeiro plano, Maria encolhida no canto esquerdo próximo a uma árvore com o olhar desolado, a mão direita na face e a esquerda entre o queixo e o joelho, os pés juntos, semelhante à posição fetal, o que assinala o desamparo, o abandono, a falta de proteção. João, em outro plano, está voltado para o pai que, distante, indica-lhe com a mão direita para permanecer onde está. A mão direita do menino está semifechada, o que parece carregar algo (Figura 120).

Graças à esperteza do menino, as crianças conseguem retornar para casa. A página 19 foi construída dessa vez com o ponto de vista de outro ângulo. Diferentemente da página dupla 14-15, o leitor tem como foco os pais. A mãe, com a mão direita segurando o rosto e o cotovelo apoiado à mesa, tem um semblante desolador de não saber o que fazer mediante à

fome, e o pai, também muito triste, planejam deixar as crianças mais uma vez na floresta. O fundo da imagem apresenta uma aspereza a fim de representar a dura situação à qual a família é submetida, enquanto a luminosidade é projetada sobre as crianças que, mais uma vez, ouvem toda a conversa (Figura 121).

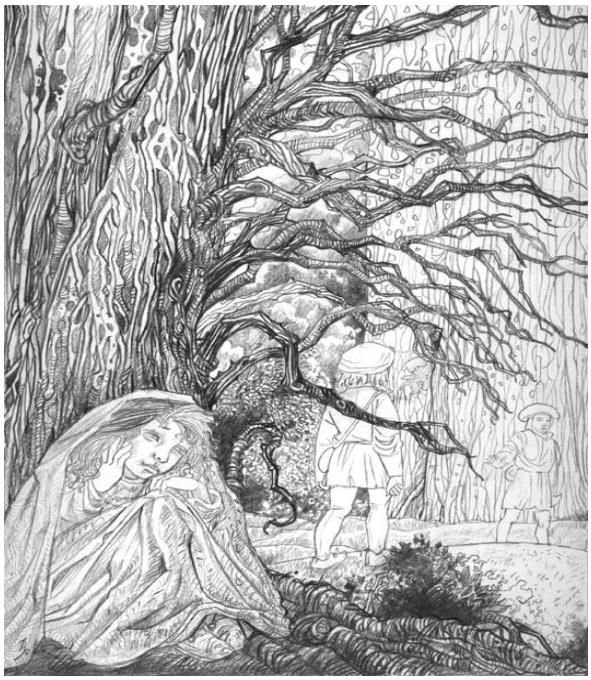


Figura 120 - O pai deixa os filhos na floresta (página 17).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 121 - Os pais planejam abandonar os filhos mais uma vez na floresta (página 19).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/chapeuzinho-vermelho/

Segundo o conto adaptado por Luciana Sandroni, na segunda vez, o menino não conseguiu apanhar pedrinhas à noite porque a porta estava trancada, então usou o pão que ganhou pela manhã para marcar e caminho. Mais uma vez, são detalhes que as imagens não conseguem expressar. Nesse caso, o leitor precisa conhecer a versão escrita, porém, como já dito pelo artista, não se trata de uma interpretação visual literal do conto porque as imagens têm sua própria versão. Em oposição à primeira vez, o pai – em primeiro plano – temendo que as crianças retornassem, segue atrás delas – segundo plano – e dá a entender que observa João deixando sinais pelo caminho. Nesse ponto, não fica claro que as migalhas de pão foram comidas pelos passarinhos ou se foram retiradas do caminho pelo próprio pai. Mais uma vez fica evidente a ideia de que a ilustração tem o poder de sugerir (Figura 122).



Figura 122 - As crianças são levadas pela floresta pela segunda vez (página dupla 20-21).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/chapeuzinho-vermelho/

Quando a noite chega e a Lua Cheia ilumina a estrada, já não há mais sinais de retorno e ambos não têm outra alternativa que não seja passarem a noite desamparados na floresta. A página 22 (Figura 10) já foi destacada no capítulo anterior em relação à presença do lobo que está bem diminuído e distante, o que causa pavor e desespero. “Essa aqui também é uma ilustração muito emblemática, sígnica do livro, que é o desamparo na floresta. Isso faz parte do trajeto (...), a floresta tem os seus desafios, o seu desamparo e a sua descoberta. Aqui é o desamparo” (OLIVEIRA, 08 set. 2020). O trajeto ao qual o ilustrador se refere é a estrutura da narrativa, comentada no capítulo anterior, no item 3.5.

Um dos componentes da estrutura narrativa é a importante presença simbólica da floresta nos contos de fada, como aludido na análise de *A Bela e a Fera.* Embora aqui seja um cenário para demonstrar o desamparo, o abandono, a floresta também possibilita o encontro com o desconhecido que pode ser um auxílio ou uma perdição. Ao amanhecer, João e Maria encontram dois pássaros que os levam por um caminho por onde seguem as árvores-hidras que dão em um castelo, cujo teto é semelhante a um seio (Figura 13). Chegando lá, encontram uma senhora gentil que os trata bem oferecendo comida e uma cama confortável.



Figura 123 - Uma senhora aparece para recebê-los. (página 26). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 124 - Os irmãos dormem e a senhora espreita (página 27). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

As duas páginas seguintes merecem destaque. Quando a senhora aparece para recebê-los apresenta uma boa e meiga aparência (Figura 123). Já, na página seguinte (Figura 124), demonstra a sua índole em sua expressão verdadeira. A página referida foi dividida em duas cenas projetadas em dois retângulos: a primeira, superior, em que as crianças saciam a fome e a sede, e a segunda, inferior, em que elas adormecem. Nas duas cenas, Maria aparece desconfiada olhando para a senhora, cuja aparência já não é a mesma, uma vez que se parece com uma bruxa. Nas três cenas descritas, a senhora está segurando algo em uma das mãos. Na terceira cena, ao segurar uma chave na mão direita e espreitar se as crianças já haviam

adormecido por detrás da cabeceira da cama, Maria está acordada percebendo o movimento da velha.

Na ausência do enunciado escrito, o artista dispõe de determinados artifícios. Como dizer que a senhora aparentemente boa, na verdade, é uma bruxa? Como anunciar que ela está preparando uma emboscada? O ilustrador altera a aparência da senhora de uma cena para a outra. O fato de a senhora segurar uma chave indica que algo está para acontecer. E o fato de Maria observar o comportamento da velha também comunica que a menina fará algo no momento oportuno. Em relação à ação de inserir detalhes para antecipar acontecimentos, o artista expõe:

> Você não desenha o ato, você desenha o antes ou o depois. Se desenhar o fato em si não tem interesse. Realmente o mistério é o que vem antes e o que vai ser depois. Isso é base do meu trabalho. Eu vejo assim. As imagens são introdutórias a um fato. Você sempre antecipa ou passa por ele. É sempre bom antecipar porque deixa o fato para a pessoa fazer [...] O fato, como é o ato em si, como é o acontecimento, é uma assunção do leitor. É um direito que o leitor tem de fazer o seu ato de acordo com a sua cultura, com a sua história, com o seu momento de vida. Esses ingredientes todos compõem o ato em si, é como eu vejo, estou falando do meu trabalho. Eu procuro sempre o antes. Até porque cria uma expectativa, cria um elo, uma ansiedade. Uma coisa é que nem sempre você vê aquilo que está olhando no momento, você está vendo o seu passado ou o seu futuro, você está sempre vendo o antes ou depois. Se alguém me perguntasse assim: "Entre esses dois momentos: anterior ao fato e o depois, qual é o que tem maior interesse?" Diria sem nenhuma hesitação que seria o antes. A preparação para o fato é mais interessante ao olhar do que o fato em si. O fato em si, eu deixo para o leitor fazer (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Esse interesse apresentado pelo ilustrador sobre a antecipação dos fatos, de desenhar detalhes que anunciam algo prestes a acontecer a fim de que o leitor tenha espaço para criar e compor os acontecimentos conforme as suas experiências, é constatada na página 28 em que João já aparece trancafiado em uma jaula, ao passo que Maria é obrigada a realizar os trabalhos domésticos. No entanto, na página 29, Maria tem a oportunidade de empurrar a bruxa para dentro do forno onde morre queimada. A chave que prendia João à jaula cai no chão antes que a malvada fosse empurrada. A esse respeito, Graça Lima explicita:

> No livro de imagens, são as imagens que suscitam a palavra, e o leitor é convidado a ser autor do texto em parceria com o ilustrador. O texto imagético cerca-se de particularidades e da articulação entre seus elementos e propõe uma experiência de leitura que permite assumir o ato de ler sob uma nova forma, extrapolando os limites da oralidade e da escrita (LIMA, 2009, p. 75).



Figura 125 - João é enjaulado (página 28). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 126 - Maria empurra a bruxa para dentro do forno. Fonte: http://ruideoliveira.com.br/br/books/chapeuzinho-vermelho/

O pensamento da ilustradora Graça Lima se aproxima das intenções do ilustrador que pretende em suas ilustrações oferecer pistas para que o leitor possa participar da produção de sentidos em parceria com ele. O ato de ler imagens é um ato de ler de outra forma e exige a participação efetiva do leitor. Muitas vezes, a imagem fala por si e nem mesmo a escrita ou a oralidade são suficientes para narrá-la.

Para a composição do conto *Chapeuzinho Vermelho,* os conceitos abordados anteriormente foram considerados: uma textura do grafite diferenciada para caracterizar a história do ponto de vista do ilustrador, menos rígida como a de João e Maria, pois a fome já não é tão latente nessa narrativa, versão original de Perrault. Esse advogado e escritor francês do século XVII registrou em livro os contos que ouvia quando criança e produziu uma obra com aceitação popular inédita. Segundo Ana Maria Machado (2010, p. 18), "Histórias antes tidas como vulgares ou grotescas foram inseridas no centro de uma nova cultura literária, que tinha a intenção de civilizar e educar crianças. As *Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades* foram publicadas em 1697". A princípio, publicadas sob o nome do filho de Perrault, foram posteriormente denominadas como *Contos da Mamãe Gansa:*

> Únicos em sua maneira de narrar tanto para crianças quanto para adultos, mesclando conflitos familiares e fantasia com apartes maliciosos e comentários sofisticados, os

> contos registrados por Perrault incluem *Cinderela, Pele de Asno, O Gato de Botas, O Pequeno Polegar, Chapeuzinho Vermelho e Barba Azul* (MACHADO, 2010, p. 18).

Na primeira versão literária publicada em 1697, Perrault narra *Chapeuzinho Vermelho* cujo final não há a presença do caçador para salvar a vovó e a neta como na versão dos Irmãos Grimm. Elas foram devoradas pelo lobo e acabou, o que não foi bem aceito pelos pais. O escritor intencionava alertar as meninas que não deveriam andar sozinhas e muito menos dar atenção a desconhecidos. Foi essa versão utilizada pelo ilustrador. Nessa construção, Rui de Oliveira revelou algumas situações curiosas. A primeira delas se refere ao fato de criar um personagem meio lobo meio homem. Para isso, ele explica que se baseou em um acontecimento real, na história do maníaco do parque[47]. Algo que o deixou intrigado é o motivo, que em sua concepção é considerado inexplicável, pelo qual as moças, vítimas desse psicopata à época, eram conduzidas ao parque onde eram assassinadas cruelmente. O que as induzia a fazer isso se o maníaco, assim intitulado pela mídia, dispunha de apenas um celular antigo que nem câmera fotográfica tinha e dizia que as fotografaria prometendo um futuro promissor? Qual a indução que fez as moças entrarem em uma floresta com alguém que não conheciam? A partir de seus próprios questionamentos, ele prossegue:

> Há realmente um mistério nessa história muito grande e, quando a pessoa tenta ocultar isso, é negar as falhas e as grandezas da alma humana, então quis fazer um homem, meio homem meio lobo, até para criar um pouco de mistério na cabeça. Até já conversamos sobre isso, não temos que ter preconceito com o estereótipo, com o chavão, aquilo que é corriqueiro. O corriqueiro é o uso do corriqueiro, não o corriqueiro. O corriqueiro pode ser altamente elaborado, altamente sofisticado, pode ser até um artifício legítimo usar o clichê, aquelas histórias são estruturadas em torno de clichês, por isso não é nada bastardo o ilustrador criar esse vampiro, na verdade é um vampiro (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

O interessante é que o ilustrador buscou relacionar uma narrativa, surgida a partir de modelos culturais de uma época passada, a um evento ocorrido na atualidade de seus dias e que continua ocorrendo, infelizmente, com mais frequência do que se imagina. Dessa forma, mostra como o passado está presente nos dias atuais e como ele pode ser ressignificado. A sua intenção não é moralizar e educar as crianças por meio da sua obra, mas de apresentar por

[47] Francisco de Assis Pereira, nascido em novembro de 1967, foi denominado pela mídia como "Maníaco do Parque" por ter sido condenado a 271 anos de prisão em razão de ter atacado mulheres no Parque Estadual de São Paulo. Fez 19 vítimas: 10 assassinatos e 9 estupros entre o período de janeiro a agosto de 1998. Abordava as mulheres dizendo ser caça talentos de uma revista importante sob a falsa promessa de fotografá-las em um ambiente ecológico e torná-las famosas. Quando ambos adentravam a mata, ele cometia a perversidade. (ALVES, 2018). Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/23216. Acesso em 28 out. 2020.

meio das imagens a sua versão imagética com base em uma versão escrita. No entanto, não se trata de reproduzir um conto a partir de uma forma e material diferenciados, uma vez que "[...] uma obra poética, assim como todo enunciado concreto, é, de fato, uma unidade inseparável do sentido e da realidade, fundamentada sobre a unidade da avaliação social que a atravessa por todos os lados" (MEDVIÉDEV, 2016, p. 188). É a avaliação social que determina a escolha da forma e do conteúdo, assim como a relação entre eles.

Ao tomar o livro de imagem como um enunciado concreto, todos os elementos selecionados pelo ilustrador para a sua composição – suporte, técnica, temática etc. – são concatenados em função da sua avaliação social. Todos os elementos fazem parte de um conjunto de sentidos produzidos pelo ilustrador fundamentados pelo seu ponto de vista social, pela valoração que atribui às situações engendradas na obra. Como acrescenta Medviédev (2016, p. 188), "Já o elemento avaliativo insere ininterruptamente a obra literária no tecido geral da vida social de uma dada época histórica e de um dado grupo social". Nesse sentido, a obra é um ato social concreto e sua construção é única e singular.

Prosseguindo na tentativa de trazer mais elementos para a compreensão da obra destacada, outro dado curioso relacionado à construção do conto *Chapeuzinho Vermelho* diz respeito ao pedido da editora ao ilustrador para a retirada do rabo do lobo porque poderia causar reações inesperadas nas pessoas com valores mais conservadores. O ilustrador concordou em esconder o rabo do personagem, cuja ação foi feita por uma editora de arte que colocou ramos sobre o rabo (Figura 127). É válido dizer que apenas no livro o lobo se apresenta sem o rabo, pois a ilustração original permanece como o artista concebeu e executou plasticamente, a qual é exposta em outros meios de comunicação como o site do ilustrador e nas exposições das quais participou. Ele esclareceu:

> Tenho também que dizer o seguinte: é uma editora que gosto muito de trabalhar, tenho total liberdade para fazer os meus desenhos, o fato de ter narrado aqui a questão do rabo não quer dizer nada, foi a única observação que foi feita. Aqui tem outras implicações muito mais contundentes, muito mais polêmicas, questionadoras, indagadoras do que essa. Eu aceitei, então eu fiz (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Também faço questão de destacar que o ilustrador demonstra muito apreço por essa Editora pela qual o livro foi publicado e que houve apenas essa observação quanto ao rabo. Entretanto, não se pode deixar de pontuar outra questão. Mesmo o artista concordando com a ideia da retirada do rabo e o projeto como um todo atingir os seus propósitos, tanto que recebeu prêmios, essa supressão mostra como ainda hoje existe um alto patrulhamento

relacionado ao trabalho artístico cuja orientação é permeada pela ideologia dos seus prováveis interlocutores, ou seja, pelos seus "consumidores". A respeito desse assunto, Ana Maria Machado diz:

> No início da década de 1970, quando eu começava a escrever para crianças ou sobre produções culturais destinadas ao público infantil, deparei-me com uma situação que me surpreendeu, por ser tão diversa de minha vivência pessoal: havia uma grande desconfiança em relação aos contos de fadas. Era moda falar mal deles. A quase totalidade das edições que havia no mercado constava de versões resumidíssimas e adulteradas, totalmente pasteurizadas (e, portanto, sem sentido), de tão expurgadas de seus elementos essenciais. O gênero era acusado dos mais diversos males: elitismo, sexismo, violência, moralismo, maniqueísmo. Comecei quase sozinha uma verdadeira cruzada pela reabilitação do gênero entre nós. Em palestras, entrevistas ou numa coluna semanal que então mantinha no *Jornal do Brasil*, tratei de acentuar a importância de não nos perdermos dessa tradição por simples importação de modismos de correção política (MACHADO, 2010, p. 11).

Os contos de fadas compõem um gênero literário que sofre intervenções desde há muito tempo, por isso as suas versões originais acabaram se modificando e perdendo ou agregando elementos não condizentes a sua autenticidade, mas congruentes com os valores sociais, morais, políticos e culturais de determinados grupos sociais mais conservadores. Essas interferências prejudicaram muito a essência dos contos de fadas, visto representarem um obscurantismo muito grande que cerceia a liberdade de criação do artista que, muitas vezes, não pode expressar em suas obras os seus pensamentos reais em relação a determinadas questões.

Nesse sentido, restam duas possibilidades de atuação. O artista pode se expressar assim mesmo e ser fidedigno aos seus preceitos correndo o risco de não ser divulgado e, para além do prejuízo relacionado à situação financeira – o artista também come, veste, precisa de um arsenal de materiais para o seu trabalho, necessita de estudo, atualização, enfim, depende da sua profissão para o seu sustento físico e intelectual – há que se considerar o fato de, sendo recusado, não poder exercer a sua arte a partir da qual pode formar novos pensamentos e contribuir para a criação de uma sociedade menos alienada. A segunda possibilidade é ceder em algumas situações para avançar em outras. É saber negociar diante das adversidades postas pelas circunstâncias. A respeito dos tempos atuais em relação às circunstâncias inerentes à indústria do livro, o ilustrador assevera:

> Tenho discernimento para saber que estamos vivendo um momento muito delicado da relação da cultura com o público, da cultura com o empresário que financia a cultura, no caso, o dono de Editoras. Tem que saber jogar nesse momento, tem que saber articular. Não basta desenhar bem, tem que saber se colocar bem na área para fazer o gol. Não adianta você ser um ótimo jogador e não estar na área para fazer o gol (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

O artista expõe a sua preocupação nesses tempos de pandemia. Vivemos uma conjuntura real cheia de incertezas sobre o futuro que atinge todas as esferas da vida, sobretudo a produção e a circulação de livros literários. Desde a idealização da obra até chegar ao produto final, o livro perpassa por muitas e diferentes etapas e abarca diversas questões envolvendo muitas pessoas com funções diferenciadas e pensamentos, muitas vezes, discrepantes em relação ao artista. Por isso, é necessária a articulação, o consenso e o bom senso em prol de um resultado final de qualidade. "As relações de confecção de trabalho são muito mais dolorosas do que podem aparentar para as pessoas. É muito mais difícil hoje em dia publicar um livro" (OLIVEIRA, 30 set. 2020). Soma-se a isso a concorrência e, em virtude da singularidade de cada pessoa envolvida nesse processo, cada artista tem seu modo de criar e de ilustrar e, não raro, leva menos tempo para a execução da sua criação atendendo com menos tempo a uma demanda editorial. Desse ponto de vista, a quantidade sobrepõe a qualidade artística. Todas essas questões me fazem remeter a Hunt que, em dado momento refletindo sobre "Estilística e controle", escreveu:

> Uma narrativa controlada reduz as possibilidades de interação e, em última instância, mina o pensamento. Pela redução da distância entre contador e conto, ela torna o pacto narrativo mais específico; quando isso é tensionado de maneira autoritária pelo narrador implícito, esse pacto se torna muito frágil. Ocorre especialmente no caso em que a capacidade emocional implícita do público (sinalizada pelos itens de conteúdo e pela estrutura do texto) é vista como discrepante do modo controlador. O que se pode, então, perceber é uma simplificação imprópria, uma violação intrometida do pacto narrativo [...] A aceitação ampla de textos limitadores não só restringe o pensamento dos leitores como também a capacidade de pensar (HUNT, 2010, p. 172-173).

Desde o início do surgimento de livros para a infância, existe o controle do adulto que dita as normas de produção e publicação e sempre pesou a questão do didatismo que controla o comportamento e o pensamento da criança. Assim, por mais que o escritor/ilustrador seja consciente disso e tente se desvencilhar das regras impostas pela sociedade sobre o que julga ser apropriado para a criança, são poucos que conseguem ir além em seu modo de produzir. "Isso estabelece uma oposição simples entre o escritor que se sente livre para escrever tudo o que quer e uma sociedade que sente que as crianças precisam ser protegidas de tais autores, uma oposição que está entre nós desde o início dos livros para criança" (HUNT, 2010, p. 203).



Figura 127 - Ilustração original (página dupla 36-37).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 128 - O lobo aborda a menina (página dupla 38-39).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

Retomando a análise das ilustrações e considerando todos esses apontamentos, na página dupla 36-37, Chapeuzinho, já na floresta, está passando por dentro de uma caveira, o que é um anúncio de que algo ruim acontecerá. O lobo aguarda, à espreita por detrás da árvore, o momento certo para abordá-la (Figura 127). No livro, como já dito, o rabo está encoberto por ramos e troncos da árvore. Na página seguinte (Figura 128), o lobo interpela a garota. Sobre essa cena, o ilustrador revela:

> Um das cenas mais copiadas é quando o lobo aparece levitando. Ela não está nada assustada. O intrigante dessa história é isso. Ela não se assusta em nada. Ela sabe que corre um perigo. Mas ela tem que fazer. Existem semelhanças entre a Bela e a Chapeuzinho Vermelho [...] no que uma e a outra se afastam e onde se encontram. Na minha opinião, elas se encontram mais do que se afastam. Elas são determinadas,

> elas sabem o que estão fazendo. Nada delas é induzido. Não foi o lobo que a transformou, ela própria queria se transformar. O lobo é apenas um instrumental. Estou dando a minha versão. Esse é um ponto emblemático e as interpretações são diversas (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Para Rui de Oliveira, as duas personagens citadas apresentam características semelhantes: são ousadas encarando o perigo. Ele relata que uma ilustração, alvo de discussões na época, refere-se à página 45 (Figura 131), a qual é absolutamente fiel ao texto do Perrault em que o lobo, disfarçando-se de vovó, diz à menina "Você tira a roupa e vem se deitar comigo". Isto está no texto original, mas foi excluído em Grimm e em todas as outras versões desse conto. "Não se deve subestimar a complexidade das influências sobre o autor, desde o comprador de direitos autorais estrangeiros até a criança. O escritor começa com uma carga de restrições sociais e tende a aceitar também outras restrições implícitas e explícitas" (HUNT, 2010, p. 205). Segundo o ilustrador, esse momento do conto é crucial para a compreensão maior da história que é a ousadia, a coragem da menina, e retirá-la é, reiterando a fala da escritora Ana Maria Machado, expurgar o conto de seus elementos essenciais, adulterando os sentidos da narrativa.



Figura 129 - O lobo se despede da menina (página 40). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 130 - Amenina chega à casa da vovó (página 44). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

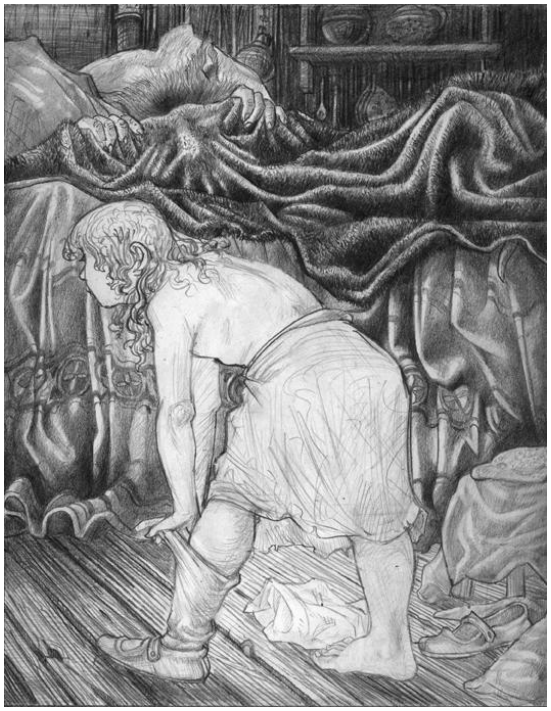


Figura 131 - A menina se despe e deita-se na cama (página 45).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

Ao encontro da ideia de que Chapeuzinho era corajosa e ousada, as páginas 40 e 44 mostram a menina com uma das mãos no rosto em postura pensativa agregando mais uma característica à garota. Como já comentado, as mãos e os olhos narram a história, e esse gesto indica que ela percebeu algo de diferente. Na cena da página 40 (Figura 129), enquanto o lobo se despediu de longe, a menina demonstrou um olhar de desconfiança, de que algo estava errado. Esse olhar é direcionado para alguém de fora, possivelmente para o leitor. Eis mais uma situação de narrador visual intruso (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011). Mesmo assim, continuou seu percurso pela floresta. Na página 44 (Figura 130), ela parecia saber que tinha algo estranho com a vovó, mas mesmo assim se despiu e deitou-se ao lado dela que, na verdade, era o lobo disfarçado (Figura 132).

As páginas 46 e 47 completam o enredo. À esquerda (46), a ilustração sugere o momento em que menina faz as conhecidas perguntas à vovó quanto a sua estranha aparência. Com a mão direita na boca e a esquerda fazendo sulcos no lençol com as unhas, a menina está indefesa e entregue ao lobo. Este demonstra, com o movimento das mãos, que está prestes a colocar em prática o que planejou (Figura 132). Na página da direita (Figura 133), o ilustrador faz uma alusão ao momento em que a neta observa com surpresa que a vovó está estranha. Como já dito, as imagens não conseguem expressar o diálogo. Assim, o ilustrador criou, na

mesma página, cinco quadros. Em cada cena, apresenta em zoom a parte do corpo da vovó estranhada pela Chapeuzinho: as mãos, os olhos, o nariz e os dentes. Na página dupla 47-48 (Figura 134), a menina puxa o lençol para si na tentativa de se proteger do lobo, mas é em vão. Assim como a avó foi devorada, o lobo pulou para cima da menina e a comeu. Na última cena (Figura 135), o lobo dorme tranquilamente e saciado segurando o chapeuzinho da menina. E assim encerra o conto. Em muitas versões, há a presença do caçador que surge ao final como um artifício para que tudo se resolva bem, comprovando que:

> O que pode ser mais significativo do que aquilo de que trata a história talvez seja o modo como ela é construída. É uma obviedade dizer que, durante as primeiras fases de desenvolvimento, as crianças preferem histórias com um elemento de "desfecho" – isto é, naquelas que permitem a "sensação de final feliz". Mais que isso, elas preferem que algo seja resolvido, que a normalidade seja restabelecida, que a segurança seja enfatizada (HUNT, 2010, p. 187, destaques do autor).



Figura 132 - A menina está totalmente indefesa (página 46). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

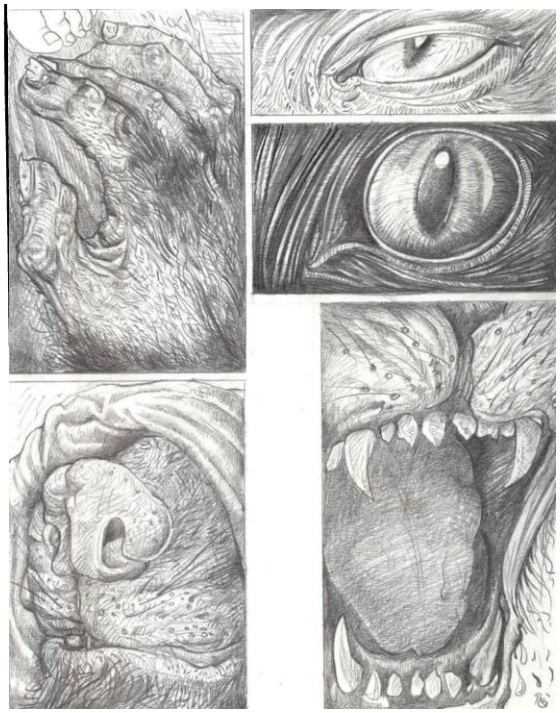


Figura 133 - A página foi dividida em cinco partes (página 47). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

Ao analisar a forma da história nos livros para criança, Hunt nos diz que a tendência é que a narrativa favoreça o enredo da resolução com base na ideia da existência de um final feliz. No entanto, Rui de Oliveira contrariou as expectativas preferindo ilustrar a versão de Perrault numa atitude de não subestimação da capacidade de entendimento da criança, diferentemente de *A Bela e a Fera* que, mesmo não desejando transformar a Fera em príncipe,

assim o fez, conforme o que o padrão impõe sobre a necessidade da restauração da normalidade na vida dos personagens. Como o próprio ilustrador enfatizou em determinado momento, “Cada livro é um universo contraditório, cada livro é seara da contradição” (08 set. 2020), o que confirma a singularidade de cada obra.



Figura 134 - O lobo ataca a menina (página dupla 47-48).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 135 - O lobo dorme saciado (página 50).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

A respeito do terceiro e último conto intitulado *O Barba-Azul*, o artista comentou sobre a divergência que existe em torno dessa narrativa sobre ser considerado conto de fadas ou não. Também contado por Perrault ficou sendo como conto de fadas, embora não contenha alguns ingredientes que sejam clássicos a esse gênero literário. Rui de Oliveira destaca a questão da curiosidade presente nesses três contos e mais escancarado em *O Barba Azul*, pois, o marido, ao dar as chaves dos seus aposentos e da sua fortuna para a esposa, recomenda que não abra uma única porta, e é justamente essa proibida que lhe chamará a atenção.

> Ela justamente vai e entra, vai e experimenta para saber o que existe depois. Outro dado importante em todos os contos você saber o que está do outro lado. A própria Alice, o conto mais importante é *Através do espelho*, isso é muito comum em grande parte das histórias você ser induzido a descobrir algo que está depois, como passar para este lugar e o que isso pode ocasionar para essa pessoa. No caso de *O Barba Azul* era a morte. Ele matava todas as pessoas que abriam aquela porta. Mesmo assim ela vai lá (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Essa curiosidade dos personagens pode coincidir com a própria curiosidade do leitor. No caso de uma obra cuja narrativa é contada exclusivamente por imagens, a expectativa pode ser ainda maior para conhecer como o artista deu concretude a essa ideia. A respeito da técnica que apresenta uma textura semelhante a um aveludado, o ilustrador enfatizou que mudou a técnica do lápis:

> É como se fosse um *film noir* com claros e escuros muito bem determinados com contrastes muito fortes. Isso é impossível você dar num grafite comum, precisaria de um crayon pastel oleoso. Se fosse um pastel seco, ele esfarela muito, faz muito esfumato, sempre uma forma evanescente, que não tem forma, não tem conteúdo. Leonardo fazia muito essa técnica do esfumato. O esfumato não seria uma técnica ideal para esse conto. Tinha que ser feito em crayon oleoso. É um crayon muito especial porque ele não apaga, não tem arrependimento (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Esses contrastes referidos pelo artista podem ser observados já no início com a página dupla 54-55 (Figura 136) cuja imagem repleta de detalhes é muito simbólica ao representar o ouro, o sangue e o poder, uma vez que Barba Azul é um cruzado nessa versão. Segundo o ilustrador, essa ilustração foi realizada várias vezes até chegar ao efeito desejado. Há a presença de algumas tradições como o gato que expele ouro, porém o mais importante é o golem[48], um rosto dentro do vidro, que só pode ser visto ao posicionar a ilustração de cabeça para baixo, pois não pretendia desenhá-lo claramente. A propósito, revelou que algumas ilustrações desta parte seriam melhor visualizadas se fossem vistas a partir de um espelho. "A

[48] O golem é um personagem que faz parte do imaginário de praticamente todas as culturas. Esse homem construído, indomável, se rebela ao criador (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

verdadeira imagem é aquela que está sendo projetada pelo espelho. Para isso precisaria ter um manual de leitura, mas não passou pela minha cabeça fazer um manual de leitura nesse sentido" (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Mais uma vez o ilustrador ressalta a importância das convenções e ele mesmo se indaga a esse respeito e responde: "'Como seria a maneira de se fazer um livro que fosse pregnante, bem pregnante, que tivesse uma pregnância muito grande?' Eu diria que, quanto mais antigo for, melhor, quanto mais trabalhar com o passado, mais será presente" (OLIVEIRA, 08 set. 2020). Por isso a presença constante das tradições, seja na estrutura da narrativa bem demarcada, seja no uso de símbolos.

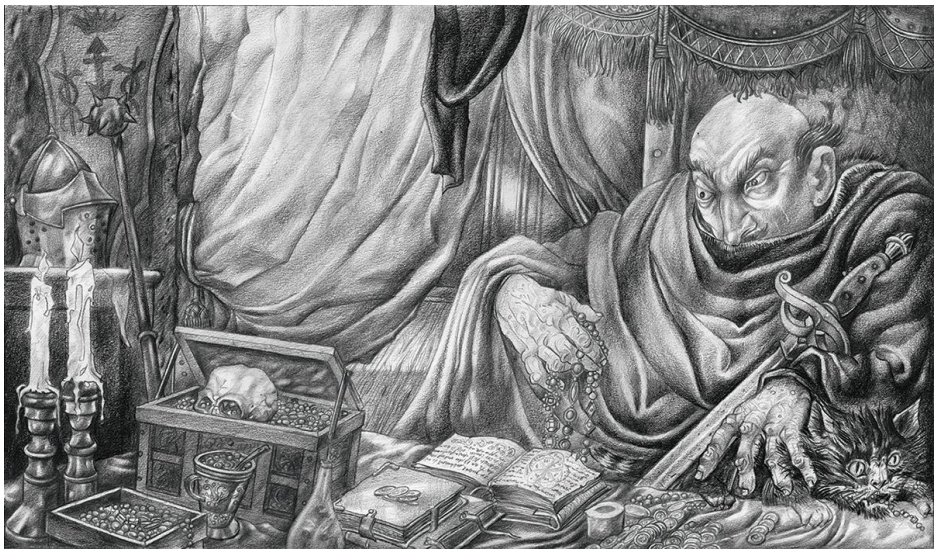


Figura 136 - Primeira cena do conto (página dupla 54-55).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

A página 59 apresenta um detalhe que somente um leitor muito atento poderá dar-lhe atenção. Depois que Barba Azul entregou as chaves para a sua esposa recomendando que não entrasse no tal quarto proibido, saiu cavalgando em destino a sua viagem de seis semanas, o que é observado pela janela, do ponto de vista de dentro do castelo. Pelo lado de dentro, ela segura com a mão direita a argola com as chaves ao passo que no dedo indicador da mão esquerda está enfiada a argola com a chave do quarto proibido. O ilustrador a fez bem pequenina usando o artifício do que tem de importante deve diminuir funcionando como uma antecipação de algo prestes a ocorrer. Tudo indica que ela desobedecerá ao marido e entrará no quarto porque a curiosidade e a impulsividade são maiores que a submissão e a obediência (Figura 137).



Figura 137 - O esposo parte e a esposa segura as chaves (página 59).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

A ilustração da página dupla 60-61 é construída de modo a apresentar a perspectiva do narrador por dentro do quarto proibido. Assim, por esse ponto de vista, o leitor vê uma cena hedionda: à esquerda, dois pés pendurados cuja iluminação incide sobre ambos e um rosto separado do corpo junto à parede escura onde aparenta haver outros restos humanos, o que confirma que Barba Azul degolou ou enforcou as esposas anteriores, por isso ninguém tinha conhecimento do paradeiro delas. À direita, a moça vagarosamente adentra o quarto com a chave na mão direita, a da consciência, sabendo o que estava fazendo, porém sem saber o que a esperava (Figura 138). "Ela está com a chave na mão. Jamais poderia colocar uma chave na mão esquerda. Não é indicada para alguém que fará algo conscientemente, de forma pragmática fazendo aquele ar" (OLIVEIRA, 08 set. 2020). Toda essa construção permite ao leitor descobrir antes dela o que o esposo tanto segredava. A partir dessas duas imagens, cabe ao leitor imaginar, preenchendo as lacunas entre as ilustrações, como foi a reação da esposa ao descobrir o fim das mulheres que a antecederam.



Figura 138 - Ela entra no quarto proibido (página dupla 60-61).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

Na página 62, em primeiro plano, a esposa desesperada e virada de frente ao leitor tenta tirar a mancha de sangue da chave lavando-a em uma fonte de água, o que sugere que ela caíra no chão banhando-se em sangue em virtude do assombro da moça ao presenciar tal crueldade. No mesmo instante, o marido chega inesperadamente, em segundo plano, em cores claras contrastando com as cores escuras do primeiro plano (Figura 139). A respeito da fonte, o ilustrador revela outra curiosidade:

> Aí vem a cena que ela é descoberta, onde ela lava a chave, mas o sangue não sai nunca. Lá ao fundo ele está chegando. Essa gárgula existe aqui no Jardim Botânico. Estou falando sobre o meu trabalho, não sou intérprete de nada, não represento classe nenhuma, estou apenas me representando. Estou em um lugar, fico sempre olhando para ver se tem alguma coisa que posso aproveitar no meu trabalho, eu sei que é uma atitude neurótica, às vezes é uma árvore, por exemplo, essa gárgula que sai a água assim, fiquei impressionado com aquilo e fotografei sem saber que um dia iria usar. Quando fui desenhar esta cena eu me lembrei dessa gárgula [...] Então ela caiu como uma luva porque tem um rosto meio desesperado (OLIVEIRA, 08 set. 2020).

Mais uma vez o artista criou uma imagem a partir de outra. Criou uma fantasia com base na realidade. Como Barba Azul saberia que a esposa o desobedeceu e entrou no quarto? A chave, sendo encantada, assim é a versão de Perrault, por mais que esfregasse não limpava. A moça sabia que, se o marido descobrisse a sua desobediência, ela teria o mesmo destino que as outras, por isso, o seu desespero. O detalhe da roupa de Barba Azul nas duas páginas 62 e

63 é um indício de ter atendido a moça quando pediu alguns minutos para fazer as preces antes de morrer. Ao chegar (Figura 139) e perguntar pelas chaves, estava usando vestes claras e possuía um cajado e um escudo. Na posterior (Figura 140), onde pretende degolar a esposa está com um manto escuro, o que indica a passagem de tempo de uma cena a outra. Ou seria o mesmo manto? Quando branco, pode indicar que chegara tranquilo, enquanto a mudança de cor para o preto pode representar que estava irado com a desobediência da esposa. Cabe ao leitor realizar uma interpretação que também pode ser diferente dessas duas possibilidades. Na verdade, a esposa, ao pedir tempo para rezar, era uma tentativa de ganhar tempo até o seu irmão chegar, pois sabia que ele faria visita naquele dia. Enquanto a ela foi concedido um tempo para clamar a Deus, nesse ínterim seu irmão chegou e matou o cunhado. Embora a versão de Perrault indique que eram dois irmãos, tanto na ilustração como na versão adaptada por Luciana Sandroni, aparece apenas um.



Figura 139 - A esposa tenta lavar a chave (página 62). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/



Figura 140 - A esposa pede para rezar antes de morrer (página 63). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

A página final merece destaque porque é uma recriação da primeira cena do conto. Agora é a esposa que, sendo vitoriosa, está em primeiro plano ocupando quase toda a página e, olhando para o leitor – possível narrador visual intruso, com ar de superioridade por ter sido a única esposa a não ser vítima do marido cruel – exibe as suas joias e especialmente a espada

do Barba Azul que passou a pertencer a ela, assim como tudo o que ele possuía, por não ter herdeiros. A sua coragem e esperteza deram outro rumo ao seu destino. É necessário ao leitor preencher muitas lacunas entre as ilustrações a fim de entrelaçar os fios da narrativa, o que contribui para a criação de uma literatura visual. Nas palavras de Graça Ramos (2013):

> Criamos nossa própria literatura visual desde que não vejamos de maneira superficial. Precisamos ser impelidos a ver com a mente indagadora, que sabe como entender as ambiguidades do olhar. Vemos uma obra de arte, assim como uma ilustração ou uma paisagem, aos poucos, conforme a experiência e o treinamento individual. Só depois juntamos as informações e conseguimos formar um todo, que, na medida do possível, será coerente (RAMOS, 2013, p. 47).

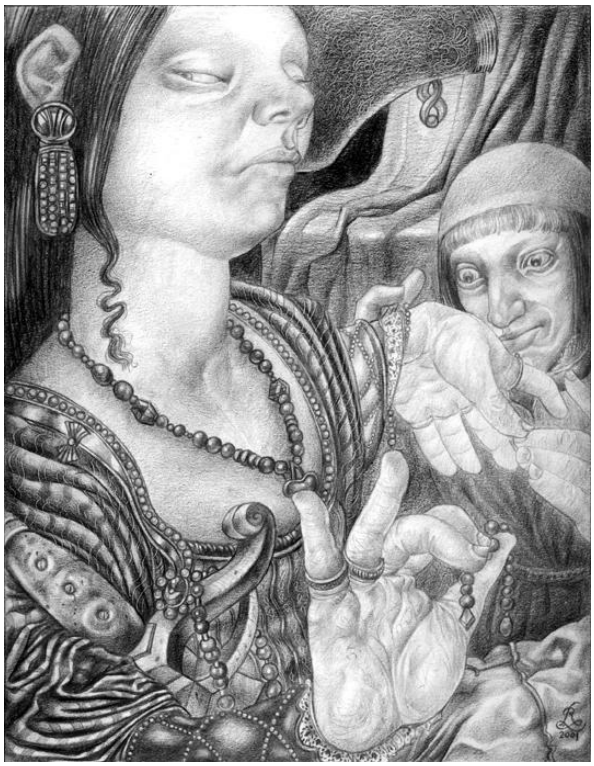


Figura 141 - Ela exibe o seu poder ao seu pretendente (página 65).
Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/chapeuzinho-vermelho/

A pesquisadora propõe que uma das maneiras que contribuem para a criação da literatura visual dos leitores, em especial da criança, é que ela seja estimulada a contar tudo o que vê, o que leva a uma observação mais atenta do ambiente e serve "como uma introdução à arte do olhar" (RAMOS, 2013, p.48) e ainda completa:

> Ver e descrever cenários são maneiras de selecionar o que impressiona e descartar o que não produz sentido. Enrolar as palavras, mas dar conta de expressar o visto, o vivido e o imaginado ajuda a elaborar um discurso sobre o real, a criar um jeito de falar e pensar no próprio de cada um se é criança. Qualquer leitor de imagens poderá dar conta de exercer essa liberdade. No meu caso, a partir do exercício de olhar, o importante era identificar coisas, dar nome, relacionar imagens e memórias. Com os anos, passei a associar a leitura com a descoberta de novas paisagens (RAMOS, 2013, p. 48).

4.8 As aventuras de João Sem-Fim

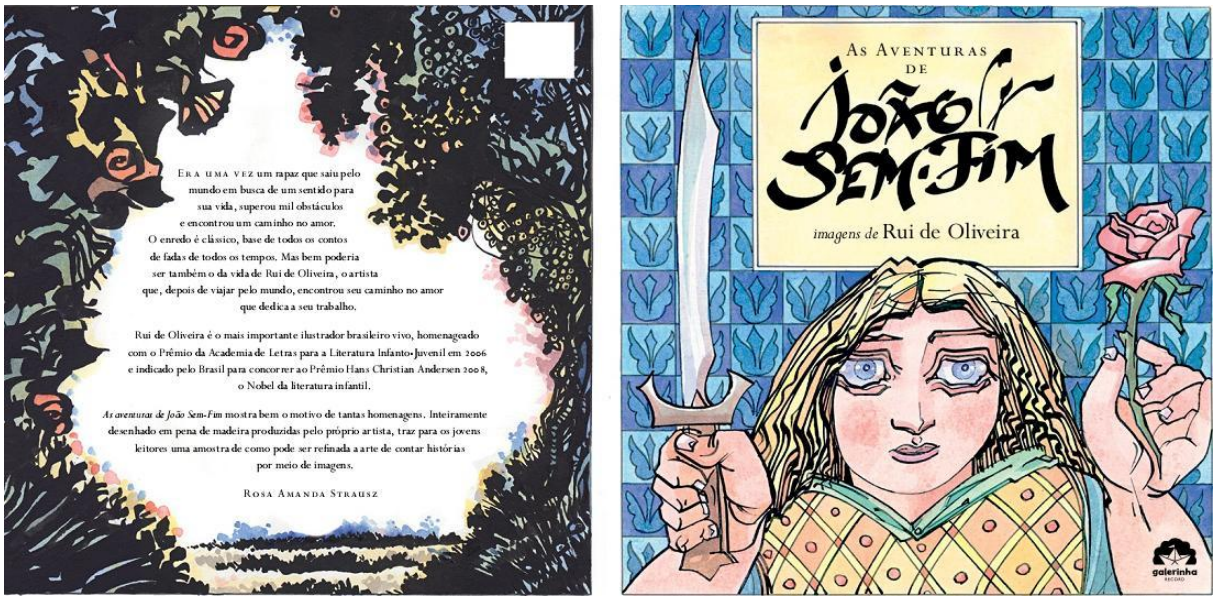


Figura 142 - Quarta e primeira capa do livro. Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/

Trata-se de uma obra com formato quadrado de aproximadamente 21 cm, editado e publicado pela Editora Galerinha Record, em 2010. Composta por vinte e quatro páginas, cujas imagens isoladas, exceto as guardas, são contornadas em preto e apresentam uma moldura fina e branca. Há apenas uma página dupla. Em relação às imagens isoladas, Linden observa:

> Do ponto de vista da organização interna do livro, pode-se considerar a apresentação de texto e imagem em páginas distintas como uma herança do livro com ilustração. Parece-me que as imagens desse tipo de livro ilustrado são definidas como "isoladas", no sentido de que se apresentam separadas umas das outras, sem se avizinharem no espaço da página dupla. Aplicaremos esse termo para as imagens independentes que não interagem entre si. Sua composição, e sua expressividade, sejam elas plásticas ou semânticas, são rigorosamente autônomas e coerentes. Essas imagens estão separadas do ponto de vista da expressão e da narrativa (LINDEN, 2011, p. 44, destaques da autora).

Por esse viés, as imagens isoladas e emolduradas pressupõem que as lacunas visuais entre elas sejam maiores, demandando participação maior do leitor na elaboração de elos coerentes para a construção da narrativa. Os paratextos presentes são as guardas, a folha de rosto, a ficha catalográfica, a dedicatória a dois sobrinhos-netos, um texto ao final intitulado "Breves reflexões sobre João, o significado de Sem-Fim, e a narrativa para crianças em tempos indefinidos" e uma fotografia dos instrumentos utilizados pelo ilustrador na composição do livro: tira-linhas, penas de madeira, pinceis, lápis (Figura 143). Todos esses

elementos mais as informações da capa e da contracapa são muitos indícios sobre a temática da obra. É preciso voltar o olhar para o objeto livro como um conjunto de componentes essenciais para a sua compreensão. O título narrativo, em conjunto com a imagem, já anuncia o conteúdo principal: um homem, talvez um príncipe, que viverá aventuras em nome do amor, simbolizado pela rosa na mão esquerda.

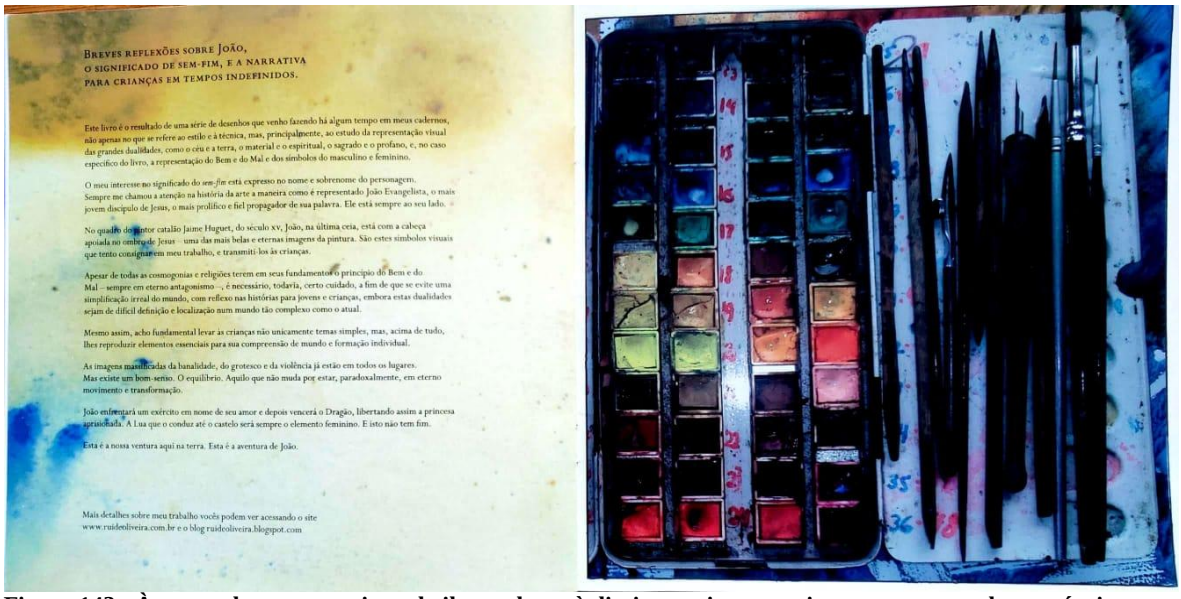


Figura 143 - À esquerda, texto escrito pelo ilustrador e, à direita, as tintas e os instrumentos usados na técnica. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Foi a primeira obra de Rui de Oliveira com a qual tive contato sendo o primeiro livro de imagens, como mencionei no primeiro capítulo, sobre o qual me debrucei para analisar os elementos em conjunto a fim de compreender uma série de questões que me inquietavam e levaram-me a percorrer esse caminho que agora estou construindo em direção a esse gênero literário. Até escrevi um artigo à época – início de 2019 – a respeito da obra, em parceria com minha orientadora, intitulado *Rui de Oliveira em narrativa visual e o ensinar a ler livros de imagem: as Aventuras de João Sem-Fim na formação do leitor literário,* publicado na Revista Caderno Seminal, em 2020, mas confesso que, com o pouco conhecimento que tinha – estava iniciando o tateio – não pude compreender de fato a dimensão da obra desse ilustrador, portanto, a análise foi bem superficial. O primeiro destaque realizado pelo ilustrador Rui de Oliveira, em nossa conversa sobre o livro, diz respeito à técnica:

> É um livro de imagem no sentido da técnica. O livro de imagem permite, induz... Qualquer livro, qualquer ilustração pode e deve exigir essa riqueza gráfica, mas no livro de imagem se torna praticamente única porque não tem palavras do lado dele, não tem nada, só tem ele, ele atua sozinho no livro, daí vem a presença dele mais marcante do que se fosse num livro com cores, com excesso de cores, com contraste de matiz. As cores aqui são muito lavis, aguadas, eu coloco muita água [...] Aqui é

> um típico livro em que a cor cede o espaço mais ao traço do que a sua representação (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Na ausência de palavras escritas, são as imagens, ou melhor, a forma como as ilustrações são projetadas no papel, que conduzem o leitor à narrativa. Nesse caso, a técnica utilizada foi o bico-de-pena, cujas penas de madeira foram cuidadosamente construídas pelo próprio ilustrador. Assim, a técnica adquire um caráter literário também, como já comentado. Ao ler o texto na contracapa, escrita mais uma vez pela Rosa Amanda Strausz, obtive essa informação, mas somente depois de falar com o ilustrador a respeito disso que pude compreender a dimensão desse fazer artístico para o artista. Como já explorado no capítulo 3, mais precisamente no item 3.4 sobre "Forma e conteúdo", retomo a ideia do ilustrador de que, por meio da forma, do meio plástico selecionado, o conteúdo se completa, ou melhor, a forma completa o conteúdo.

> Aqui [referindo-se à ilustração da página 7] tem um desenho que é tipicamente assim de tira-linhas. Você está vendo, mesmo no seu livro reproduzido, que a cor é bem pastel, se não está pastel, é porque a impressão é péssima. Se você vir o original, vai ver que as cores são suaves, muito próximas do branco, até porque ficaria muito pesado em um livro como esse que tem um espaço 21cm por 21cm, cores muito intensas. A cor tem peso, não é um peso físico, é um peso abstrato. Você não toca, mas pesa [...] Essa letra, gosto muito de tipografia, essa letra aqui [referindo-se ao título] é feita com penas de madeira, impossível fazer isso aqui com qualquer outro tipo de pena que não seja madeira (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

O ilustrador explicou o uso das cores suaves, no caso lavis, uma vez que há necessidade de a cor ou o desenho comandar a ação. Como os contornos fazem parte da expressão e tem uma participação forte na criação, a cor é secundária. Caso contrário, se cor e desenho fossem trabalhados na mesma intensidade, não teria um bom resultado. Cada pena produz um efeito diferente de acordo com a intenção do artista. "Toda essa mudança, essa musicalidade que tem o traço é dado pelo tira-linhas, vou invertendo fazendo em pé, deitado, de lado, é um instrumento virtuosístico, é justamente daí vem o interesse do livro". O *lettering* do título da obra demonstra a musicalidade referida pelo artista que foi alcançada pela pena construída para essa finalidade.

A respeito da narrativa, segundo o ilustrador, trata-se de uma história muito simples com mais valor do ponto de vista técnico e do ponto de vista plástico. Explicitou que é uma obra que não obteve muito êxito, embora produzida com o mesmo esmero que as demais a partir de recursos tradicionais da narrativa visual. Em breves palavras, conta a história de amor cortês em que há um trajeto muito comum, nas histórias clássicas, vivenciado pelo

protagonista. “Ele vai salvar uma princesa que estava num castelo de um dragão. História do século XIV, XIII, é ancestral no homem. Quanto mais antigo, mais moderno é o livro. Quanto mais antigos os seus conceitos, visualmente eles se tornam mais modernos” (OLIVEIRA, 30 set. 2020). Mais uma vez o artista reporta às origens do livro de imagem que são os seus referenciais já discutidos no capítulo precedente. Em suas palavras, para compor a narrativa, utilizou

> [...] o recurso que era muito feito nas pinturas do *Quatrocento*, do Pré Renascimento, do próprio Renascimento, que eram pintores convictos da necessidade de passar os preceitos de Deus para as pessoas, eles nem assinavam os quadros, eram realmente instrumentos, assumidamente intérpretes para passar a palavra de Deus às pessoas. Eles usavam muito esse recurso [...] Esses recursos típicos do livro de imagem que, no caso são as iluminuras, ali está assim a origem no Ocidente [...] Toda a narrativa é assentada em forma de alusões, o rosto dessa moça é uma alusão, é a princesa que ele quer salvar, acho muito importante nesses livros, analisando quando você volta ao passado, você vai para o futuro (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Toda essa obra é fundamentada nesses preceitos dos antepassados. A iniciar pela capa em que o personagem segura com firmeza uma espada na mão direita – a mão da consciência – ao representar a sua bravura, a sua coragem, o seu poder. Na mão esquerda, representante do sentimento, segura delicadamente uma rosa como símbolo do amor. “É muito comum nas gravuras da Idade Média, você representar uma mão tem uma coisa e na outra mão tem outra coisa. Na iconografia de Jesus aparece muito isso” (OLIVEIRA, 30 set. 2020). O fundo da capa é formado por vinhetas que alternam entre os tons de azul claro e escuro lembrando iluminuras (Figura 142). A guarda inicial é azul com vinhetas em forma de rosa cujos contornos são em azul. A guarda final exatamente igual, porém, na cor rosa que, segundo o ilustrador, é uma cor alegre para representar o final feliz. Na página 7, o círculo, no canto superior esquerdo, faz alusão à amada que está presa no castelo aprisionada pelo dragão (Figura 144). A página 12 (Figura 145) é um desenho baseado na pintura do *Trecento* em que a narrativa é contada em círculos.



Figura 144 - João toca um alaúde pensando na princesa (página 7). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/



Figura 145 - João continua seu trajeto (página 12). Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/

Esse preâmbulo do artista na explanação do processo de criação do livro me faz recorrer a Bakhtin (2003, p. 360) quando afirma que a Literatura estabelece um vínculo muito estreito com a história da cultura, ou seja, "A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época". O autor amplia:

> As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras, sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade. [...] uma obra não pode viver nos séculos futuros se não reúne em si, de certo modo, os séculos passados. Se ela nascesse *toda e integralmente* hoje (isto é, em sua atualidade), não desse continuidade ao passado e não mantivesse com ele um vínculo substancial, não poderia viver no futuro. Tudo o que pertence apenas ao presente morre juntamente com ele (BAKHTIN, (2003, p. 362-363, destaques do autor).

O autor se refere às grandes obras que perduram por gerações, aquelas que foram escritas há muito tempo, mas que continuam sendo lidas e apreciadas porque os sentidos que provocam nos leitores atravessam os séculos e vão ganhando novos significados. Algumas adquirem maior significação em uma época posterior que na época em que foram criadas. Ao trazer essas ideias para a análise da presente obra, é possível dizer que Rui de Oliveira faz uma interlocução com os contos de fadas, em que o príncipe enfrenta obstáculos para salvar a princesa, porém com variações. Geralmente, a protagonista é a figura feminina, neste é o homem que percorre vários lugares até chegar à amada, tais como: atravessa a floresta,

enfrenta o mar, viaja em uma folha voadora, luta com um exército de soldados e mata o dragão com um golpe de espada atravessando o pescoço do animal.

Uma obra como essa que não é a interpretação visual de um conto já existente e conhecido pelo leitor, como no caso dos dois últimos livros anteriormente analisados, demanda um esforço maior no preenchimento das lacunas visuais. Desse modo, cada leitor tem autonomia para criar a sua própria narrativa a partir dos indícios fornecidos pelo ilustrador. Mesmo que o narrador visual esteja presente e mostrando a história, cabe ao leitor realizar a sua compreensão de acordo com os seus conhecimentos, o que estimula a imaginação e a criatividade.

A imagem da página 9 (Figura 146) lembra o conto *Rapunzel*. A moça, supostamente princesa, está presa na torre do castelo no alto de uma montanha. Ela olha pela janela tristemente e vê uma pomba que parece compreender o seu infortúnio. Não há bruxa, mas há um dragão que possivelmente a vigia para que não fuja. Regina Michelli (2020, p. 285), ao refletir sobre metamorfose no cenário do maravilhoso, a fim de atestar a importância desse tipo de narrativa na Literatura Infantil, afirma, em relação à análise do conto *A velha na floresta*, que: "A pombinha atua como uma fada madrinha, protegendo sua afilhada e provendo-a do necessário. Na história de Cinderela, dos Grimm, é também uma pombinha branca que concede trajes e carruagem para a heroína ir ao baile, substituindo a fada do conto de Charles Perrault". Tendo essa informação, é possível inferir que a pomba pode ser um elemento de conexão entre a prisioneira e o seu amado. E também funciona como um elemento de oposição em relação à garota encarcerada: liberdade e prisão.



Figura 146 - A moça está presa em um castelo (página 9).
Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

Assim como lemos as palavras escritas da esquerda para a direita seguindo a uma convenção, Nikolajeva e Scott (2011) afirmam que normalmente também lemos as imagens dessa forma, porém,

> Em ilustrações sem um padrão linear persuasivo e com muitos detalhes, nossa leitura é arbitrária. O artista pode deliberada ou inconscientemente colocar um detalhe que atrairá nossa atenção, e nos compelirá a ler a imagem a partir desse ponto. Já que cada leitor preenche as lacunas visuais de modo diferente, o padrão real de leitura de uma imagem complicada pode variar indefinidamente [...] (NIKOLAJEVA; SCOTT, 2011, p. 222).

A página 13 é bem representativa dessas ideias expostas acima. A cena foi constituída de tal forma que pode ser lida em qualquer direção. Dependerá de onde o leitor quiser partir. Eu, por exemplo, iniciei pelo canto superior direito onde está o personagem semelhante a um anjo – possui asas – que segura a língua do dragão. A partir daí é possível seguir em direção à língua para o dragão e percorrer o corpo do animal perfazendo o círculo até chegar ao rabo preso ao pescoço da princesa que está triste – uma lágrima cai do seu olho esquerdo – por ser obrigada a casar-se com quem não gosta, o que leva ao canto inferior direito – um homem segura um anel, símbolo da união (Figura 147). Seria o pai dela ou seria um homem que pretende desposá-la? Outro leitor poderá iniciar pelo canto inferior direito e chegar à mesma conclusão ou outra. Essa é uma das especificidades da obra literária, o caráter polissêmico.

O homem alado é um personagem que geralmente aparece nessas histórias para indicar o caminho, livrar de um perigo ou salvar o protagonista. Nesse caso, ele briga com o dragão. Vê-se claramente a luta do bem contra o mal como é mencionado pelo ilustrador no texto final:

> Este livro é o resultado de uma série de desenhos que venho fazendo há algum tempo em meus cadernos, não apenas no que se refere ao estilo e à técnica, mas, principalmente, ao estudo da representação visual das grandes dualidades, como o céu e a terra, o material e o espiritual, o sagrado e o profano, e, no caso específico do livro, a representação do Bem e do Mal e dos símbolos do masculino e do feminino (OLIVEIRA, 2011, p. 22).



Figura 147 - A princesa triste aprisionada pelo dragão (página 13).
Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/

As páginas 14 e 15 se complementam e é um recurso utilizado pela iconografia tradicional, segundo o ilustrador, quando insere uma figura dentro da figura da qual está procurando. Na página 14, João está procurando a princesa e está em um barco no mar, cujas ondas parecem balançar o transporte. Ele segura a rosa na mão esquerda (Figura 148). Na página seguinte, as ondas do mar compõem o cabelo da moça procurada. As ondas do mar são o cabelo da amada (Figura 149).



Figura 148 - João sai à procura da princesa pelo mar (página 14). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/



Figura 149 - As ondas do cabelo da princesa confundem-se com as ondas do mar (página 15). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/

A única página dupla (16-17) da obra mostra João enfrentando um exército após ter vencido os obstáculos precedentes. Ele é um só perante vários homens e mais o dragão. Nessa cena, o traçado de seu desenho está bem diferente dos anteriores. Se comparado ao João das imagens que antecedem não parece o mesmo personagem. Isso tem ligação com a visão que o ilustrador possui em relação ao conceito de estilo e declara:

> Não tenho muito essa preocupação de sequencialidade. No livro *A formosa princesa Magalona*, eu mudo de estilo ao longo do livro. A Magalona começa de uma maneira e acaba de outra. É uma coisa meio pessoal, não me preocupo com essa continuidade, eu acho que é o personagem. Naquela cena ali, para mostrar que ele é muito inferior àquele exército, desenhei muito mais fraco. Tudo depende do que você quer desenhar naquele momento. Essa continuidade não tenho muito isso não. Quando terminei o livro da Magalona, eu achei que ali tinha levado ao máximo isso, ia criar uma certa confusão porque o livro começa de uma maneira e acaba de outra, mas é a minha própria maneira de desenhar, não sei fazer um desenho igual ao outro, eu posso fazer os princípios iguais ao outro, não é não saber, não vejo necessidade para isso. Ali é o mocinho lutando, daqui a pouco está de outra maneira. A própria moça também muda a fisionomia, claro sem criar confusão, tudo isso tem um limite, você não pode criar uma dubiedade de personagens. Mas essa continuidade para mim depende de cada cena, naquele momento ali é uma coisa, no outro outra coisa. É assim que fiz todo meu trabalho. Desenho sempre de acordo com o que está acontecendo no momento. O caso mais extremado foi realmente da Magalona. No entanto, foi um livro até comprado pelo PNBE. As pessoas já admitem isso no meu trabalho, já ficou estabelecido isso, essas mudanças. Por exemplo, em *A Bela e a Fera*, ela começa com uma cor de cabelo e termina com outra. Não tinha pintura naquela época, mas preferi, quando ela está diante da Fera não poderia estar com o cabelo que estava diante do pai. Realmente esses livros têm esse caráter de experiências (OLIVEIRA, 30 set. 2020).

Por muitas vezes, Rui de Oliveira enfatizou o seu olhar em relação ao estilo e, nesse depoimento, fica explícito o motivo pelo qual prefere utilizar o termo “abordagem”, pois cada livro é abordado de um jeito em decorrência de sua temática, de seu gênero, de seu tom, de seu clima, uma vez que “a fidelidade ao texto não está no culto ou no estilo deificado do ilustrador, mas sim na *impessoalidade* sincera e profissional da procura da verdade de cada palavra, de cada frase, de cada sílaba, de cada letra do escritor” (OLIVEIRA, 2008b, p. 153, destaques do autor). Ao encontro desse pensamento, cito Hunt (2010, p. 270) que diz: “Acredito que o mais importante da literatura infantil seja a interação singular de um texto com a criança singular em uma situação singular: esta é sempre diferente, sempre complexa e sempre produz um conhecimento que não pode ser generalizado”.

Por fim, João, mesmo sendo aparentemente mais frágil e sozinho, consegue vencer o exército. Eis uma das características do conto. O herói sempre vence, por isso é herói. A esse respeito, Hunt assinala que “Basicamente, predição e realização ocorrem em todos os níveis de livros. ‘Sabemos’ pela experiência que em certos livros o herói nunca morre, ou que ele

conquista a heroína ou desmascara o assassino" (HUNT, 2010, p. 195). Segundo ele, essa é uma das pistas técnicas que as narrativas fornecem ao leitor sobre o modo como funcionam, o que auxilia na compreensão. Se eu sei que o herói não morre, sei como lidar com o texto e as expectativas em relação a ele.

Cabe fazer uma comparação entre as cenas das páginas 8 e 20 tendo em vista a perspectiva narrativa. Na página 8, o castelo onde a princesa está é visto de frente e de longe. Na outra, é visto quase que pela perspectiva do protagonista que se encontra próximo ao castelo onde enfim chegou para resgatar a sua amada, o que indica que o caminho foi concluído.

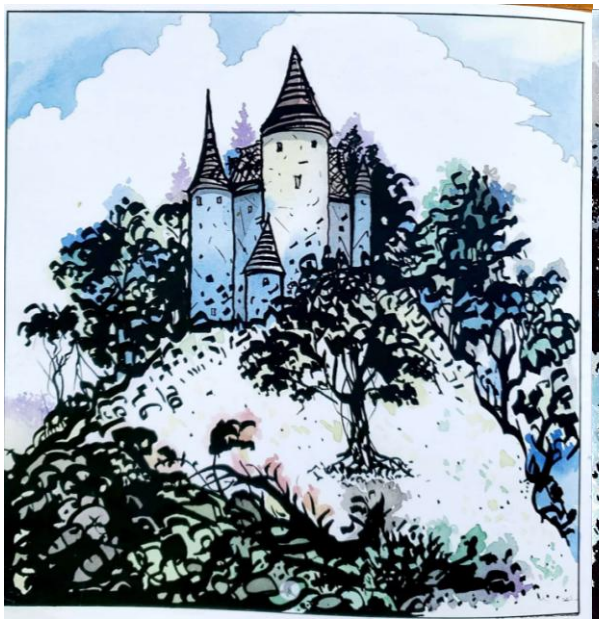


Figura 150 - O castelo onde a princesa está aprisionada (página 8). Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora



Figura 151 - João chega ao castelo (página 20). Fonte: https://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/

Ao observar a página 21, onde se encontra o desfecho, a sensação de final feliz, de restauração da normalidade, nota-se que a imagem se repete na quarta capa com a supressão dos protagonistas juntos e a inserção do texto da editora responsável com informações sobre a narrativa e sobre o ilustrador, porque se o ilustrador mantivesse ambos na cena seria o desfecho da obra antecipada na última capa. Na 21 (Figura 152), a perspectiva narrativa mostra, como de dentro para fora de um arco de plantas em que os traços pretos predominam, que a princesa foi libertada da sua prisão, e segue junto a João, a cavalo, embebidos no tom azul como a fundirem-se ao espaço. Ao fundo, a Lua magnificamente cheia, a mesma que acompanhou João em muitas das páginas, a lembrar-lhe do rosto da sua amada.



Figura 152 - A cena final. Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora

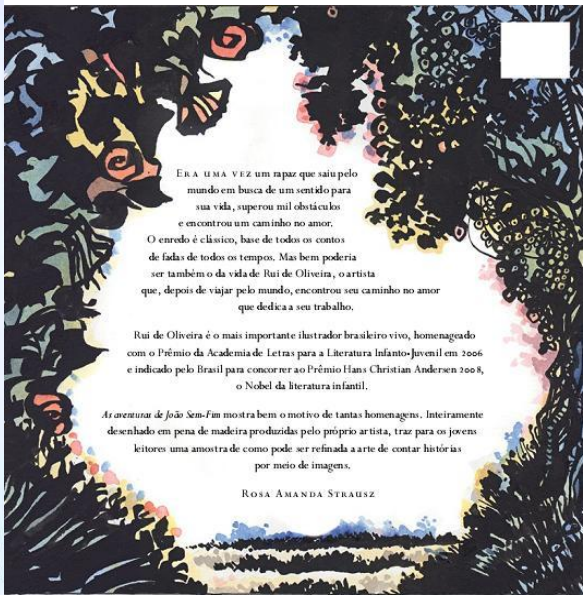


Figura 153 - Quarta capa. Fonte: http://ruideoliveira.com.br/en/books/s-aventuras-de-joao-sem-fim/

Para concluir essa série de análises que, ressalto, partem do meu olhar neste momento singular – certamente daqui a algum tempo, por menor que seja, quando revisitar essas obras, encontrarei tantos elementos outros que contribuirão para novos sentidos que levarão a outra compreensão, uma vez que a arte do olhar, como afirma Ramos (2013), é desenvolvida por meio de exercícios, treinos diários com as imagens, e vai se ampliando a cada descoberta por meio do olhar – finalizo com uma citação de Regina Michelli (2020, p. 307) "Ler histórias, maravilhosas ou realistas, ler literatura, no fundo, faz toda a diferença na formação de seres humanos, como pessoas a quem se dá a oportunidade de vivenciar, pela ficção, um multifacetado mundo interno e externo, atribuindo-lhe significação".



CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 154 - *Lettering* criado pelo ilustrador (página 32 do livro *Quando Maria encontrou João*).
Fonte: arquivo pessoal do ilustrador.

> Não é apenas no momento de desarranjos internos que os livros servem de auxílio, mas também quando acontecem crises que afetam simultaneamente um grande número de pessoas.
>
> *Petit*

Na tentativa de compreender o universo da ilustração de livros de imagem do artista Rui de Oliveira e as possíveis contribuições desse gênero literário para a formação do pequeno leitor literário de aproximadamente cinco a onze anos de idade, realizei Encontros Dialógicos com o ilustrador, assim como analisei sete obras do artista procurando cotejar os dados coletados nos Encontros com as análises, bem como relacionar a ideias de muitos outros pesquisadores sobre a temática.

Na primeira parte desta Dissertação, expus as minhas vivências negativas e as raramente positivas no universo da leitura literária na fase infantil e na adolescência como afirmação de que não houvera muitas contribuições favoráveis à minha formação como leitora. Apesar dessa pouca vivência literária até a adolescência, atualmente me encontro em um estágio, em relação à leitura, que considero razoável na aquisição do status de leitor. Diante disso, penso que poderia ter alcançado mais sucessos no âmbito da leitura se pudesse ter vivenciado oportunidades intencionalmente planejadas por outros mais experientes desde a infância. Por isso defendo veemente a inserção da criança no mundo da Literatura Infantil o quanto antes, se possível desde o berço, oportunizando o acesso às ilustrações dos livros literários, no entanto, não é suficiente oferecer, é necessário possibilitar situações nas quais a criança possa ter atitudes responsivas ativas diante dos livros, em um processo contínuo e gradual de constituição como leitora.

As Dissertações e Teses pesquisadas na Revisão da Literatura sinalizaram a necessidade da alfabetização visual na escola, sendo uma das premissas formar os envolvidos no processo educativo, principalmente o professor, na direção de compreender a importância dos livros de imagem e aprender a ler as ilustrações qualificando o modo de olhar e de fruir para significar o livro como produto cultural e artístico. Desse modo, existe a necessidade da promoção de um trabalho pedagógico de implementação de ações direcionadas à educação do

olhar, favorecendo a prática da leitura das ilustrações e a aproximação ao universo das imagens.

Na segunda parte, ao procurar percorrer brevemente o caminho da imagem na história, assim como da ilustração no contexto da Literatura Infantil, concluí que as imagens, como as elencadas por Manguel (2001), tais como a pintura, a fotografia, a escultura, a arquitetura e até mesmo as encenadas no teatro, são obras de arte do ponto de vista que toda arte é uma produção histórica, inserida em um contexto social e cultural, portanto, carregada de signos ideológicos, criada por alguém e direcionada a outro alguém. Nesse sentido, a imagem artística, incluindo a ilustração dos livros infantis, é um enunciado visual na perspectiva dos pensadores russos pesquisados, uma vez que é produzida socialmente dentro de uma cultura a partir de dadas condições sociais.

A evolução da imagem de simples pinturas nas paredes das cavernas chega a obras de arte monumentais. Dentro desse caminho de desenvolvimento, principalmente em razão dos avanços tecnológicos em termos da imagem impressa, surgiu a ilustração nos livros de Literatura Infantil. Iniciada timidamente em preto e branco, evoluiu gradualmente e elevou-se a outro patamar ao conquistar a autonomia de uma linguagem própria como se pode observar nos livros de imagem. A ilustração não disputa a supremacia com a palavra, apenas é outra linguagem que exige diferentes modos de ler.

O livro de imagem é um objeto, produto da cultura humana, com antecedentes históricos longínquos que surgiu como uma necessidade de comunicação e expressão. Sendo um produto social, é também ideológico, no qual o seu criador imprime, tatuado às ilustrações, seu projeto de dizer, a sua ideologia. Esse ato é responsável e responsivo. É responsável na medida em que o ilustrador de livros para a criança tem a oportunidade, por meio do seu modo de ilustrar, de propiciar a formação da consciência do outro, em especial da criança em fase de desenvolvimento, pela interação dialógica entre leitor-criança e criador-ilustrador. E é responsivo ao procurar responder às necessidades infantis por meio das imagens que narram e descrevem histórias alimentando expectativas ou criando novas.

No terceiro momento deste grande enunciado, procurei conhecer o processo criativo do ilustrador Rui de Oliveira na concepção dos livros de imagem. Ao relacionar as principais categorias de compreensão intrínsecas ao ato de ilustrar na visão do artista como cor, cenário e perspectiva, ritmo, composição e estrutura da narrativa, pude compreender que o seu fazer artístico é direcionado à criança, sua principal interlocutora, mas não é restrito a ela. Por ter

uma preocupação muito grande com a formação de valores estéticos do ser humano, especialmente em relação à criação da memória visual da criança, tem um compromisso muito grande com o projeto gráfico e artístico do livro da primeira à quarta capa com atenção aos paratextos. Apresenta muito esmero e cuidado na construção de cada livro ao criar as vinhetas, as molduras, as cercaduras, o *lettering* coerente com o clima de cada obra, inclusive criou uma assinatura especial ornamentada que, por vezes, integra-se às ilustrações. Todos esses elementos visuais agregam informações e conhecimento à narrativa contada por imagens e contribuem para inserir o leitor na atmosfera da história para que possa produzir os seus sentidos conforme a sua própria história de vida e de leitura.

As obras desse ilustrador são muito diversificadas e ricamente sedimentadas em detalhes a partir do seu vasto conhecimento sobre a arte de ilustrar construído em mais de quarenta anos de atuação. Como entende que cada obra é singular, concebe cada uma a partir de uma abordagem única, conforme os seus preceitos artísticos cujos referenciais são os mais tradicionais possíveis. Das sete obras analisadas, seis foram concebidas originalmente como desenho animado e posteriormente transformadas para a linguagem de livro. Cada uma apresenta uma técnica diferente apropriada a seu clima literário conforme os princípios do ilustrador.

Por fim, na quarta e última parte, uma das prerrogativas da pesquisa foi apontar as contribuições das ilustrações nos livros constituídos por imagens e salientar a importância desse gênero como suporte primordial para a formação do pequeno leitor de obras literárias. As possíveis contribuições dos livros de imagem do ilustrador Rui de Oliveira se referem, primeiramente, ao seu projeto de dizer que, por meio das imagens que narram e descrevem histórias, não é moralizar, instruir ou ensinar conteúdos. Como suas obras são abertas a diferentes leituras, facultam liberdade ao leitor para percorrer caminhos próprios e possibilitam, a partir de ações intencionais do professor, o desenvolvimento da imaginação e da criatividade, assim como o estímulo à oralidade e a ampliação do conhecimento estético e cultural. Também permitem a elaboração de histórias tanto orais como escritas, conforme as necessidades e as expectativas da criança.

Considero de grande magnitude que o livro de imagem seja abundantemente explorado nas salas de aula das escolas, diferentemente do que ocorre em geral, como um instrumento de encontro com a arte – direito básico e imprescindível para a formação humana – de compreensão para a constituição de si mesmo como pessoa consciente, atuante, reflexiva

e sensível diante das problemáticas do cotidiano, ou seja, como uma ferramenta que amplie o olhar para além da contemplação estética, compreendendo os seus próprios sentimentos e os dos outros e, ao fortalecer a própria sensibilidade, proporcionar ações de mudanças sociais na realidade. O livro é um importante aliado em tempos difíceis como o que vivemos atualmente porque nos ajuda a nos reconectar conosco, com o outro e com a vida e contribui para a construção ou reconstrução de nós mesmos por meio do que o outro tem a nos dizer, tanto por meio de enunciados escritos como visuais.

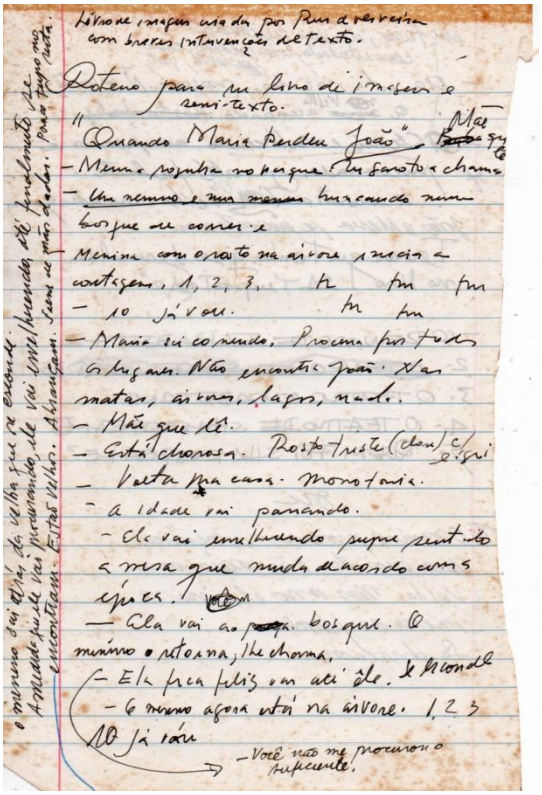
Na pesquisa que foi realizada e aqui relatada, faço destaque à postura de escuta, como base para a construção da alteridade, realizada no processo de dialogia – não apenas em relação aos Encontros Dialógicos com o ilustrador, mas também em relação à escuta de todas as vozes dos enunciados lidos e pesquisados – ao possibilitar o cotejo com as muitas vozes destes e de outros tempos em busca de novos sentidos para o conhecimento. Isso certamente contribuiu para alargar a minha consciência. O excedente de visão possibilitou estabelecer vínculos com o outro, o que tornou difícil manter certo distanciamento, por isso, muitas vezes as minhas concepções permearam as análises.

Para finalizar, quero registrar a grande contribuição para o meu crescimento pessoal em relação à educação do meu olhar que já não é o mesmo porque, se antes eram olhos passivos, agora estão mais atentos. Encontrei muitas soluções provisórias para as inquietações iniciais, no entanto, deram vida a outras tantas que serão objeto de pesquisa para um novo ciclo de estudos ainda direcionados à linguagem visual que, por sua natureza provocadora de infinitos sentidos, é inesgotável.

Assim como iniciei essas considerações com uma citação de Michèle Petit, também as encerro sobre o poder da leitura em tempos adversos, ao registrar que "Mais do que a decodificação dos textos, mais do que a exegese erudita, o essencial da leitura era, ao que parecia, esse trabalho de pensar, de devaneio. Esses momentos em que se levantam os olhos do livro e onde se esboça uma poética discreta, onde surgem associações inesperadas" (PETIT, 2009, p.12). É o que ainda me parece. É o que nos ajuda a viver, nutrindo-nos em todos os tempos.



REFERÊNCIAS


Livro de imagem criada por Ana a partir com breves intervenções de texto.

Roteiro para um livro de imagens e semi-texto.

"Quando Maria perdeu João"

- Menina pequena no parque. Um barato a chama
- Um menino e uma menina brincando numa
barraca de comes e
Menina com o barato na árvore inicia a
contagem, 1, 2, 3, tu tu tu
- 10 já vou. tu tu
- Maria se esconde. Procura por todos
os lugares. Não encontra João. Nas
matas, árvores, lagos, nada.
- Mãe que dê.
- Está chorosa. Rosto triste (choro) c/ gotas
- Volta pra casa. Monotonia.
- A idade vai passando.
- Ele vai envelhecendo sempre sentado
a mesa que muda de acordo com as
épocas.
- Ela vai ao bosque. O
menino retorna, lhe chama.
- Ela fica feliz vai até ele. E morre
- O menino agora está na árvore. 1, 2, 3
10 já vou
- Você não me procurou o suficiente.

Figura 155 - Primeiro esboço escrito do livro *Quando Maria encontrou João*.
Fonte: arquivo pessoal do ilustrador.

ALARCÃO, Renato. As diferentes técnicas de ilustração. *In*: OLIVEIRA, Ieda. (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil:** com a palavra o ilustrador. São Paulo, DCL: 2008. p. 61-73.

ALEIXO, Eliette Aparecida. **Palavras e imagens que tecem histórias:** ilustradores/escritores e a criação literária para a infância. 2014. 310 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ALMEIDA, Tatyane de Andrade. **Leituras do livro infantil ilustrado:** a mediação inerente a livros premiados pela FNLIJ na categoria Criança. 2016. 142 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ALVES, Maria Clara Matos Coelho. **Considerações sobre o agir perverso e o modus operandi**: o caso "Maníaco do Parque". 2018. 54 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ARAUJO, Marilia Maria Menon. **O livro de imagem:** análise estética do PNBE 2014. 2016. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Vale do Itajaí, Itajaí, 2016.

ARAÚJO, Hanna Talita Gonçalves Pereira de. **Processos de criação e leitura de livros de imagem:** interlocuções entre artistas e crianças. 2016. 305 f. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

ARENA, Dagoberto Buim. Leitura e locução na escola: conceitos e práticas. **Leitura**: Teoria & Prática, v.51, p.18-24, 2008.

ARENA, Dagoberto Buim. A Literatura Infantil como produção cultural e como instrumento de iniciação da criança no mundo da cultura escrita. *In*: SOUZA, R. J. de. (Org.) [et al]. **Ler e compreender: estratégias de leitura**. Campinas, SP: Mercado das letras, 2010a. p. 13-44.

ARENA, Dagoberto Buim. O ensino da ação de ler e suas contradições. **Ensino em Re-vista** (UFU. Impresso), v.17, 2010b. p. 237-247.

ARENA, Dagoberto Buim. Para ensinar a ler*:* práticas e tendências. *In*: MIGUEL, José Carlos; REIS, Martha dos. (Org.). **Formação Docente:** perspectivas metodológicas e práticas pedagógicas. Marília: Oficina Universitária. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p.135-151.

BAJARD, Elie. **Caminhos da escrita**: espaços de aprendizagem. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2014a.

BAJARD, Élie. **Da escuta de textos à leitura.** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2014b.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Paulo Bezerra (org. e trad.). São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.** Paulo Bezerra (org. e trad.). São Paulo, Editora 34, 2017.

BASSINELLO, Patrícia Zaczuk. Ao encontro de *hetero-escolhas:* desdobrando novos pensares sobre a crise do ato. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** constituindo o sujeito em alter-ação. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014 (vol.VI). p. 26-31.

BIAZETTO, Cristina. *As cores na ilustração do livro infantil e juvenil*. *In*: OLIVEIRA, Ieda. (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil:** com a palavra o ilustrador. São Paulo, DCL: 2008, p. 75-91.

BORGES LEÃO, Andréa. Além da nação: Sophie de Ségur no campo literário infantil brasileiro**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Universidade de Brasília, Brasília, n. 34, p. 157-178, 2009. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127098007. Acesso em: 05 jan. 2021.

CABRAL, Gisele de Assis Carvalho; GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões. Rui de Oliveira em narrativa visual e o ensinar a ler livros de imagem: as Aventuras de João Sem-Fim na formação do leitor literário. **Caderno Seminal Digital – Estudos de Literatura,** Rio de Janeiro, v. 35, n. 35, p. 63-102, 2020a.

CABRAL, Gisele de Assis Carvalho; GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões. Novas práticas para o ensino do ato de ler: reflexões em busca de possibilidades e observação de situações de leitura. *In:* GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões; FRANCO, Sandra Aparecida Pires; OLIVEIRA, Andreia dos Santos. (org.). **Literatura Infantil:** entre conceitos e práticas. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 93-114, 2020b.

CAMARGO, Luís**. Ilustração do livro infantil.** Belo Horizonte: Lê, 1995.

CASTANHA, Marilda. A linguagem visual no livro sem texto. *In*: OLIVEIRA, Ieda de. (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil:** com a palavra o ilustrador. São Paulo, DCL: 2008. p. 141-161.

CHALFUM, Milene Brizeno. **Artes visuais, literatura infantil e a educação nos livros de artista para crianças**. 2018. 236 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CONEGERO, Daniel. **A História da Mulher de Ló que virou estátua de sal**. Disponível em: https://estiloadoracao.com/mulher-de-lo/. Acesso em: 01 set. 2020.

DALCIN, Andrea Rodrigues. **Um escritor e ilustrador (Odilon Moraes), uma editora (Cosac Naify): criação e fabricação de livros de literatura infantil**. 2013. 224 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FARIA, Maria Alice. **Como usar a literatura infantil na sala de aula.** 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FELLIPIN, Vera. **O livro de imagem como base para produções orais e escritas de crianças do ensino fundamental.** 2015. 180 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2015.

FOUCAMBERT, Jean. **A criança, o professor e a leitura**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

FRANCHI, Eglê. **Pedagogia do alfabetizar letrando**: da oralidade à escrita. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

FRANCO, Nara Lêda. **Aspectos da fortuna crítica brasileira de Charles Perrault**. 2011. 245 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Educação: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2011.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler.** São Paulo: Cortez, 1991.

GERALDI, João Wanderley. Heterocientificidade nos estudos linguísticos. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** enfrentando questões da metodologia Bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012 (vol. IV). p.19-39.

GÓES, Lúcia Pimentel. No início era a imagem: retrospectiva sobre a importância da imagem na história da humanidade. *In*: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jakson de (orgs). **A alma da imagem:** a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores. São Paulo: Paulus, 2009. p. 6-25.

Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** procurando outras leituras com Bakhtin. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JAKUBINSKIJ, Lev Petrovic. **Sobre a fala dialogal**. Dóris de Arruda C. da Cunha e Suzana Leite Cortez. (trad.). São Paulo: Parábola, 2015.

LAUTERT, Alexandre. O coro como agente transformador do espaço na encenação da ópera Orfeu e Eurídice de Gluck. **Revista Arte da Cena**, v.6, n.1, jan – jul /2020. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/62450/35315. Acesso em: 01 set. 2020.

LIMA, Danilo Lopes Ferreira**. *et al*. COVID-19 no estado do Ceará, Brasil**: comportamentos e crenças na chegada da pandemia. Disponível em: https://www.scielosp.org/article/csc/2020.v25n5/1575-1586/pt/ Acesso em 24 abr. 2020.

LIMA, Graça. O universo fascinante dos signos visuais. *In*: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de. (org.). **A alma da imagem:** a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores. São Paulo: Paulus, 2009. p. 71-76.

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

LORENZET, Fabiana Lazzari. **Leitura literária da narrativa visual na educação infantil.** 2016. 152 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2016.

LUIZARI, Gabriele Góes da Silva. **Uma imagem, uma história: como as crianças compreendem o livro de imagem.** 2019. 175f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista de Presidente Prudente, Presidente Prudente, 2019.

LUNA, Jairo Nogueira. As quatro estações de Carlos Francisco de Morais. **Revista intertexto** / ISSN: 1981-0601. v. 6, n. 2, 2013.

MACHADO, Ana Maria. (apr.). **Contos de fadas:** de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Maria Luiza X. de A. Borges (trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**: Uma história de amor e ódio. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Luís. Provocações de alteridade. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** constituindo o sujeito em alter-ação. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014 (vol.VI). p.32-35.

MATTOS, Margareth **S**ilva de. **Escritores consagrados, ilustradores renomados, palavra e imagem entrelaçadas: ingredientes de contratos de comunicação literários renovados.** 2017. 347 f. (Doutorado em Estudos de Linguagem) – Instituição de Ensino, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2017.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários:** introdução a uma crítica a uma poética sociológica**.** Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo (trad.). São Paulo: Contexto, 2016.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil.** 4.ed. São Paulo: Global, 2016.

MICHELLI, Regina. Os contos de fadas e seus recontos por imagens: A Bela e a Fera, pelo traço de Rui de Oliveira. **Pensares em revista**, São Gonçalo-RJ, n.9, p.156-172, 2016. DOI: https://doi.org/10.12957/pr.2016.30913. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/pensaresemrevista/article/view/30913/22065. Acesso em 29 out. 2020.

MICHELLI, Regina. Navegar pelos mares do maravilhoso é preciso: a metamorfose por mãos femininas nos contos da tradição. *In:* MICHELLI, Regina; GREGORIN FILHO, José

Nicolau; GARCIA, Flávio (org.). **A Literatura Infantil/Juvenil entre textos e leitores**: reflexões críticas e práticas leitoras. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, 1a ed. (digital).

MIOTELLO, Valdemir. A consciência que se alarga. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** constituindo o sujeito em alter-ação. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014 (vol.VI). p.68-72.

MIOTELLO, Valdemir. Algumas anotações para pensar a questão do método em Bakhtin. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** enfrentando questões da metodologia Bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012 (vol. IV). p.151-168.

MORAES, Flávio Henrique. O acabamento estético como o lugar do outro. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** cortejando a vida na estética do cotidiano. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015 (vol. VII). p.91-113.

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

NUNES, Marilia Forgearini. **Leitura mediada do livro de imagem no Ensino Fundamental**: letramento visual, interação e sentido. 2013. 256 f.Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. *In*: OLIVEIRA, Ieda. (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil:** com a palavra o ilustrador. São Paulo, DCL: 2008a, p. 13-47.

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

OLIVEIRA, Rui de. O Brasil pela imagem: a ilustração de livros e o passado colonial. *In*: SERRA, Elizabeth. (org.). **A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil**. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. p. 13-15.

OLIVEIRA, Rui de. **Chapeuzinho Vermelho e outros contos por imagem**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

OLIVEIRA, Rui de. **Uma história de amor sem palavras**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

OLIVEIRA, Rui de. **Max Emiliano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

OLIVEIRA, Rui de. **As aventuras de João Sem-Fim**. Rio de Janeiro: Galerinha Record, 2011.

OLIVEIRA, Rui de. **Quando Maria encontrou João**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

OLIVEIRA, Rui de. **O vento**. 2. ed. São Paulo: DCL, 2013

OLIVEIRA, Rui de. **A Bela e a Fera**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

OLIVEIRA, Rui de. **Entre sonhos e tempestades:** três peças de William Shakespeare adaptadas e ilustradas por Rui de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

OLIVEIRA, Rui de. **1º Encontro Dialógico realizado via Google Meet com a pesquisadora Gisele de Assis Carvalho Cabral, integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita (CEPLE) e do Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO) da Faculdade de Ciências e Letras de Marília/UNESP**. Rio de Janeiro/Marília, 11 ago. 2020.

OLIVEIRA, Rui de. **2º Encontro Dialógico realizado via Google Meet com a pesquisadora Gisele de Assis Carvalho Cabral, integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita (CEPLE) e do Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO) da Faculdade de Ciências e Letras de Marília/UNESP**. Rio de Janeiro/Marília, 18 ago. 2020.

OLIVEIRA, Rui de. **3º Encontro Dialógico realizado via Google Meet com a pesquisadora Gisele de Assis Carvalho Cabral, integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita (CEPLE) e do Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO) da Faculdade de Ciências e Letras de Marília/UNESP**. Rio de Janeiro/Marília, 25 ago. 2020.

OLIVEIRA, Rui de. **4º Encontro Dialógico realizado via Google Meet com a pesquisadora Gisele de Assis Carvalho Cabral, integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita (CEPLE) e do Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO) da Faculdade de Ciências e Letras de Marília/UNESP**. Rio de Janeiro/Marília, 01 set. 2020.

OLIVEIRA, Rui de. **5º Encontro Dialógico realizado via Google Meet com a pesquisadora Gisele de Assis Carvalho Cabral, integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita (CEPLE) e do Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO) da Faculdade de Ciências e Letras de Marília/UNESP**. Rio de Janeiro/Marília, 09 set. 2020.

OLIVEIRA, Rui de. **6º Encontro Dialógico realizado via Google Meet com a pesquisadora Gisele de Assis Carvalho Cabral, integrante do Grupo de Pesquisa Centro de Estudo e Pesquisa em Leitura e Escrita (CEPLE) e do Grupo de Pesquisa Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação (PROLEAO) da Faculdade de Ciências e Letras de Marília/UNESP**. Rio de Janeiro/Marília, 30 set. 2020.

OSTROWER, Fayga**. Criatividade e processos de criação**. 30 ed. Petrópolis, Vozes, 2014.

PAIVA, Ana; RAMOS, Flávia. O não-verbal no livro literário para criança. *In*: GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões. SOUZA, Renata Junqueira de (org). **Literatura e Educação Infantil**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2016. p. 193-230.

PAULO, Sidney; MOREIRA, Tatiana Aparecida. *Acerca do método em Problemas da poética de Dostoiévski*. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (Org.). **Palavras e Contrapalavras:** enfrentando questões da metodologia Bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012 (vol IV), p.50-55.

PERIM, Regina Silva Michelli. Pelos caminhos da Literatura: experiências teóricas e práticas em diálogos (pref). *In:* GIROTTO, Cyntia Graziella Guizelim Simões; FRANCO, Sandra Aparecida Pires; OLIVEIRA, Andreia dos Santos (org.). **Literatura Infantil:** entre conceitos e práticas. Campinas, SP: Pontes Editores, p. 93-114, 2020b.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. São Paulo: Editora 34, 2009.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Flávia Brocchetto; NUNES, Marília Forgearini. Ler imagem também é ler Literatura. *In*: **InterLetras**, ISSN Nº1807-1597.V.5, Edição número 23, Março/Setembro, 2016. p.1-14.

RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis**: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROSSETTO, Tania Regina; MORI, Nerli Nonato Ribeiro. Guernica: ancoragens e objetivações. *In*: **Revista Teias,** v.17, n.45, Abril/Junho, 2016, p.203-217.

SANDRONI, Laura. Um pouco de história sobre a ilustração de livros para crianças no Brasil. *In*: SERRA, Elizabeth. (org.). **A arte de ilustrar livros para crianças e jovens no Brasil**. Rio de Janeiro: FNLIJ, 2013. p. 16-27.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens.** São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SISTO, Celso. Um pouco de tudo: os materiais, as texturas, o impacto. *In*: GÓES, Lúcia Pimentel; ALENCAR, Jackson de (orgs). **A alma da imagem:** a ilustração nos livros para crianças e jovens na palavra de seus criadores. São Paulo: Paulus, 2009. p. 77-91.

SILVESTRI, Kátia Vanessa Tarantini. A entropia bakhtiniana. *In*: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGe/UFSCar (org.). **Palavras e Contrapalavras:** constituindo o sujeito em alter-ação. São Carlos: Pedro & João Editores, 2014 (vol.VI). p. 45-51.

SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. **Alçando voos entre livros de imagem:** o acervo do PNBE para a Educação Infantil. 2017. 213 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

TRINDADE, Kethullin Rezende. **A escolarização da literatura para criança e a experiência estética**. 2017. 166 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2017.

VILLENEUVE, Madame de; BEAUMONT, Madame de. **A Bela e a Fera**: A versão clássica e a surpreendente versão original. André Telles (trad.); Rodrigo Lacerda (apres.); Walter Crane e outros (ilust.). Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

VOLOCHÍNOV, Valentin. **A construção da enunciação e outros ensaios.** João Wanderley Geraldi (trad.). São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem:** problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo (trad.). São Paulo: Editora 34, 2017.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

ZIRALDO. **Flicts.** São Paulo: Melhoramentos, 2002.



ANEXOS



Figura 156 - Estudo do *lettering* do livro *Quando Maria encontrou João*.
Fonte: arquivo pessoal do ilustrador

A palavra contradição é uma palavra muito boa para me apelidarem. Eu procuro isso mesmo.

Você é sempre reconhecido de um livro para o outro, existem umas coisas que são imutáveis, mas a contradição é que mais sedimenta o meu trabalho. É o conceito da contradição. Um livro é um livro, outro livro é outro.

Rui de Oliveira

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Nome da Pesquisa: Arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira: contribuições com os livros de imagem para a formação do leitor literário.

Pesquisadora responsável: Gisele de Assis Carvalho Cabral.

Mestranda em Educação – Linha de Pesquisa: Teoria e Práticas Pedagógicas.

Grupo de Pesquisa: Processos de Leitura e Escrita: Apropriação e Objetivação PROLEAO, Faculdade de Educação/UNESP, Campus de Marília.

Orientadora: Profa. Dra. Cyntia Graziella Guizelim Simões Girotto.

Eu, Rui de Oliveira, concordo em participar como voluntário de uma pesquisa que será realizada pela pesquisadora Gisele de Assis Carvalho Cabral cujo objetivo principal é compreender a arquitetônica do ato de ilustrar de Rui de Oliveira e sua contribuição com os livros de imagem para a formação do leitor literário.

O trabalho compreende as seguintes etapas:

a) Revisão da Literatura compreendendo o período de 2013 a 2019;
b) Encontros Dialógicos com o ilustrador;
c) Análise e categorização dos dados gerados nos Encontros Dialógicos;
d) Análise dos livros selecionados – livros de imagem do ilustrador Rui de Oliveira;
e) Análise, confronto e categorização entre os diálogos realizados e os livros analisados;
f) Definição dos capítulos da Dissertação;
g) Escrita e Defesa da Dissertação;
h) Devolutiva da pesquisa realizada ao ilustrador participante.

Os dados obtidos durante as etapas deste trabalho serão utilizados pela pesquisadora para fins acadêmicos. Ao decidir aceitar participar deste estudo, tomei conhecimento de que:

- As informações serão utilizadas para os objetivos deste estudo. Por isso, autorizo a gravação dos Encontros Dialógicos para não passar despercebido nada do que foi conversado, pois cada informação tornar-se-á um dado importante a ser registrado.

- Essas informações que fornecerei também poderão posteriormente ser utilizadas para trabalhos científicos.

- Cabe ressaltar que a minha adesão na pesquisa é inteiramente voluntária. Assim, fica resguardada e garantida minha liberdade de interromper a participação no estudo em qualquer de suas etapas, sem que isso incorra em qualquer tipo de inconveniente ou penalização.

- A participação não traz complicações legais de nenhuma ordem e os procedimentos utilizados obedecem aos critérios da Ética na Pesquisa com Seres Humanos, conforme a Resolução nº 466/2012 do Conselho Nacional de Saúde, especialmente o artigo IV.

Considerando as observações acima, aceito voluntariamente participar desta pesquisa e estou ciente de que minha participação poderá possibilitar a abertura de um espaço para que eu expresse meu conhecimento, minhas opiniões, minhas concepções e minhas percepções acerca do tema investigado a fim de contribuir para a expansão nesta área de conhecimento acadêmico sobre a linguagem visual.

Eu recebi uma cópia deste termo e a possibilidade de lê-lo.

Assinatura do Participante do estudo: _____

Assinatura do Pesquisador responsável: _____

Assinatura da orientadora: _____

Marília, 14 de abril de 2020.

Certas de poder contar com sua autorização, colocamo-nos à disposição para esclarecimentos através do telefone (14) 99736-4962 e pelo e-mail particular gikbral7@hotmail.com ou institucional gisele.ac.cabral@unesp.br

CARTA-CONVITE AO PROFESSOR RUI DE OLIVEIRA

Caro Professor Rui Oliveira,

Saudações litero-visuais para um grande mestre da ilustração brasileira!!!

É com enorme prazer que lhe escrevo.

É uma honra poder entrar em contato com um representante da bela melodia visual que pensa no porvir valorizando o passado.

A ideia de que a ilustração cria 'portas'... é fascinante, aprendi com você a concebê-las como verdadeiras passagens secretas para que as pessoas tenham as suas próprias e particulares visões. Quer seja na condição de leitora, professora ou pesquisadora, as abordagens por você materializadas em muitos traços e figurações (que parecem ter vida ao emanar cores, odores e sabores) ...são de uma boniteza sem igual. Enredam, transmutam, elevam... o pequeno, ou o não tão 'grande', aprendiz de leitor, a uma dimensão impensada e inigualável.

A estética e a ética da arquitetônica do seu ato de criar, de seu ato célebre de ilustrar, desse domínio humano por você tão lindamente subjetivado e de um modo assim ...tão ... tão Rui de Oliveira...

(não nos conhecemos pessoalmente, todavia é como se já... há muito... Rui fizesse parte de nossas vidas íntimas, porque o Rui de Oliveira que emerge de suas criações, permite-nos uma total conexão ... uma quase sinergia)
revela notadamente um dos mais fecundos criadores de nossa história da literatura infantil, parece-nos justamente porque sempre traz a ilustração para patamar outro, valora a ilustração como gênero de literatura.

(diverso do que muitos ortodoxos, ainda na academia o fazem; ao desvalorizar e desconsiderar a qualidade e natureza desse gênero, mantendo-o fora, alijado da condição de ser como tal: genuína arte literária).

O que dizer daquele que toma como regra de vida e não de morte, a desesperança dos dias cinzentos que nos cobrem e transforma tudo ao seu redor, trazendo alegria, beleza e encantamento para nosso imaginário?

São imagens vívidas, quer melancólicas ou encharcadas de exuberância e frescor, que passam a povoar nossas memórias _ todos eles, os desenhos, que sabemos fruto de trabalho incansável, que não dá férias nem descanso.

Onde? Onde? Onde tal comprometimento social com a infância e a criança? Com a 'leiturização' de nossos pequenininhos, pequenos e grandões? Onde tal militância a favor de uma infância carregada de humanização 'literarizante'?

Em renovadas portas secretas para utopia, nosso único e verdadeiro espaço de imaginação e criação, porque único em liberdades sonhadas, Rui provoca, inquieta, convida e transporta cada criança leitora, literal e esteticamente, para uma imersão em seu mundo onírico.

A ficção feita realidade aos olhos argutos daqueles que muito gostam de 'curiosar', acabam por sentir-se igualmente respeitados e considerados em seu próprio universo infantil.

O convite feito à criança é daquele que vê e transvê a criação como uma expressão litero-visual. O que dizer disso? Com qual posicionamento de mediadoras de leitura podemos nos portar diante de tamanha sutileza penetrante? É de arrepiar. Realmente sua arte fala por si.

Mago do traço e das cores? Menestrel da linguagem visual? De suas músicas próprias ou alheias em preciosismo gráfico?

Espanta-nos, comove, e reorienta a nossa atitude cotidiana frente às atividades literárias a serem ofertadas às nossas crianças, para as quais, tão famintas da cultura humana, oferecemos de forma invariável apenas migalhas, quando há tanta fartura, tanto pão crescido.

Pão artesanalmente feito... com fermento natural, sovado a mãos calejadas em maestria... na feitura laboriosa da nutrição ... no

crescimento paulatino da massa... que precisa de tempo... tempo... para crescer e estar no ponto de assar...da alimentação caprichada gerada com amor 'maternal' das avós ... assado na folha de bananeira... em forno à lenha... quentinho e gostosinho!!! Ah!!!

Pronto o pão caseiro é embrulhado em amorosidade

(como fazia minha avó portuguesa no rito do 'um pão por Deus`, já moradora da cidade, não esquecia dos seus... ainda levava, o pão caseiro e a broa, a pé em estrada de chão, para os netos que ainda moravam no sítio);

o 'artesano-pão' era carinhosamente envolvido em pano alvo.

(limpíssimo em brancura, quarado na grama ao sol do meio dia, enfeitado de bordado e crochê para a serventia)

Até a escolha acertada da entrega gerava e ainda produz um prazer memorável de nutrir-se em corpo e a alma _ muito diverso de migalhas do pão industrializado feito aos milhões e entregue de qualquer jeito, sem higiene, sem amor, sem cuidado, sem consideração!

Quantos pães terá produzido Oliveira?

Pão-ilustração em canção; imagem-pão no meio do cérebro e do coração, desenho-pão na palma da mão, esparramando pelo chão em visão da multidão! Imaginação-narração inaugurando questão, conversação-contação criando tripulação em aclamação e contestação, confabulação em comemoração, homologando felicitação!

Quanta nutrição De Oliveira... a criar provocação e ramificação?! De pão em pão, Rui, na preparação da celebração, ativa consternação, sensibilização; jamais doutrinação! Descentralização, despolarização e consagração!!!!

Na leitura feita refração, daquelas palavras pintadas por Rui,

(sim... Ele... o pintor da palavra)
população em superação!!!!

'A ilustração deve ser sempre uma pergunta, nunca uma resposta'_ palavras do pintor da palavra!

Na auscultação da mineração infantil, em perfuração- osculação permanente, segue Rui contra a violação dos direitos à humanização. Co-habitação iluminada, guardada na palavração, livro imagem e ilustração chegam como tributação à conservação: cultura, não massificação!

Por isso uma vontadona guardada... Há mais de duas décadas. Maria Alice Faria a responsável por presentear-me com suas imagens-sonoras.

Se há espiritualidade contida nas artes plásticas eu não sei, mas simbolismo e expressão espiritualizada são marcas de suas personagens na construção da ilustração.

Quantas vozes escondidas em seu repertório? _ eu me pergunto. Quantas vozes ocultas desde o menino Rui?_ eu queria descortinar e conhecer.

Do Rui menino...

Filho Rui

Do Rui moço

Graduado Rui

Do Rui professor

Mestre Rui

Do Rui animador

Diretor Rui

Do Rui ilustrador

Arauto Rui!!!

Se 'imagens são cartas endereçadas a mim mesmo', 'privilégio e compromisso com o imaginário' infantil, quero crer com os muitos Rui(s) que Rui de Oliveira tem grande chance de aceitar o convite de permitir-

nos pesquisar a ele e a sua obra da vida toda, firmando mais um 'privilégio e compromisso' mediante a conversação dialogada!

Abraço com 'olhos-abstração' e mãos 'concreção de desejo' (desejo de unirmo-nos em ação!)

De sua admiradora Cyntia
(em nome também da menina amadrinhada por Regina, minha querida orientanda Gisele, professora encantada com a arte literária).

Enviada em 16 de agosto de 2019.