

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis

MELL SAUTER BRITES GUIMARÃES

PELA ESTRADA AGORA:
Direções da produção literária brasileira para as infâncias nas duas primeiras décadas
do século XXI

ASSIS
2026

MELL SAUTER BRITES GUIMARÃES

PELA ESTRADA AGORA:

Direções da produção literária brasileira para as infâncias nas duas primeiras décadas do século XXI

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Vida Social

Orientador: Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

ASSIS
2026

G963p

Guimarães, Mell Sauter Brites

Pela estrada agora : direções da produção literária brasileira para as
infâncias nas duas primeiras décadas do século XXI / Mell Sauter
Brites Guimarães. -- Assis, 2026
226 p. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

1. Literatura infantojuvenil brasileira. 2. Livros ilustrados. 3.
Literatura contemporânea. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Ao mapear as características temáticas e formais da literatura brasileira para crianças nas primeiras décadas do século XXI, esta pesquisa fornece subsídio para políticas públicas de leitura, formação de mediadores e práticas pedagógicas, colaborando para uma compreensão mais aprofundada da vasta e variada produção contemporânea. Ao dar conta de sua grande diversidade, aponta para a pluralidade das experiências de infância, favorecendo e estimulando a edificação de uma educação literária inclusiva e crítica. Destacando a centralidade do livro ilustrado nesse cenário, permite a reflexão sobre o lugar do leitor criança, localizando-o como sujeito integral e ativo, capaz de formar uma visão crítica e autônoma do seu entorno. Além disso, ao enxergar neste grupo de obras a frequente abordagem e problematização de questões existenciais e sociais a partir do olhar da infância, esta pesquisa reconhece a literatura como espaço de escuta, reflexão e construção simbólica de valores democráticos. Dessa forma, este trabalho fortalece o entendimento da literatura para as infâncias como um campo de impacto social, capaz de ampliar repertórios culturais e estimular a participação cidadã desde a infância, contribuindo assim para o desenvolvimento sustentável da sociedade.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

By mapping the thematic and formal characteristics of Brazilian literature for children in the first decades of the twenty-first century, this research provides support for public reading policies, the training of mediators, and pedagogical practices, contributing to a deeper understanding of the vast and diverse contemporary production. By accounting for this diversity, the study draws attention to the plurality of childhood experiences, fostering and encouraging the development of an inclusive and critical literary education. By highlighting the centrality of the picturebook in this context, it enables reflection on the place of the child reader, positioning them as an integral and active subject, capable of developing a critical and autonomous view of their surroundings. Furthermore, by recognizing in this group of works the frequent approach to and problematization of existential and social issues from a childhood perspective, this research acknowledges literature as a space for listening, reflection, and the symbolic construction of democratic values. In this way, the study strengthens the understanding of literature for children as a field of social impact, capable of expanding cultural repertoires and encouraging civic participation from early childhood, thus contributing to the sustainable development of society.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: PELA ESTRADA AGORA: Direções da produção literária brasileira para as infâncias nas duas primeiras décadas do século XXI

AUTORA: MELL SAUTER BRITES GUIMARÃES

ORIENTADOR: JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS

CECCANTINI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em Letras, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. JOÃO LUIS CARDOSO TÁPIAS CECCANTINI
(Participação Virtual) UNESP / Câmpus de Assis - FCLAs

Profa. Dra. FABÍOLA RIBEIRO FARIAS
(Participação Virtual) Pontifícia Universidade
Católica (PUC / Minas Gerais)

Prof. Dr. FRANCISCO THIAGO CAMÊLO DA SILVA (Participação
Virtual) Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. THIAGO ALVES VALENTE (Participação
Virtual) Universidade Estadual do Norte do Paraná
(UENP)

Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Participação
Virtual) Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP / Câmpus de
Assis - FCLAs

Assis, 06 de março de 2026.

Para o Salvador, meu filho

AGRADECIMENTOS

Pela interlocução, apoio e contribuições fundamentais, agradeço profundamente: o meu orientador João Luís Ceccantini, os professores Eliane Galvão e Thiago Alves Valente, presentes na banca de qualificação, e a banca examinadora composta por Fabíola Farias e Franciso Camêlo, além dos anteriormente mencionados.

Agradeço também aos autores cujas obras foram aqui objeto de ensaio: pela generosidade, pelo entusiasmo, pela abertura e pela confiança.

Pelo ouvido e pela troca: Aline Frederico, Daniela Gutfreund, Elizabeth Cardoso, Fernando Baldraia, Guilherme Magri, Isabel Lopes Coelho, Patricia Ditolvo, Renata Nakano, Rosana Kohl Bines, Vima Lia Rossi, Yudith Rosenbaum.

Agradeço ainda a:

Gilda Carvalho, Nádia e Helber, do Instituto Interdisciplinar de Leitura da PUC-Rio (Cátedra UNESCO de Leitura), pelo acolhimento na biblioteca;

João Pedro Missi e Marlon Peres Junco, pelo auxílio com a tabulação;

Cauê Sauter Guazzelli, pela grande ajuda com a sistematização dos dados;

Fernando Oliveira, pela indicação de leituras fundamentais;

Roberto Taddei e Rafaela Deiab, pelas conversas que me auxiliaram na definição do corpus;

Cris Rogério, pelas informações sobre a lista da Revista Crescer e as boas conversas;

Lucio de Godoy, pela contribuição com as imagens;

Nathália Dimambro, pela ajuda técnica sempre;

Silvia Massimini, pela revisão entusiasmada e cuidadosa.

À Elaine Sauter, Clementina e Bartolomeu, pela presença que fortalece. À Regina Bertazzoni Calderoni e ao José Calderoni, pela escuta amorosa.

E ao Vinicius Calderoni, por tudo.

Sem o entusiasmo, a paciência e, acima de tudo, o ombro de uma enorme e amorosa rede de amigas e amigos que se formou diante dos desafios que se apresentaram no decorrer dos últimos anos, este trabalho – fruto de um interesse genuíno e de um mergulho profundo –, não teria chegado ao fim. Obrigada.

“Quem cultiva a semente do amor/ segue em frente e não se apavora.”

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo mapear características temáticas e formais predominantes na literatura brasileira para crianças publicada nas duas primeiras décadas do século XXI. A partir de um corpus composto por 1040 títulos lançados entre 2001 e 2020, premiados ou selecionados por programas federais de compra de livros (PNBE e PNLD Literário), foram identificadas quatro grandes direções que estruturam a produção contemporânea. A primeira evidencia o diálogo com a tradição, por meio de recriações de narrativas oriundas da oralidade, de contos maravilhosos e de obras canônicas destinadas a adultos. A segunda tem como eixo central a infância em si, seja como experiência vivida no presente, seja como reminiscência evocada por narradores já distantes desse tempo. A terceira direção compreende obras que utilizam a infância como modo de ver o mundo, privilegiando abordagens poéticas e filosóficas, e problematizando questões existenciais e sociais. A quarta, por fim, destaca textos que jogam com a própria forma literária, enfatizando aspectos metalinguísticos e explorando as linguagens verbal, visual e material do livro. Um dos principais achados desta pesquisa é a centralidade crescente do livro ilustrado na produção nacional contemporânea. Entendido como uma forma de expressão híbrida em que texto, imagem e materialidade atuam conjuntamente na construção narrativa, o livro ilustrado se mostra um espaço privilegiado de experimentação estética e participação ativa do leitor. Ao articular análise panorâmica e ensaios de obras representativas das categorias encontradas, a tese investiga como determinados títulos – todos eles livros ilustrados – se apropriam das convenções do sistema literário para subvertê-las, apontando para um campo de inovação formal que ultrapassa a oposição entre artístico e pedagógico que marca a produção desde sua origem. Dessa forma, buscando constituir uma fotografia do estado presente, o estudo colabora com o debate sobre a maturidade da literatura brasileira para as infâncias e suas possibilidades de inovação estética, além de suas possíveis contribuições para a literatura contemporânea de forma ampla.

Palavras-chave: Literatura infantil; literatura brasileira contemporânea; história literária; livro ilustrado.

ABSTRACT

This study aims to map the predominant thematic and formal characteristics of Brazilian children's literature published in the first two decades of the twenty-first century. Based on a corpus of 1040 titles released between 2001 and 2020 and awarded prizes or selected by federal book acquisition programs (PNBE and PNLD Literário), four major directions structuring contemporary production were identified. The first highlights a dialogue with tradition through recreations of narratives derived from orality, fairy tales, and canonical works originally intended for adults. The second takes childhood itself as its central axis, whether as an experience lived in the present or as a reminiscence evoked by narrators already distant from that time. The third direction encompasses works that use childhood as a way of seeing the world, favoring poetic and philosophical approaches and problematizing existential and social issues. Finally, the fourth emphasizes texts that play with literary form itself, foregrounding metalinguistic aspects and exploring the verbal, visual, and material languages of the book. One of the main findings of the research is the growing centrality of the picturebook in contemporary national production. Understood as a hybrid form of expression in which text, image, and materiality jointly contribute to narrative construction, the picturebook emerges as a privileged space for aesthetic experimentation and active reader participation. By articulating panoramic analysis with in-depth essays on representative works – all of them picturebooks –, the thesis investigates how certain titles appropriate the conventions of the literary system in order to subvert them, pointing to a field of formal innovation that goes beyond the opposition between the artistic and the pedagogical that has marked this production since its origins. In this way, by seeking to provide a snapshot of the current state of affairs, the study contributes to the debate on the maturity of Brazilian literature for children and its possibilities for aesthetic innovation, as well as its potential contributions to contemporary literature more broadly.

Keywords: Children's Literature; Brazilian Contemporary Literature; Literary History; Picturebook.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O narrador evoca Lampião	57
Figura 2 – A batalha entre cangaceiros e cavaleiros.....	59
Figura 3 – O personagem relê os acontecimentos do passado	67
Figura 4 – A paisagem ampla, de traço rústico, cores terrosas e espaços em branco.....	76
Figura 5 – O traçado linear, os tons de branco e bege, e a textura	79
Figura 6 – O filho chega diante do rio, enquanto, no passado, o pai entra na água	81
Figura 7 – O lobo, sentado, encara diretamente o leitor	92
Figura 8 – O lobo surge apenas com seus olhos visíveis	94
Figura 9 – O menino, além do lobo, é o único que olha diretamente para o leitor	96
Figura 10 – O lobo é visto em grupo, abraçado por todos os personagens	98
Figura 11 – A solidão de Ernesto	110
Figura 12 – No fundo vazio, a melancólica interação com outros personagens	112
Figura 13 – A porta para o mundo de Ernesto.....	113
Figura 14 – Estrelas, estrelas, estrelas.....	125
Figura 15 – Quintal	127
Figura 16 – Dia de festa?.....	132
Figura 17 – Entre um pulo e outro, cresceu diferente.....	142
Figura 18 – Os dois grupos de sapos e suas moradas, as bromélias.....	144
Figura 19 – Foi uma felicidade sem tamanho	149
Figura 20 – A lama persegue todos os personagens	158
Figura 21 – Tudo se transforma em lama.....	163
Figura 22 – O lobo vai se tornando mais e mais monstruoso.....	167
Figura 23 – Kikiu.....	175
Figura 24 – Maria aparece no livro ilustrada com traços soltos e técnicas variadas	182
Figura 25 – Esplectoroso: um dos neologismos que se tornam informação pictórica..	183
Figura 26 – A brincadeira do telefone sem fio	190
Figura 27 – O bobo da corte	192
Figura 28 – O cachorro leva a história a seu desfecho.....	196

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 INTERLÚDIO.....	31
3 DIREÇÃO I A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS DIALOGA COM A TRADIÇÃO	48
3.1 AS HISTÓRIAS DOS “OUTROS”: TÃO LONGE, TÃO PERTO	49
3.1.1 Ensaio	
<i>Lampião e Lancelote: a alegre dança da invenção.....</i>	55
3.2 CLÁSSICOS E CÂNONES COMO PONTO DE PARTIDA OU DE CHEGADA	69
3.2.1 Ensaio	
<i>Rosa: as margens da palavra</i>	74
3.3 A NOVA ROUPA DO REI: HISTÓRIAS MARAVILHOSAS PARA UM NOVO TEMPO	86
3.3.1 Ensaio	
<i>Este é o lobo: por uma infância que ri na cara do perigo</i>	90
4 DIREÇÃO II A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS INVESTIGA A PRÓPRIA INFÂNCIA	101
4.1 A INFÂNCIA COMO NÚCLEO E OS NÚCLEOS DA INFÂNCIA.....	102
4.1.1 Ensaio	
<i>Ernesto: dos bastidores à ação</i>	107
4.2 A INFÂNCIA COMO REMINISCÊNCIA.....	118
4.2.1 Ensaio	
<i>Chão de peixes: memórias reveladas em traço e verbo</i>	122
5 DIREÇÃO III A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS PENSA E FAZ PENSAR	136
5.1 BAILE DAS IDEIAS: DIÁLOGOS POÉTICO-FILOSÓFICOS.....	137
5.1.1 Ensaio	
<i>Quase ninguém viu: a jornada invisível do eu</i>	140
5.2 AS AGRURAS DE VIVER EM SOCIEDADE	151
5.2.1 Ensaio	
<i>Sagatrisuinorana: os clássicos como confissão do verdadeiro vilão</i>	156
6 DIREÇÃO IV A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS JOGA COM SUA FORMA	168
6.1 LINGUAGEM TEXTUAL COMO PROTAGONISTA.....	169

6.1.1 Ensaio

<i>Caderno sem rimas da Maria: a algazarra do livre pensar</i>	172
--	-----

6.2 A HORA E A VEZ DA LINGUAGEM VISUAL.....	184
---	-----

6.2.1 Ensaio

<i>Telefone sem fio: a imaginação sem molduras</i>	187
--	-----

7 CONCLUSÃO.....	198
------------------	-----

8 POSLÚDIO	208
------------------	-----

1 INTRODUÇÃO

A literatura brasileira para as infâncias hoje: instantâneos de um rio em movimento

A produção nacional de literatura para as infâncias¹ é centenária, e diversos estudos se dedicaram a localizar sua origem, bem como a abordar sua história e transformações estéticas em consonância com as mudanças sociais do país. O trabalho pioneiro de Leonardo Arroyo, *Literatura infantil brasileira* (2011); a obra que se tornou referência obrigatória de Marisa Lajolo e Regina Zilberman, *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (2022); o *Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira* (2000), de Nelly Novaes Coelho; entre diversos outros estudos que vieram nas décadas posteriores, são algumas das obras de fôlego que buscaram de uma maneira ou de outra dar conta de sistematizar e compreender, a partir de uma perspectiva abrangente, a literatura nacional para crianças. Este trabalho, ao contrário dos citados – que, ainda assim, são tanto a fonte desta pesquisa quanto seus interlocutores diretos –, não se propõe a traçar uma história. O que se buscou aqui, antes de tudo, foi apresentar um conjunto significativo de características estéticas – formais e temáticas – que predominam em meio à vasta produção brasileira contemporânea de livros para a infância. Para tal empreitada, contou-se com o estudo mais recente de Lajolo e Zilberman, *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história* (2023), além de ensaios valiosos de pesquisadores como João Luís Ceccantini, Diana Navas, Eliane Galvão, Maurício Silva, Alice Áurea Penteado Martha, entre outros autores que têm procurado desvendar as particularidades da literatura feita para crianças hoje.²

Do que se nutre a literatura brasileira para as infâncias no século XXI? Se ela fosse um rio, quais seriam seus afluentes? Existem meandros e confluências? Vista de cima, qual é a imagem que se forja? Tais foram as perguntas que nortearam este trabalho, cuja proposta, então, é mapear os fluxos temático-formais, propondo fotografias que deem conta de narrar o presente, ainda que, como qualquer pesquisa que tenha como objeto de estudo o período contemporâneo, as visões sejam parciais. Para tal, foi preciso olhar o passado – sempre voltar à nascente – para

¹ Nesta pesquisa, privilegiou-se o uso do termo “literatura para as infâncias”, em detrimento de “literatura infantil”: diante das fronteiras etárias, estéticas, temáticas que vêm sendo constantemente ampliadas e tensionadas pela produção contemporânea de livros para crianças, a expressão “para as infâncias”, ao aludir a esse período da vida como algo plural, diverso – e portanto complexo –, parece refletir de forma mais acurada a realidade que se observa. Além disso, sendo o campo semântico de “infantil” constituído de termos como “menor”, “imaturo”, “ingênuo”, essa é também uma escolha política, que busca reforçar a compreensão desse objeto como material artístico profícuo e de grande relevância cultural.

² Ver: Ceccantini; Pereira, 2008; Navas; Silva, 2016; Galvão; Navas; Silva, 2023; Martha, 2008.

assim entender o presente em perspectiva e, mais do que traçar tendências que miram o futuro, o que se pretendeu foi mapear o tempo de hoje, tendo consciência das limitações provenientes dessa perspectiva não distanciada do momento atual: afinal, o rio está em constante movimento.

Para que se pudesse chegar a esses instantâneos, construiu-se um corpus de 1040 títulos, com obras de autores brasileiros publicadas originalmente no Brasil entre os anos de 2001 e 2020, buscando dar conta das duas primeiras décadas deste século. Este corpus é composto por livros contemplados nesse mesmo período por aqueles que se consolidaram como os dois maiores programas federais de compras de livro, o PNBE (Programa Nacional Biblioteca na Escola), já extinto, e o PNLD Literário (Plano Nacional do Livro Didático – Literário), que o substituiu, e também os títulos nacionais laureados pelo prêmio Jabuti, o mais prestigioso do país, e pelos selos anuais de qualidade concedidos pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, a revista *Crescer* e a Cátedra Unesco de Leitura Puc-Rio.³ Se por um lado temos, com os títulos premiados, aqueles que se distinguiram por sua qualidade literária e gráfica segundo algumas das instituições que fazem o papel de legitimar a produção nacional de literatura para a infância, por outro também estão incluídos aqui os livros que, na visão do governo federal e de seus comitês de seleção do FNDE, são os mais adequados para ser lidos nas escolas de todo o país. Contemplando, de certa forma, os dois polos que delimitam a tradicional tensão entre o pedagógico e o artístico que marca os livros para crianças, este corpus tem como objetivo ser o mais abrangente possível em termos estilísticos, e portanto o mais fiel à realidade da produção literária nacional – sabendo-se, ainda assim, que essa é uma pretensão algo utópica e que não há como contornar plenamente as limitações impostas por qualquer recorte.

A partir dessa lista de obras, uma imagem estática e vista de cima do caudaloso rio, foi possível demarcar características comuns, repetições e continuidades dessa produção, assim como flagrar os títulos, ou mesmo os grupos de títulos, que se diferenciavam, às vezes de forma radical, dos padrões encontrados. Percorrendo então essa paisagem, avistaram-se quatro grandes direções – ou afluentes, ou ainda vetores – para onde parece se direcionar hoje a literatura brasileira para as infâncias. E dentro de cada um deles foi possível vislumbrar alguns

³ De forma detalhada, o corpus deste trabalho contempla: o PNBE dos anos 2008, 2009, 2010, 2011 e 2012, já que o resultado dos anos anteriores não está disponível publicamente; o PNLD dos anos 2018, primeiro ano de existência do edital, e 2020, segundo ano em que foram contemplados livros para a faixa etária em que se concentra esta pesquisa; a seleção de “Altamente recomendáveis” da FNLIJ dos anos de 2002 até 2019 (já que os resultados dos anos de 2020 e 2021 não estavam disponíveis no momento de produção desta pesquisa), nas categorias “Criança”, “Escritor(a)”, “Ilustrador(a)”, “Imagem”, “Melhor ilustração”, “Poesia”, “Projeto editorial”, “Reconto” e “Revelação”; o prêmio Jabuti de melhor livro infantil e de ilustração de 2002 até 2021, abarcando o primeiro, segundo e terceiro lugares de obras que foram publicadas de 2001 até 2020; a lista dos trinta melhores livros infantis do ano da revista *Crescer* de 2016 até 2021 (pois não foi possível encontrar o resultado dos anos anteriores); e os livros premiados pela Cátedra Unesco de Leitura em todas as suas categorias desde que o selo foi criado, em 2016, até 2021. Ver “Apêndice” para mais informações e a tabulação completa.

eixos temáticos ou formais preponderantes, como correntezas que guiam e movimentam cada um desses afluentes.⁴ Também há cruzamentos, interseções, obras inclassificáveis ou mesmo aquelas que parecem apontar para variadas direções – mas, respeitando a natureza generalista deste estudo, foram consideradas sempre as características sobressalentes de cada projeto literário. Ao mesmo tempo em que essa se revela uma limitação flagrante de pesquisas que se pretendem panorâmicas, sabe-se que só mesmo abrindo mão do foco aproximado que se alcança o amplo campo de visão.

Como um dos principais achados desta pesquisa, está a numerosa quantidade de obras que tratam texto e imagem como componentes de igual ou semelhante importância para a criação de sentido da narrativa, e muitas vezes também trazem o projeto gráfico como parte significativa de sua construção. Podem ser considerados, assim, objetos que, se não se constituem propriamente como livros ilustrados, flertam com seu modo de ser e pensar. O livro ilustrado é um suporte, subgênero ou forma de expressão, dependendo do aporte teórico,⁵ em que palavra, imagem, materialidade e projeto gráfico se constituem, todos, como elementos narrativos, com papéis igualmente fundamentais na diegese, e que no século passado tinha presença substancialmente menos expressiva no país. De fato, no século XXI, no Brasil, o livro ilustrado parece ganhar espaço inédito na produção literária para as infâncias, e por essa razão, portanto, seguindo o trajeto deste mergulho, terminada a apresentação das direções e categorias, será feita uma parada neste ponto para compreender por que razão e de que maneira esse elemento, em seus mais variados formatos, muitas vezes submerge – e alaga – o curso do rio nos dias de hoje.

⁴ Acompanhada de Lajolo e Zilberman e de outros trabalhos precursores, esta pesquisa volta seu olhar tanto para características relacionadas à forma quanto ao conteúdo, por compreender que só mesmo contemplando ambas as perspectivas seria possível dar conta minimamente da produção contemporânea, que muitas vezes desafia essa e outras distinções. Será notado, por exemplo, que em alguns casos a discussão da forma se torna o próprio conteúdo principal da obra. Dizem Lajolo e Zilberman (2017, p. 13), na apresentação de *Literatura infantil brasileira: uma nova outra história*: “Com tais pressupostos, nossos livros anteriores *Literatura infantil brasileira: história e histórias* e *Um Brasil para crianças*, seguindo a lição de estudos clássicos da literatura brasileira, formatam em épocas o panorama da literatura infantil brasileira que delineiam, estabelecendo traços textuais e temáticos característicos de cada período, elencando seus autores representativos e discutindo suas criações”.

⁵ A discussão teórica sobre a natureza do livro ilustrado segue em pauta. Sandra Beckett, por exemplo, em *Crossover Picturebooks* (2012), se refere a ele como “gênero”; Sophie Van der Linden, em *Para ler o livro ilustrado* (2018), diz ser um suporte, enquanto David Lewis, em *Reading Contemporary Picturebooks* (2001), define-o como uma forma de expressão. Também é comum que seja chamado, no Brasil, tanto de “livro ilustrado”, denominação vinda do inglês e adotada pela editora Cosac Naify em sua coleção de crítica literária sobre livros para as infâncias (que inaugurou esse tipo de publicação no país), e de “livro álbum”, nome que se origina tanto do francês, *album*, quanto do espanhol, *libro álbum*. Nesta pesquisa, optamos pelo termo livro ilustrado, ainda que se saiba que nenhuma tentativa de nomear tal objeto parece dar conta de significá-lo em sua totalidade.

É por isso que, além dos instantâneos que procuram detectar as amplas direções que caracterizam a literatura brasileira para as infâncias, este estudo também se propõe a mergulhar profundamente em algumas obras específicas – uma de cada categoria identificada – que, a partir do manuseio das premissas do livro ilustrado, driblam os moldes e usam a tradição para inovar. São ensaios que se mostram reveladores dessas estratégias narrativas e situam os livros em seu contexto socioeconômico, editorial, de autoria, de filiação literária, permitindo que se perceba tanto sua filiação – o ambiente que se faz propício para que uma obra desponte – quanto a superação dessas mesmas referências. Em um momento da produção nacional no qual as estratégias do livro ilustrado ganharam espaço e relevância inéditos e ele parece estar sendo apropriado e discutido pelos mais variados agentes do sistema literário, dos autores aos educadores e aos próprios leitores, foram de suma importância para este estudo a reflexão aprofundada e o devido destaque às obras que, com sua natureza de livro ilustrado, muitas vezes subvertem as categorias tradicionais às quais estão associadas e apontam novos caminhos de criação.

É nesse contexto que o presente trabalho se apresenta, propondo uma perspectiva que às vezes é panorâmica e distanciada, e outras vezes convida à imersão aprofundada. Tem como referência e interlocução tanto as obras teóricas de perspectiva historiográfica sobre a literatura nacional, como já dito, quanto as obras ensaísticas que, seguindo a lição e o legado de Antonio Candido, se detêm na matéria viva do texto (nesse caso, verbal e imagética), para então refletir sobre aquilo que o avizinha. Assim, além de obter retratos panorâmicos dos percursos que estão sendo trilhados pela literatura brasileira para as infâncias neste século, com esta pesquisa será possível se aproximar de livros que, apesar de integrarem uma produção que sabidamente se notabilizou pela atenção ao conteúdo e pouco se voltou à reflexão sobre a forma literária, se provaram capazes de transgredir sua herança, forjando até mesmo um espaço de vanguarda.

A primeira direção, *A literatura para as infâncias dialoga com a tradição*, relaciona-se com o passado, reconhecendo-se como parte de uma linhagem, sem deixar de lado a perspectiva do presente. Caracteriza-se pela continuidade e estabelece com os chamados mitos e lendas, contos de fada, fábulas – entre outras formas provenientes principalmente da oralidade –,⁶ as mais

⁶ Em *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*, Nelly Novaes Coelho (2010) associa a origem da literatura para crianças às chamadas “narrativas primordiais”, cujas raízes remontam a fontes orientais diversas e que, ao

diversas relações. Há os textos que parodiam e/ou atualizam os contos de fada e as fábulas, aproximando seu enredo de temas contemporâneos, ou os que recontam, sem necessariamente a intenção de modernizar, as chamadas narrativas longínquas, entre muitos outros. Mas estão aqui também presentes os clássicos, cânones, da literatura, não necessariamente pensados a priori para o público infantil nem originados da literatura oral, que se tornam o ponto de partida de projetos originais e ilustrados. Essa grande direção, então, é habitada por três categorias: “A história dos outros: tão longe, tão perto”, em que figuram as histórias vindas da cultura popular e “folclórica” dos mais variados países e origens, recontadas por meio de texto e imagem especificamente para crianças; “Clássicos e cânones como ponto de partida ou de chegada”, em que obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Alice no país das maravilhas*, passagens bíblicas e outras narrativas canônicas são homenageadas e recriadas com maior ou menor liberdade; e “A nova roupa do rei: histórias maravilhosas para um novo tempo”, em que sapos, princesas, fadas e suas tramas tão populares na literatura para as infâncias são os embriões de novos enredos, às vezes bem-humorados, às vezes críticos, mas sempre manejando esse imaginário das narrativas encantadas que há séculos povoa as histórias para crianças e até hoje é tido muitas vezes como seu sinônimo. O que une essas três linhas, assim, é o aceno e a retomada de tradições literárias, tanto da chamada produção “adulta” quanto infantil, e também, como consequência, a intertextualidade – característica que, como se sabe, marca a literatura contemporânea como um todo.⁷

A literatura para as infâncias investiga a própria infância constitui o segundo grande afluente e parece se estabelecer como um dos principais eixos temáticos da produção atual. Está, na maioria das vezes, mirando o presente: os leitores de hoje e as infâncias de hoje com seus dilemas também de hoje, e o assunto é tudo aquilo que é próprio, e cotidiano, a esses primeiros anos de vida: as dores do crescimento, as contradições da convivência – com a família, o bicho de estimação ou os amigos –, o primeiro luto, a exploração das emoções e o processo de crescimento e de autodescoberta de forma geral. A vivência e até mesmo aceitação da própria identidade e ancestralidade como parte do aprendizado do sujeito em relação ao seu entorno aparece aqui também como uma marca forte desse afluente, e vem assumindo cada vez mais protagonismo nas obras para crianças. Contudo, se durante muitas décadas a criança

longo dos séculos, se difundiram pelo globo por meio da oralidade. Parte significativa da produção atual continua dialogando com essas vertentes literárias que nasceram e prosperaram oralmente.

⁷ Ver, entre outros estudos, o artigo de Diana Navas (2015), “Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea”, especificamente sobre a literatura para as infâncias, e as pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012), *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, e de Leyla Perrone-Moisés (2016), *Mutações da literatura no século XXI*, em relação à literatura para adultos.

apareceu na literatura brasileira voltada a esse público como um ser que necessitava, antes de tudo, de ensinamentos para se tornar um bom cidadão, hoje o que se apreende nos livros literários que aqui se apresentam é uma infância antes de tudo celebrada, empoderada e que, mais do que aprender, ensina o outro – adulto – a viver. Então, na categoria “A infância como núcleo e os núcleos da infância”, os assuntos do cotidiano infantil aparecem de modo a ser discutidos, problematizados e principalmente legitimados, e o exercício da imaginação se estabelece como a proposta central dessas obras, como se este fosse um atributo valioso das crianças e, portanto, o principal instrumento a ser usado no manejo e enfrentamento dos desafios próprios dessa fase da vida. Já na outra correnteza que integra este afluente, “A infância como reminiscência”, o chamado é para rememorar – e, nesse caso, não é para o presente que se aponta. Aqui, esse período aparece como lembrança, na voz de narradores adultos que retomam contato com suas primeiras experiências, em consonância com a prática de rememorar os anos iniciais da vida presente há séculos na literatura brasileira e realizada por autores tão diversos quanto Casimiro de Abreu, com “Meus oito anos”, Manuel Bandeira, em “Infância”, Graciliano Ramos, por meio de suas memórias reunidas no livro também chamado *Infância*, entre tantos outros. Vê-se assim que, embora a primeira categoria se volte para a infância do presente e a segunda para a infância do passado, ambas a trazem como tema principal – e como algo a ser valorizado e enaltecido.

Na terceira direção, *A literatura para as infâncias pensa e faz pensar*, mais do que tema e fase a ser celebrada, a infância passa a ser um modo de ver o mundo, e é a partir de uma perspectiva isenta de ideias preconcebidas, de um olhar supostamente original próprio à criança, que os mais variados temas são abordados e problematizados. A literatura se transforma em terreno fértil para que se exercite o pensamento sem amarras, e os textos na maior parte das vezes curtos, costurados às imagens e atentos ao virar das páginas, flertam com a linguagem poética, apresentando-se como uma meditação sobre a existência. Na categoria “Baile das ideias: diálogos poético-filosóficos”, os sentimentos, a beleza da vida e o sentido da morte, a solidão, são alguns dos assuntos que surgem com frequência, enquanto em “As agruras de viver em sociedade” são as dificuldades da vida em coletivo que tomam a cena: crise climática, guerras e refúgio, desigualdade social, abuso sexual, entre outros. Nota-se que temas que já foram considerados tabu mas que vêm ocupando a literatura brasileira para crianças desde os anos 1970 aparecem aqui de forma robusta, de modo a renovar essa tradição presente há décadas na produção nacional. Mas em ambas as categorias desse afluente – que se define, como visto, menos pelo conteúdo em si e mais pela maneira como ele é formatado –, a base é o pensamento

metafórico, o tratamento poético e o acento filosófico e contemplativo dados aos mais variados assuntos.

A literatura para as infâncias joga com sua forma constitui o quarto e último vetor para o qual aponta a atual literatura brasileira para crianças, e aqui ela se volta para seus significantes: tanto verbais quanto imagéticos. Em constante questionamento, as linguagens verbal e visual se tornam protagonistas e as obras têm o foco em suas próprias lógicas formais, em seu caráter de artifício, no raciocínio metalinguístico. Marca da produção literária contemporânea não só infantil, esse exercício de pensar sobre si,⁸ quando presente no âmbito das infâncias, com muita frequência se torna jogo e brincadeira – e é a atmosfera predominante nesse afluente. Em “Linguagem textual como protagonista”, apresentam-se os abecedários literários, os livros de poesia e as formas breves associadas à oralidade em que a construção do discurso se torna a própria protagonista e o combustível para a brincadeira verbal, além das obras que, inseridas nesse mesmo ambiente criativo e espiritualoso, tematizam o território da leitura. “A hora e a vez da linguagem visual”, por sua vez, traz em sua corrente obras com ou sem palavras em que a narrativa imagética e material se apresenta como o verdadeiro motivo, a despeito dos diversos assuntos abordados. O livro é tomado como artefato dotado de materialidade e é por meio do manejo do traço e da costura do projeto gráfico que a sequência narrativa se constrói. Nas duas categorias, o que se sobressai então é o conteúdo metalinguístico, mas se a primeira apresenta formas ou subgêneros textuais já há muito presentes na literatura brasileira para as infâncias – como não lembrar, por exemplo, do clássico *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, ou de todas as cantigas presentes na tradição oral –, a segunda traz estratégias narrativas que parecem ser próprias do livro ilustrado.

Ainda que o livro ilustrado seja marca definidora da categoria “A hora e a vez da linguagem visual”, esse suporte, como já dito, está também presente em todas as outras linhas temático-formais e nos quatro grandes vetores deflagrados nesta pesquisa. Se a partir dos anos 1960 assiste-se no país a uma acentuada expansão das publicações para a infância como um todo, com especial destaque para a transformação e o amadurecimento das narrativas textuais e para

⁸ Ver Diana Navas (2015) e Leyla Perrone-Moisés (2016).

o surgimento de nomes como Ruth Rocha, Ana Maria Machado, entre outros,⁹ a década de 1990 destaca-se pelo desenvolvimento específico da área de produção gráfica e pela valorização do trabalho do ilustrador, favorecendo que o longo curso do rio, passando por muitas curvas, meandros, desvios etc., se direcionasse para onde o vislumbramos no momento presente: no instantâneo atual, são muitos os escritores e ilustradores que se dedicam ao território do livro ilustrado – tanto à experiência criativa do fazer quanto à experiência intelectual do pensar aquilo que se faz. A grande variedade, qualidade e quantidade de livros ilustrados hoje é também beneficiada pela profissionalização do sistema produtivo do livro infantil em todas as suas áreas – editorial, gráfica, comercial, entre outras –, impulsionada por políticas de promoção da leitura e pela compra sistemática e em vultosas quantidades de obras infantis feita pelo Estado.¹⁰

Esse objeto, cujo precursor segundo a crítica especializada é o clássico americano *Onde vivem os monstros*, escrito e ilustrado por Maurice Sendak e publicado pela primeira vez em 1963, vem desde então se firmando como um dos formatos mais explorados mundo afora no âmbito da literatura para as infâncias, e desde os anos 1980 tornou-se também alvo de pesquisa e debate nas universidades em muitos países sobretudo europeus, nos Estados Unidos e no Canadá.¹¹ No Brasil, o espaço que a ilustração foi ganhando ao longo das últimas décadas¹² – em contraposição a uma espécie de supremacia da palavra que vigorava até então – se mostrou essencial para que o livro ilustrado se consolidasse na produção nacional, já que o entendimento das imagens como parte intrínseca e autoral das obras para crianças é pressuposto para que se possa compreender e usufruir da lógica interna desse suporte.

Segundo a estudiosa francesa Sophie Van Der Linden (2018, p. 29), o *livro ilustrado* é “uma forma específica de expressão” que pressupõe, como já dito, a relação entre texto, imagem e materialidade do objeto para a formação de sentido da narrativa. Formato, tipo de papel, tipografia escolhida, espaço ocupado pela mancha de texto na página dupla, entre outros elementos concernentes ao projeto gráfico, são significantes que contribuem na elaboração

⁹ Lajolo e Zilberman (2002, p. 123-4) atentam para o surgimento, na década de 1960, de “instituições e programas voltados para o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil”, além de mobilização significativa do Estado, que correspondeu, “no plano da iniciativa privada, ao investimento de grandes capitais em literatura infantil, quer inovando sua veiculação [...], quer aumentando o número e o ritmo de lançamento de títulos novos [...]”. Essa transformação no sistema produtivo da literatura infantil, motivada por fatores sociais, políticos e econômicos da época, gerou o que depois se notabilizou como o “boom da literatura infantil brasileira”.

¹⁰ O sistema produtivo da literatura para crianças será mais detidamente explorado no capítulo a seguir.

¹¹ Não foi possível se deter, neste estudo, no desenvolvimento da pesquisa sobre o livro ilustrado em territórios não ocidentais, mas sabe-se que em países asiáticos, por exemplo, a produção desse gênero é abundante.

¹² Como exemplo da importância que a ilustração foi ganhando no Brasil, vale citar o caso do ilustrador Roger Mello, que recebeu em 2014 o troféu Hans Christian Andersen, considerado o mais prestigioso prêmio de literatura para crianças, tendo sido o primeiro latino-americano a ser laureado na categoria ilustração. Antes disso, as duas únicas brasileiras que já haviam recebido o prêmio Hans Christian Andersen foram Lygia Bojunga Nunes, em 1982, e Ana Maria Machado, no ano 2000, ambas na categoria “autor”.

ficcional. As ilustrações, além de serem item intrínseco à criação da narrativa, podem estabelecer inúmeras relações com o texto verbal, que vão desde o acréscimo de informações até sua contradição,¹³ mas sempre rejeitando um papel meramente redundante de repetir o conteúdo proposto pelas palavras. Por sua vez, o texto verbal é, “por natureza, elíptico e incompleto” (Van der Linden, 2018, p. 48), muitas vezes limitando-se a uma linha por página e aproximando-se da concisão e precisão da poesia – traço que aparece com frequência entre os títulos que compõem este retrato panorâmico da produção nacional. Na tentativa de definir o livro ilustrado, Van der Linden (2018, p. 87) diz:

O livro ilustrado seria assim uma forma de expressão que traz uma interação de textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte, caracterizada por uma livre organização da página dupla, pela diversidade de produções materiais e por um encadeamento fluido e coerente de página para página.

O crítico Perry Nodelman (2004, p. 163), pesquisador canadense e um dos pioneiros nos estudos teóricos do livro ilustrado, completa:

Se olhamos com atenção, as palavras nos livros ilustrados sempre nos dizem que as coisas não são simplesmente aquilo que parecem ser nas imagens, e as imagens sempre nos mostram que os acontecimentos não são exatamente como as palavras os descrevem. Livros ilustrados são irônicos por definição, portanto: um dos prazeres centrais que podem oferecer é a percepção das diferenças nas informações obtidas pelas imagens e pelo texto. [...] *por meio de sua própria natureza, os livros ilustrados buscam mostrar à sua audiência as limitações e distorções na sua representação do mundo* (grifo nosso, tradução nossa).¹⁴

Dotado de tal condição híbrida, o livro ilustrado se constitui a partir da interseção de variados agentes formadores de sentido, e prevê em sua genética a discussão sobre o fazer literário, conforme observa Nodelman. Impondo ao leitor que interaja com os três elementos de base indispensáveis no processo de significação – texto, imagem e materialidade –, volta a atenção

¹³ Em *Livros ilustrados: palavra e imagem* (2011, p. 21), Maria Nikolajeva e Carole Scott estabelecem nove possíveis relações entre texto e imagem no livro ilustrado. Já o crítico David Lewis, em *Reading Contemporary Picturebooks* (2001, p. 48-9), afirma que as relações entre traço e texto podem ser infinitas.

¹⁴ “If we look carefully, in fact, the words in picture books always tell us that things are not merely as they appear in the pictures, and the pictures always show us that events are not exactly as the words describe them. Picture books are inherently ironic, therefore: a key pleasure they offer is a perception of the differences in the information offered by pictures and texts [...] in their very nature, picture books work to make their audiences aware of the limitations and distortions in their representation of the world” (Nodelman, 2004, p. 163).

de quem lê para seu caráter de construção e artifício. Espécie de jogo ficcional por definição, parece sistematizar no campo da literatura para crianças procedimentos como a metaficção e o desnudamento do processo criativo, que até sua aparição e desenvolvimento se mostravam relativamente esparsos. O livro ilustrado, então, ocupa com frequência o território do “radical” e “subversivo”, em consonância com o “frescor e urgência” próprios da infância e do tom questionador daqueles que estão entrando em contato com ideias e experiências pela primeira vez, como diz Kimberley Reynolds (2012, p. 3). Ele é também controverso desde sua definição, e há quem negue sua categorização como gênero ou subgênero e o compreenda como um suporte capaz de conter quaisquer tipos textuais; é o caso de David Lewis, autor de *Reading Contemporary Picturebooks*: “[...] O livro ilustrado não é um gênero [...]. O que encontramos no livro ilustrado é um tipo de linguagem que incorpora ou assimila gêneros, tipos de linguagem e tipos de ilustração” (Lewis *apud* Van der Linden, 2018, p. 29). Dessa maneira, pouco afeito a contornos rígidos, híbrido em sua forma, trazendo a discussão sobre a maneira de narrar para o primeiro plano, esse objeto se afirma, no campo da literatura para crianças, como um suporte propulsor de experimentalismos inéditos para o sistema.

Nesse sentido, é interessante observar que, em um cenário no qual a literatura para as infâncias vem sendo historicamente associada ao ambiente escolar, tanto no Brasil quanto mundo afora, e em que conteúdo e forma, pedagógico e artístico ou a contraposição entre forma de conhecimento e construção autônoma, apropriando-se do conceito de literatura de Antonio Candido (2004),¹⁵ são oposições constituintes do gênero, parece possível vislumbrar um movimento – um curso d’água – de um determinado grupo de obras que se distancia do pensamento focado no conteúdo, para efetivar um mergulho profundo no próprio fazer ficcional e nas inquietações daí advindas. E esse deslocamento de determinados títulos e autores de seu fluxo habitual, ou tradicional, parece ser uma movimentação contígua ao crescimento paulatino da importância do livro ilustrado dentro da literatura para as infâncias.

As pesquisadoras Elizabeth Cardoso, Ilsa do Carmo Vieira Goulart e Maria José Palo, retomando o pensamento de Zilberman (2005) e Colomer (2003) sobre a produção contemporânea, afirmam:

Desde a década de 1980, a literatura infantil vem passando por transformações agudas tanto na temática – proliferação dos temas anteriormente vistos como tabus – quanto no formato – experimentalismos no livro impresso alçando-o à categoria de livro imagem e objeto livro (Cardoso; Goulart; Palo, 2019, p. 250).

¹⁵ Ver Candido, 2004, p. 176.

Especificamente no Brasil, o gênero, que também carregou em sua trajetória a função de ensinar e formar cidadãos conscientes, conforme mostram obras publicadas desde o início do século XX, como *Através do Brasil*, de 1910, de Manoel Bonfim e Olavo Bilac, continua, nas primeiras décadas do século XXI, produzindo um grande volume de publicações cujo foco é o conteúdo disponibilizado e sua adequação à sala de aula. Como afirmam Lajolo e Zilberman, em *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, de 1984, a literatura brasileira para crianças teve seu florescimento e os momentos de maior produtividade e criatividade ao longo da história associados com o desenvolvimento das políticas nacionais de educação:

O surgimento da literatura entre nós deu-se [...] sob o patrocínio de um projeto só compatível com sociedades modernas, nas quais vigoram canais seguros de circulação, entre um público mais vasto, sensível e permeável à inculcação ideológica inserida num projeto aparentemente estético. E, se isso é verdade para grande parte dessas primeiras manifestações, veremos [...] como esse velho impasse continua presente em toda a produção infantil brasileira, muito embora variem suas formas de expressão no decorrer dos anos: a literatura infantil parece estar condenada a ser bastante permeável às injunções que dela esperam escola e sociedade, e bem pouco sensível às conquistas da literatura não infantil, que representa a vanguarda e espelho onde nem sempre os livros infantis se reconhecem (Lajolo; Zilberman, 2002, p. 44).

Não é novidade, então, que o tal “impasse”, a dicotomia norteadora da literatura para as infâncias sistematizada pela primeira vez no Brasil por Leonardo Arroyo (2010)¹⁶ e reiterada por pesquisadoras como Regina Zilberman e Marisa Lajolo, entre outros, continue presente. Se, por um lado, a escola e os programas de fomento à leitura das várias instâncias do Estado subsidiam parte significativa do mercado editorial, por outro parecem ser os principais responsáveis por uma produção que segue afeita à repetição de fórmulas e de construções formais e temáticas já estabelecidas, algo que foi possível atestar a partir da análise deste corpus composto por mais de mil obras. Mas tanto quanto essa reprodução de padrões, também é sabido que em momentos variados de sua história e por meio de determinados autores, a literatura para as infâncias no Brasil esteve atenta a experimentações estéticas – os tais

¹⁶ No prefácio de Maria do Rosário Longo Mortatti ao *Literatura infantil brasileira*, de Leonardo Arroyo, a pesquisadora afirma: “É, porém, a partir do ensaio de Arroyo que a questão da ambiguidade fundante da literatura infantil brasileira assume importância nuclear, em torno da qual, predominantemente, desenvolveram-se estudos posteriores e se vem constituindo um campo de conhecimento específico e interdisciplinar” (Mortatti *apud* Arroyo, 2011).

deslocamentos antes mencionados. E, atualmente, nesse sobrevoo acompanhando o diverso e volumoso rio dos títulos publicados nas duas primeiras décadas do século XXI, o que se faz visível a olho nu, para além das correntezas regulares que puderam ser mapeadas, são obras que se apropriam daquilo que parece haver de mais tecnológico em termos de linguagem literária – o livro ilustrado –, e que o associam à liberdade e à originalidade próprias do universo infantil, abrindo assim as portas a um possível campo experimental.

Nesse sentido, vale enfatizar que o *livro ilustrado* vem há algumas décadas sendo considerado a maior contribuição da literatura para crianças para a chamada literatura adulta. Nas palavras do pesquisador inglês Peter Hunt (1999, p. 69):

[...] o gênero do livro ilustrado [...] é visto como a única contribuição original da literatura infantil para a literatura em geral, uma forma “polifônica” que absorve e usa diversos códigos, estilos e dispositivos textuais, e que frequentemente ultrapassa as fronteiras da convenção (tradução nossa).¹⁷

A crítica portuguesa Ana Margarida Ramos (2011, p. 21-2), por sua vez, acrescenta:

O seu sucesso e os seus desenvolvimentos contemporâneos resultam ainda da flexibilidade do álbum à experimentação pós-moderna, partilhando muitas das suas características como a hibridez genológica e a implosão de gêneros, o dialogismo, a intertextualidade, a metaficcionalidade, a ruptura e a subversão, a atração por gêneros e linguagens marginais, a implicação do leitor na construção de sentido, a experimentação, o questionamento, entre outras. Talvez essas características ajudem a compreender as razões pelas quais o álbum narrativo é considerado como o maior contributo (e o mais inovador) da literatura para a infância no universo literário.

Já a professora Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 64), em seu ensaio “Mutações da literatura no século XXI”, se propõe a pensar nas possíveis tendências da literatura contemporânea, assim como em seu ensino e sua crítica, e acaba por concluir que aquilo que se chama de “pós-moderno” pouco traz de novo em relação às proposições estéticas modernistas, e que

em suma, a literatura de hoje apresenta mais mutações temáticas do que mudanças formais. Na falta de utopias teleológicas, é uma literatura do agora, do *kairós*, do momento. As mutações temáticas decorrem do que

¹⁷ “[...] the picture-book genre [...] is seen as children’s literature only truly original contribution to literature in general, a ‘polyphonic’ form which absorbs and uses many codes, styles, and textual devices, and which frequently pushes at the borders of convention” (Hunt, 1999, p. 69).

acontece no mundo de hoje, enquanto na forma não se veem mudanças radicais como as pretendidas e efetuadas pelos escritores modernos.

Nesse cenário de uma atual produção literária “adulta” que se dedica mais ao “o quê” do que ao “como”, mais interessada em desenvolver novos temas do que novos modos de expressão, a pergunta que se desenha – e à qual este trabalho não tem pretensão de responder, mas tão somente fornecer material crítico para que se possa debruçar sobre o tema – é se, então, o livro ilustrado, que vem desde os anos 1960 ocupando cada vez mais espaço no âmbito da literatura para crianças e até mesmo transbordando o território do infantil, traz uma contribuição formal significativa para a “literatura sem adjetivos”, como a define Ana Maria Machado.¹⁸

Afinal, se o livro ilustrado vem sendo promovido pelo mercado editorial como item adequado para consumidores de “0 a 99 anos” e vem ganhando leitores de todas as idades, no terreno da crítica acadêmica brasileira permanece encerrado às pesquisas específicas sobre a produção infantil e é pouco investigado como objeto da teoria literária de forma mais abrangente – portanto, suas contribuições à literatura “irmã” são ainda uma incógnita. Pensando na maior fluidez entre as duas áreas, vale mencionar o que afirmaram Lajolo e Zilberman, em seu recente estudo sobre a literatura contemporânea para as infâncias no Brasil, que busca dar conta de revisar a produção desde os anos 1980, década em que publicaram o clássico já citado *Literatura infantil brasileira: história e histórias*, até os dias de hoje:

Particularmente a visibilidade e a importância da materialidade do livro voltado para leitores não adultos pode, inclusive, invertendo a tendência até hoje manifestada pelos estudos literários, patrocinar bem-vindos avanços nos estudos literários *tout court*, o que é marca decisiva da definitiva maturidade da literatura brasileira para crianças e jovens (Lajolo; Zilberman, 2017, p. 137).

E concordam com as duas pesquisadoras os organizadores de *A literatura infantil e juvenil na contemporaneidade: histórias, caminhos, representações*, Diana Navas e Mauricio Silva, que na apresentação da coletânea dizem:

Não consideramos prematuro afirmar que essa produção já sustentaria, nos dias de hoje, algumas discussões importantes sobre categorias narrativas significativamente afetadas pelo gesto criativo, geralmente coletivo, presente em muitas das obras. Indo adiante, também é possível afirmar que algumas das peculiaridades identificáveis na produção

¹⁸ Expressão utilizada correntemente por Ana Maria Machado em sua vasta produção teórica.

literária para crianças e jovens podem iluminar reflexões sobre o ato de narrar na contemporaneidade (Navas; Silva, p. 62-3).

Lajolo e Zilberman mencionam a materialidade, enquanto Navas e Silva citam o gesto coletivo, entre outras peculiaridades dos livros para crianças que desafiam e possivelmente rompem com os padrões narrativos contemporâneos. No livro ilustrado, então, a materialidade, a supremacia da imagem, assim como a relação particular entre texto e traço, parecem promover certos efeitos que, observados de perto e com rigor, são motor para o pensamento teórico a respeito da literatura de forma geral e, por que não, também de outras artes, tais como: a aproximação do suporte com as artes visuais; o flerte da linguagem verbal com a poesia, dada a necessidade da concisão e da precisão das palavras que, nesse ambiente, atuam em parceria com as imagens; a aptidão dessa forma de expressão a uma lógica narrativa fragmentária com diversas perspectivas, em sintonia com a multiplicidade e a complexidade do mundo contemporâneo; e o reposicionamento do leitor como agente ativo na construção narrativa.¹⁹

É com isso em mente que algumas obras vistas como pontas de lança em relação à categoria à qual pertencem – e ao panorama geral da produção nacional para as infâncias – recebem aqui ensaios que, partindo de uma perspectiva particular, como é inerente a qualquer estudo crítico-literário, consideram tanto suas condições contextuais quanto se propõem trazer à luz algumas dessas estratégias formais. Será possível ver, então, de que maneira os livros *Lampião e Lancelote* (2006), de Fernando Vilela; *Rosa* (2017), de Odilon Moraes; *Este é o lobo* (2020), de Alexandre Rampazo; *Ernesto* (2016), de Blandina Franco e José Carlos Lollo; *Chão de peixes* (2018), de Lúcia Hiratsuka; *Quase ninguém viu* (2019), de Aline Abreu; *Sagatrisuinorana* (2020), de João Luiz Guimarães e Nelson Cruz; *Caderno sem rimas da Maria* (2018), de Lázaro Ramos e Mauricio Negro; e *Telefone sem fio* (2010), de Renato Moriconi e Ilan Brenman, se constituem como cursos d'água que vão contra a corrente desse rio – ou ao menos são capazes de, através de seu modo de expressão, se apropriar dos modelos em que se baseia grande parte dos livros que pertencem às mesmas categorias para subvertê-los. *Lampião e Lancelote*, por exemplo, faz uso da tradição de recontar histórias supostamente longínquas e a transforma em uma verdadeira celebração do próprio ato de ficcionalizar; já *Ernesto*, enquanto discute o tema do bullying na infância, cria um ambiente em que o leitor é convocado a participar da obra, influenciando o destino do personagem principal; e *Rosa*, em sua intenção de homenagear Guimarães Rosa e estabelecer com o cânone alguma relação, abre

¹⁹ Sobre o papel do leitor, Diana Navas (2015, p. 85) afirma: “A incorporação desses elementos na estrutura narrativa contribui, decisivamente, para o redimensionamento do papel de participação do leitor na (re)construção do texto literário, o qual é convidado a participar, a reescrever, a revisitar outros textos”.

possibilidades de leitura inéditas para o conto “A terceira margem do rio”, ao mesmo tempo que se configura como um comentário sobre os meandros do livro ilustrado. Os autores estudados neste trabalho – a maior parte deles responsável tanto pelo texto quanto pelas imagens da obra que assinam – fazem com que os livros, normalmente tidos como “um meio utilizado para veicular uma narrativa, torn[em]-se a própria narrativa [...] desafiando as experiências de leitura” (Alaca *apud* Navas, 2015, p. 59), e não à toa são praticamente todos eles, além de artistas, pesquisadores e estudiosos de literatura para as infâncias, ou mais especificamente do livro ilustrado. Se Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 90) afirma que, na contemporaneidade, os romancistas incluem em suas obras as próprias reflexões teóricas, o mesmo vale para os artistas do livro ilustrado, que parecem propor que o fazer e o pensar sobre o que se faz são, ao fim e ao cabo, uma coisa só.

A metaficção é, de fato, uma das continuidades que se apresenta neste grupo de livros; de forma mais ou menos explícita, surge como uma constante. Em obras como *Lampião e Lancelote*, por exemplo, vê-se uma ilustração final em que aparece a capa do próprio livro que se lê; e em *Rosa*, a reflexão sobre o objeto que se tem em mãos se apresenta como parte das provocações propostas pela narrativa. Já em *Chão de peixes*, é só por meio do desvendamento do raciocínio criativo da autora que se vislumbra a camada metaficcional, pois não por acaso a artista usa técnicas especulares para escrever e desenhar; e, em *Ernesto*, a conversa direta com o interlocutor proposta pelo texto e a atmosfera de bastidor forjada pelas imagens tornam possível o distanciamento do leitor e a compreensão de que se está diante de um livro que, com recursos limitados, conta uma história. Em *O caderno sem rimas da Maria*, por sua vez, além da conversa descontraída com o leitor, há um diálogo pressuposto com outro livro dos mesmos autores, *O caderno de rimas do João*, o que desloca quem lê para fora da narrativa, em uma lógica intertextual e que atenta para a criação ficcional. Colabora com esse aspecto metaficcional a consciência sobre a materialidade: ainda que nenhuma das obras tenha elementos gráficos que se destacam do papel, como pop-ups, abas e afins, todas elas parecem se utilizar de seus aspectos físicos como apoio para a constituição da narrativa – não à toa observam-se formatos tão distintos neste grupo de livros. *Telefone sem fio* reproduz o formato da coleção Mestres da Pintura, da editora Abril, com a qual dialoga, enquanto *Este é o lobo* se utiliza de um formato vertical que abarca e maximiza a brincadeira de perspectiva que propõe ao leitor, e que é fundamental para a apreensão da história.

Se o comentário a respeito do próprio livro e de sua fisicalidade se faz presente, também se vê, neste grupo, a menção frequente a outras histórias, outros personagens, autores e afins. A intertextualidade aparece de forma marcante e se manifesta de diversas maneiras, seja pela

presença de figuras clássicas da literatura para as infâncias, como em *Este é o lobo*, *Sagatrisuinorana* ou *Telefone sem fio* (que traz personagens também de outros universos); pelo diálogo com obras literárias e autores específicos, como em *Rosa*; ou pela homenagem a figuras do imaginário popular, como em *Lampião e Lancelote*. Entre as marcas observadas nesta pequena seleção, possivelmente a intertextualidade seja aquela que se mostra com mais contundência – e pode-se arriscar a afirmar, a partir do corpus reunido nesta pesquisa, que é característica preponderante da produção brasileira contemporânea para as infâncias de forma geral. Quanto aos gêneros textuais, nesta pequena seleta encontram-se a poesia e particularmente o haicai, em *Chão de peixes*, o cordel e a recriação do estilo literário das novelas de cavalaria, em *Lampião e Lancelote*, e na grande maioria das obras observa-se uma linguagem verbal concisa – a brevidade é mais um atributo destes projetos – que se aproxima da ordem poética, mas carrega consigo a intenção prosaica de contar uma história. David Lewis (2001, p. 15), em *Reading contemporary picturebooks*, ao falar do hibridismo de gêneros nos livros ilustrados, comenta como as obras de prosa frequentemente empregam dispositivos poéticos (“poetic devices”) em suas narrativas. Nesse sentido, é possível afirmar que, se em *Lampião e Lancelote* observa-se de fato dois gêneros textuais compondo a história, nos outros livros o hibridismo se dá de outra maneira: prosa e poesia se unem de modo a criar uma forma de contar que, necessariamente em diálogo com a linguagem imagética, é própria do livro ilustrado.

Por fim, além do fenômeno da grande presença já mencionada de escritores-ilustradores, algo que parece ser resultado de um mercado produtivo que vem se profissionalizando cada vez mais em todas as suas frentes, outro ponto importante de convergência deste grupo é seu caráter *crossover*, ou seja, seu apelo tanto para o público infantil quanto para o público adulto. As características anteriormente mencionadas, entre outras que serão desenvolvidas ao longo deste trabalho, tornam o livro ilustrado um suporte que propõe infinitas camadas de compreensão, o qual se deve buscar desvendar. As diversas relações entre palavra e imagem podem também se dar de maneira mais ou menos complexa, como aponta Lewis (2001, p. 45), sendo esta uma forma de expressão extremamente flexível. E, seguindo esse raciocínio, pode-se pensar também em sua permeabilidade, já que cabem no livro ilustrado os mais diversos temas, pensamentos e discussões, algo que o torna atrativo para diferentes públicos. Para se deter em alguns exemplos, Lázaro Ramos, artista conhecido principalmente pelo seu trabalho nas artes cênicas, passa a escrever projetos para crianças que se tornam sucesso de público e crítica; Fernando Vilela traz como personagens figuras procedentes da tradição (literária ou histórica) adulta, ao mesmo tempo que cria uma aventura bem-humorada passível de interesse para todas as idades; Renato Moriconi e Ilan Brenman dialogam com referências de pensamento imagético não

necessariamente acessíveis aos mais jovens, ao mesmo tempo que fazem do mote de sua narrativa a brincadeira infantil do telefone sem fio; e Alexandre Rampazo parte de um personagem clássico do universo das infâncias para promover reflexões que podem ser proveitosas para qualquer leitor.

Assim, sem deixar de levar em consideração as variadas temáticas, técnicas de ilustração e papéis narrativos diferentes assumidos pelo texto e pela imagem em cada um dos projetos (e, como afirma David Lewis, essa relação entre as duas linguagens pode variar não só de um livro para outro, mas também de página para página em uma mesma história),²⁰ é possível apreender nesta amostra certas continuidades, que, talvez se possa afirmar, nos apontam para possíveis preferências estilísticas dos autores brasileiros de livro ilustrado nessas duas primeiras décadas do século.

Para chegar a esses vários instantâneos – uns vistos de cima, outros panorâmicos e outros mais aproximados – desse rio abundante e em movimento contínuo, partiu-se, como já dito, de uma lista de livros contemplados por prêmios e por editais de compras de governo publicados entre 2001 e 2020, excluindo-se os títulos *a priori* não considerados literários, como livros informativos, livros-jogo, livros de palavra-chave, entre outros,²¹ assim como os livros em outras línguas, de peças teatrais ou histórias em quadrinhos. Além disso, focou-se apenas em obras cuja classificação etária – seja aquela indicada pela editora, pelos sites de livraria ou pelo próprio livro – era até 10 anos. As categorias, ou correntezas, foram estabelecidas a partir das

²⁰ Ele diz: “Se considerarmos ainda como palavras e imagens se relacionam entre si, encontraremos uma variedade de combinações diferentes. Em certa medida, todas as imagens terão potencial decorativo, narrativo e interpretativo, mesmo aquelas que parecem se ater resolutamente à tarefa de retratar em linhas e cores aquilo que as palavras dizem. [...] Parte do problema, acredito eu, decorre do fato de que os livros ilustrados não se deixam facilmente enquadrar em seis, oito ou até dez categorias determinadas. Parte do argumento deste livro é que o livro ilustrado é uma forma de texto particularmente flexível e que, em geral, os livros ilustrados são extraordinariamente diversos” (Lewis, 2001, p. 25-44, tradução nossa). “*If we further consider how words and pictures are related to one another we find a range of different combinations. To some extent all pictures will have decorative, narrative and interpretative potential, even those that appear to stick resolutely to the task of depicting in line and colour what is that the words say. [...] Part of the problem, I believe, stems from the fact that picturebooks do not take kindly to being corralled into six, eight, or even ten determinate categories. Part of the argument of this book is that the picturebook is a particularly flexible form of text and that picturebooks in general are extraordinarily diverse*”.

Na esteira do que afirma o pesquisador, não nos deteremos aqui na categorização já mencionada feita por Nikolajeva e Scott, por assumir que as relações extravasam a taxonomia por elas desenvolvidas e, ao fim e ao cabo, não traria grandes acréscimos ao foco deste trabalho.

²¹ Dada a complexidade da produção contemporânea, a categorização de livros informativos, palavras-chave etc. como não literários pode ser discutida. Neste trabalho, diante da necessidade metodológica de recorte, optou-se por mantê-los fora do corpus, já significativamente extenso.

características predominantes de cada obra, mas se fará perceptível que as interseções entre categorias, assim como entre direções, são inúmeras, dado o caráter vivo das obras. É fundamental, assim, para a leitura desta pesquisa, a consciência de que a tarefa que se propõe aqui é, na verdade, irrealizável – já que o objeto literário como produto artístico não se aterá a classificações estáticas e estará sempre apto a ser repensado. Para os ensaios críticos de cada livro, partiu-se da premissa tão bem delineada por Lajolo e Zilberman (2017, p. 12):

Tratar livros para crianças e jovens enquanto *literatura* implica conferir-lhes o mesmo status da literatura não infantil e, conseqüentemente, considerá-los aptos a receber o idêntico tipo de reflexão voltado àquela. Implica, assim, considerar o seu estudo habilitado a desenvolver-se através de metodologias e epistemologias formuladas *a partir de* e desenvolvidas *a propósito da* literatura não infantil e vice-versa.

Espera-se, então, que com este trabalho inexoravelmente provisório e incompleto seja possível ao menos, emprestando as palavras de Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 13), que “[...] esses vislumbres estimulem os leitores a continuar buscando as iluminações que só as próprias obras literárias podem oferecer”.

2 INTERLÚDIO

A literatura brasileira para as infâncias hoje: seu ecossistema, o mercado

Antes de iniciar o percurso pelas direções e categorias encontradas, e pelas obras escolhidas para o mergulho aprofundado, é importante fazer uma pausa para refletir sobre o contexto de mercado em que surgiram e se perpetuaram as publicações reunidas neste corpus. Todas elas irromperam dentro de um ecossistema que, com suas características específicas – econômicas, tecnológicas, históricas, político-culturais –, moldou cada um dos livros publicados, ou mesmo tornou possível sua existência. O artista David Byrne (2014, p. 13), em *Como funciona a música*, afirma logo no início do primeiro capítulo de sua obra dedicada a essa arte:

Levei muito tempo para entender o seguinte sobre o processo criativo: o contexto determina boa parte de tudo o que é escrito, pintado, esculpido, cantado ou encenado. Sei que isso não parece uma descoberta genial, mas, na verdade, é algo que contradiz o senso comum, segundo o qual a criatividade vem de alguma emoção interna, de um rompante de paixões ou sentimentos, um impulso criativo que não pode ser contido e simplesmente busca uma válvula de escape a fim de ser ouvido, lido ou visto. [...] Essa é a visão romântica do processo criativo, mas acho que o verdadeiro caminho da criação é quase o oposto desse modelo. Penso que nós moldamos de maneira inconsciente e instintiva nossas criações a fim de encaixá-las em formatos preexistentes.

Se é certo dizer que com a literatura para as infâncias não poderia ser diferente, faz sentido questionar de que maneira, então, as condições de mercado das duas primeiras décadas do século XXI pautaram essa produção específica. Será que, como afirmaram Marisa Lajolo e Regina Zilberman em um trecho já citado nesta introdução (Lajolo; Zilberman, 2002, p. 44), este é um objeto cultural que continua mais permeável do que outras artes às limitações impostas por seu entorno? Os autores atualmente pensam especificamente no público que buscam alcançar ao criarem suas obras? O quanto as limitações técnicas e tecnológicas ainda moldam a concepção de um projeto editorial? Qual a importância do preço de capa no mercado brasileiro de hoje e de que forma isso define as decisões artísticas e editoriais? Além de tudo, considerando essa cadeia produtiva, o que se pode dizer que triunfa? Ou seja, que tipos de obras se sobressaem ou são particularmente fruto desse período do início do século XXI? Tendo, então, sempre como norte a relação autor-obra-público forjada por Antonio Candido, essas são algumas das perguntas que se buscará responder neste breve panorama, que contará com alguns

exemplos práticos provenientes da longa experiência da autora desta pesquisa no mercado editorial.

É grande a variedade de autores (tanto de texto quanto de imagem) e de editoras ou selos que, de 2001 a 2020, lançaram títulos para o público infantil no Brasil – só neste corpus, temos um total de 813 escritores e ilustradores e 210 editoras e selos representados. Os escritores e ilustradores na contemporaneidade seguem buscando cumprir o desafio de “sobreviver de literatura”, mas não se pode afirmar que a maioria consegue atingir esse objetivo. Mesmo que se produza uma quantidade significativa de obras por ano, ainda parece ser uma afirmação verdadeira aquela de que existem mais livros do que leitores. Segundo a pesquisa mais recente Retratos da Leitura no Brasil,²² publicada em novembro de 2024, 53% dos brasileiros não leem livros, e é a primeira vez em dezoito anos, desde que a pesquisa é realizada, que a proporção de não leitores no país é maior do que a de leitores. Nos dados levantados, observa-se também que houve uma redução de 6,7 milhões de leitores nos últimos quatro anos, e só 27% da população entrevistada leu um livro completo no período de três meses anteriores à pesquisa. Muitos artistas, então, dividem seu tempo entre projetos de pesquisa acadêmica, a docência em cursos livres ou universitários e outras profissões variadas.

Outra reflexão importante sobre os criadores desse sistema – a primeira ponta do triângulo autor-obra-público – diz respeito à sua demografia, ou seja, ao gênero e ao grupo étnico-racial desses autores. Neste corpus, que abrange tanto livros premiados quanto selecionados pelo Estado, enquanto há equilíbrio entre pessoas do sexo masculino e feminino, temos menos de 6% de pessoas negras e 2% de indígenas, resultado que reflete significativamente o racismo estrutural presente na literatura para as infâncias. Embora as leis federais 10.639, de 2003, e 11.645, de 2008, tenham tornado obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira, africana e indígena na educação básica pública e privada, a discussão

²² Dados compilados pelo site de notícias do mercado editorial Publish News (disponível em: < <https://www.publishnews.com.br/materias/2024/11/19/53-dos-brasileiros-nao-leem-livros-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura-2024>>. Acesso em: 8 mar 2025). A pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, o mais completo estudo sobre os hábitos de leitura dos brasileiros, é realizada pelo Instituto Pró-Livro (IPL), com incentivo fiscal pela Lei Rouanet, e patrocinada pelo Itaú Unibanco. A edição de 2024 contou com parceria da Fundação Itaú e com apoio da Associação Brasileira de Livros e Conteúdos Educacionais (Abrelivros), da Câmara Brasileira do Livro (CBL) e do Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL). O levantamento foi feito pelo Instituto Ipec – Inteligência em Pesquisa e Consultoria.

sobre a representatividade étnico-racial entre os autores²³ de literatura para as infâncias parece só ganhar de fato novas perspectivas entre editoras, instâncias governamentais e outros agentes que pautam a produção a partir de 2021, quando o caso americano mundialmente repercutido do assassinato de George Floyd serviu como gatilho para que o Brasil passasse a olhar, por meio dos principais veículos de comunicação e das redes sociais, o seu próprio racismo, gerando um alcance possivelmente inédito ao tema. As instituições produtoras de cultura no país, em sua maioria, propuseram políticas antirracistas (sendo algumas mais superficiais e outras que buscaram de fato instituir mudanças estruturais), e não foi diferente dentro das editoras, em especial aquelas voltadas aos livros para crianças. Esse foi o momento em que os catálogos foram revistos e autores negros e indígenas começaram, muito tardiamente, a habitar de maneira mais significativa as listas de publicações, pois se tornaram “demanda de mercado” – de livrarias, editais governamentais, das escolas. Também surgiu nesse momento a preocupação com as equipes editoriais, até então majoritariamente brancas. Essas mudanças embrionárias – e ainda em processo, com inúmeros desafios pela frente – não estão, portanto, contempladas neste corpus, já que marcam a terceira década do século, e é por essa razão que os livros aqui escolhidos para análise são em sua maioria de autores brancos, já que provêm todos do corpus levantado nesta pesquisa. Assim, se houve uma ruptura significativa em relação à questão demográfica associada a grupos étnico-raciais entre os livros publicados a partir do início da terceira década, serão necessários novos estudos para que se possa dar conta dessas questões que modificaram o mercado na contemporaneidade.

As editoras, responsáveis por produzir, distribuir e em alguns casos comercializar as publicações, atuam também como agentes de criação, pois ao lado dos autores e de uma equipe especializada, que pode incluir designer, produtor gráfico, diagramador, entre outras funções, trabalham junto aos escritores e ilustradores para moldar cada projeto e decidir sua forma final, levando em consideração tanto fatores como adequação à sua linha editorial quanto custos de produção, preço final de capa e conformidade com as demandas do público escolar, por exemplo. Sempre existiu, no Brasil, uma variedade enorme de perfis de editoras e de formas de atuação; há aquelas que tomam como sua função principal o desenvolvimento criativo e artístico de cada obra que chega à editora, atuando como parceiras e interlocutoras dos autores

²³ Na subcategoria “As histórias dos ‘outros’: tão longe, tão perto”, é grande a presença de contos indígenas e oriundos de países do continente africano, algo que, em uma pesquisa mais aprofundada, pode se provar relacionado a uma demanda criada a partir das leis 10.639 e 11.645. Mas o resultado que se vê, neste caso, consistiria em uma mudança apenas em relação à temática, já que os autores são, em sua grande maioria, pessoas brancas que, a partir de suas pesquisas, criam versões adaptadas dessas histórias tradicionais (ver página 50 deste trabalho).

na tentativa de realizar aquilo que idealizam, e há também aquelas que preveem que sua função principal é, antes de tudo, a adequação do projeto apresentado às demandas do mercado. Há que reiterar, além disso, que dentro de uma mesma empresa é possível encontrar editores com perfis variados, aqueles que se dedicam de forma mais detida ao fazer criativo e aqueles que têm o olhar mais voltado para o “negócio”, mas essas diferentes atuações não são, de maneira nenhuma, excludentes, e o papel da figura do editor também pode mudar um pouco em cada casa editorial.

Contudo, a variedade das editoras também é grande no que diz respeito ao seu modelo de negócio. Empresas como FTD e o Grupo Somos, entre outras, têm porte e estrutura gigantescos,²⁴ podem ou não fazer parte de conglomerados internacionais, possuem na maior parte das vezes mais de um selo dedicado à literatura para as infâncias e têm como principal fonte de renda os livros didáticos, em geral associados a sistemas de ensino desenvolvidos por essas instituições ou por parceiros. A literatura, nesses casos, entra como mais um produto disponível para as redes de escola afiliadas e frequentemente é oferecida como parte de um pacote comercial em que o “carro-chefe” é mesmo o didático. Nesse caso, as obras literárias são vendidas em um modelo de venda direta, das editoras diretamente às instituições escolares, sem passar pela rede de livrarias – e de fato só uma parte dessas editoras disponibiliza seus livros para o consumidor final. Além da venda para as escolas, investem nos editais de compra e distribuição de livros do governo, sendo o principal deles o PNLD – Literário (Plano Nacional do Livro Didático – Literário), maior programa de aquisição de livros no país, em vigência desde 2018, como substituto ao PNBE (Programa Nacional Biblioteca na Escola), surgido nos anos 1990 e extinto em 2015. Se o trabalho de literatura dessas empresas se volta quase exclusivamente para os espaços educacionais, isso molda de maneira definitiva sua linha editorial. Com catálogos grandes e consolidados, repletos de clássicos conhecidos por muitas gerações, muitas delas têm, por exemplo, limitações quanto aos temas que podem ser abordados pelos livros, e, se trazem assuntos considerados tabu, o fazem com cautela e porque essa é uma demanda das escolas. Os projetos editoriais, então, costumam ser modelados de acordo com os projetos educacionais de tais editoras, e são essas estratégias gerais do negócio que guiam as publicações de literatura e tudo aquilo que está ao seu redor, como os materiais de apoio criados para cada livro ou mesmo decisões como a de incluir ou não a faixa etária e o ciclo escolar indicados na própria capa ou contracapa dos livros.

²⁴ Tanto FTD Educação quanto Somos, parte do grupo Cogna, figuram entre o ranking das cinquenta maiores editoras do mundo, e o faturamento dessas empresas supera 1 bilhão de reais.

Com estratégias comerciais em grande parte opostas às dessas empresas voltadas ao universo escolar, estão as editoras que se pode chamar de “ultracomerciais”: totalmente focadas em vender diretamente para o público final, sobretudo em feiras de desconto – como a Bienal do Livro do Rio de Janeiro ou de São Paulo, entre muitas outras –, podem ter porte grande ou médio e produzem livros a preços muito baixos, muitas vezes impressos fora do Brasil e até mesmo sem autoria. Entre as suas publicações, estão os “livros-brinquedo”, que chamam a atenção mais por seus acessórios do que pelo conteúdo literário, ou produtos licenciados de marcas como Disney, que têm um grande apelo devido aos seus personagens populares. Mesmo as obras de autores brasileiros costumam ter esse perfil de baixo custo, que visa atingir um público amplo. Todolivro, Girassol, Ciranda Cultural e Culturama são algumas dessas empresas, e vale dizer que parte delas também tem seus livros expostos nas prateleiras das livrarias, mesmo que este não seja o foco principal do negócio. A maior parte delas, além das feiras, busca investir na divulgação de seus livros para as secretarias municipais e estaduais de educação e cultura, sabidamente importantes compradores de livros no país. Também é digno de menção que a Ciranda Cultural, especificamente, buscando ampliar seus canais comerciais, fundou em 2021 uma linha voltada para o universo escolar chamada “Ciranda na escola”, e dessa forma se aproxima de algum modo das editoras com perfil escolar já mencionadas. Vê-se, assim, que mesmo que se possa perfilar as editoras a partir de suas atuações, a fim de obter uma fotografia ampla desse ecossistema, as interseções e nuances são muitas.

Existem ainda casas editoriais como Record, Intrínseca, Companhia das Letras, VR, Globo e Rocco, entre outras, que têm como principais clientes as livrarias, e são empresas de porte médio ou parte de grandes grupos. Possuem catálogos variados em termos de faixa etária, tema, gêneros textuais etc., e buscam atingir assim uma gama ampla de leitores. Algumas dessas editoras têm selos diferentes para perfis e gêneros diferentes de livros, como é o caso da Companhia das Letras e da Record, cujos títulos para crianças e jovens são impressos sob selos voltados especificamente para esses públicos, e lançam tanto títulos considerados literários quanto aqueles de maior apelo comercial. Apesar do foco nas livrarias, também atuam nas escolas e investem, assim como FTD, Somos e as outras de DNA educacional, em equipes de divulgação especializadas nesse público. Além disso, dedicam-se aos editais de compras do Estado, tanto federal quanto estadual e municipal, e contam, na maior parte das vezes, com profissionais dedicados exclusivamente a esse trabalho com as instâncias governamentais.

De porte médio, também existem as editoras cujo foco principal do negócio é a venda de livros para as escolas, mas, ao contrário das já mencionadas FTD, Grupo Somos, entre outras, não contam com a mesma estrutura comercial de divulgação e venda direta nem são atreladas

a sistemas de ensino. É o caso de empresas como Melhoramentos ou Nobel, que têm, portanto, um catálogo que atende às demandas dos educadores e uma equipe de divulgadores qualificada. Essas empresas, porém, também têm em sua lista de títulos obras licenciadas de marcas internacionais, de perfil mais adequado às livrarias, ou autores clássicos de grande conhecimento do público, como Ziraldo, e nesse sentido pode-se dizer que, apesar do olhar voltado primeiramente para os educadores, também visam atender o público geral, por meio das livrarias.

Por fim, editoras como Pulo do Gato, Solisluna, Mazza, Ozé, Caixote, Pallas e Livros da Matriz têm equipes que não somam mais de dez ou quinze profissionais – podendo ser apenas um ou dois – e, com suas estruturas pequenas, têm pouco poder de distribuição e negociação com as livrarias, e também não têm recursos para contratar um número significativo de profissionais de divulgação escolar. Por isso, dependem acima de tudo dos editais lançados pelas instâncias governamentais, além das vendas feitas diretamente para o público final em eventos e feiras. Se não possuem tanta força competitiva em termos comerciais, seus catálogos certamente se sobressaem no quesito prestígio. Com linhas editoriais que têm espaço tanto para grandes autores e histórias clássicas quanto para publicações inovadoras, seus livros costumam ser contemplados pelas listas de prêmios anualmente concedidas no país. Vale mencionar, nesse sentido, o caso do título *Sagatrissuinorana*, de João Luiz Guimarães e Nelson Cruz, editado pela pequena Ozé, editora com uma equipe de quatro profissionais fundada por José Antonio Homem de Montes, um antigo livreiro especializado em obras infantojuvenis. Esse projeto, publicado em 2020, obteve grande destaque porque, além de ter entrado na lista dos livros altamente recomendáveis da FNLIJ de 2021 (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) como “Melhor livro para criança” e “Melhor ilustração Hors Concours”; no Selo Distinção Cátedra Unesco de Leitura – PUC Rio 2020; na lista dos 30 Melhores Revista Crescer 2021; na Seleção Clube de Leitura ONU/ODS 2021, também ganhou o prêmio Jabuti na categoria de Livro Infantil e, além disso, levou a distinção máxima de “Melhor livro do ano” concedida pelo mesmo prêmio, láurea raras vezes dada a uma obra voltada para crianças.

Esse acontecimento movimentou, entre aqueles que fazem parte do sistema da literatura para as infâncias, a discussão sobre o lugar sempre diminuído, em termos de notoriedade, dos livros para crianças, e foi comemorado como uma grande vitória da classe de forma geral. Pensando nesse caso específico, faz sentido direcionar a reflexão para a influência das premiações na vida comercial dos livros. Os prêmios e listas contemplados no corpus deste trabalho – Prêmio Jabuti, lista da FNLIJ, lista dos 30 melhores livros do ano da revista *Crescer* e o Prêmio da Puc-Cátedra – podem ser considerados os mais difundidos entre os agentes do

sistema produtivo voltado à literatura para crianças e, com diferentes formatos e funcionamentos entre si, têm também diferentes critérios de análise e escolha. A lista da FNLIJ, que já completou cinquenta anos de tradição, e o prêmio Jabuti, fundado em 1959, são sabidamente os mais antigos na área; já a lista da revista *Crescer*, associada a esse veículo de comunicação, surgiu em 2007, e o Selo Cátedra Unesco de Leitura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, teve sua primeira edição em 2016. Todos eles, apesar de suas diferenças, parecem ter algum efeito sobre os vários destinatários e compradores – se a lista de obras altamente recomendáveis da FNLIJ e o prêmio da Cátedra²⁵ são com frequência tidos pelos educadores como uma importante garantia de qualidade das publicações contempladas, o Jabuti e a lista anual dos 30 melhores livros do ano da revista *Crescer*, para além desse “selo de qualidade”, também parecem, por seu maior alcance em termos de público geral, ter alguma influência nas vendas dessas obras. *Sagatrissuinorana*, da editora Ozê, depois de ganhar o prêmio de Livro do Ano, passou a vender cinco vezes mais, segundo seu editor.²⁶ A lista da revista *Crescer*, devido ao amplo público que o veículo de comunicação acessa, faz com que os títulos escolhidos se tornem conhecidos por consumidores que não necessariamente têm familiaridade com o livro para as infâncias. Nesse sentido, dada a especificidade desse objeto – muitas vezes composto por imagens mais do que por texto, com gêneros textuais específicos e dinâmicas internas estruturais também particulares –, os prêmios e listas constituem uma forma efetiva de trazer segurança àquele que consome de que este é um produto de qualidade “testada e aprovada”. Não à toa, autores e editores costumam incluir os selos de premiação, sempre que conquistados, em partes visíveis do objeto impresso e/ou das peças de divulgação.

Outra editora altamente premiada que merece menção é a Cosac Naify, que encerrou suas atividades em 2015, mas marcou época no começo do século XXI por seu catálogo de obras tanto de ficção quanto de não ficção que se destacavam pelo pensamento gráfico e o apelo ao objeto livro como materialidade. De estrutura média e com foco em vendas em livrarias (mas, assim como outras já mencionadas, não deixava de investir em divulgação escolar), na área da literatura para as infâncias foi um divisor de águas, trazendo grandes nomes estrangeiros ao país – como Maurice Sendak, Suzy Lee, Shel Silverstein – e imprimindo à literatura nacional a ambição gráfica e intelectual de sua lista adulta. Pode-se afirmar que suas publicações para crianças e jovens transformaram o mercado nessas duas primeiras décadas do século XXI, já

²⁵ Vale mencionar, além desses, os Destaques Emilia, ação anual do Instituto Emilia surgida em 2013 com o intuito de trazer à tona os projetos editoriais mais inovadores e que se destacam no fomento à leitura, e o Concurso Nacional João-de-Barro, voltado à literatura para crianças e jovens, promovido pela prefeitura de Belo Horizonte, que existe desde 1974.

²⁶ Informações colhidas em entrevista com o editor, feita no dia 13 de março de 2025.

que ampliaram o repertório visual, gráfico e literário, assim como as discussões críticas e teóricas em torno do livro infantil no Brasil. Não à toa foi a primeira editora nacional a receber o prêmio da Feira Internacional do Livro Infantil de Bolonha, o BOP: Best Children's Publisher of the Year, uma lista criada pela maior feira de negócios do livro infantil do mundo, que seleciona anualmente as editoras de destaque em todos os continentes.

Um fenômeno bastante particular desse sistema produtivo diz respeito às editoras de pequeno porte que existem apenas para fornecer seus projetos às instâncias do governo. Não distribuem em livrarias nem comercializam os livros em feiras ou vendem para clubes de assinatura. Nesse modelo de negócios específico, as editoras adquirem os direitos autorais dos livros – sejam brasileiros ou estrangeiros –, produzem os projetos, mas só os imprimem caso sejam contemplados pelos editais de compras do Estado. Esse fenômeno pode ser explicado com base em alguns fatores: se o tamanho continental do país e a grande concorrência torna a distribuição dos livros nas livrarias uma tarefa logística um tanto custosa e muitas vezes com retorno financeiro muito baixo, as compras feitas pelo governo, por outro lado, apesar de o valor pago por unidade ser consideravelmente mais baixo, são de grande volume e a distribuição para as escolas e bibliotecas públicas é de responsabilidade do próprio Estado. Além disso, em contraposição ao sistema de consignação, em voga nas livrarias do Brasil, o Estado, além de adquirir grandes tiragens, faz a compra sem possibilidade de devolução, o que abastece as editoras e garante um fluxo de caixa saudável por certo período. Nesse sentido, para fornecer livros ao governo brasileiro, é necessária uma estrutura muito menor e menos custosa do que para atender o mercado privado de escolas ou mesmo de livrarias. Especializadas nesse modelo comercial, então, seus catálogos são pensados exclusivamente para atender às demandas públicas, seja da esfera federal, estadual ou municipal, o que torna a concepção dos projetos editoriais mais simples, tanto em termos de produção quanto em relação ao conteúdo, pois visam assim dar conta da enorme variedade de educadores que são alvo dos projetos, e também garantir alguma margem de negociação com as instâncias governamentais. Além de criarem e editarem as obras pensadas para se adequar a esse perfil, esses profissionais costumam ser conhecedores da grande burocracia envolvida nesses processos.

É importante dizer que, não importa o perfil das casas editoriais, mesmo aquelas que investem prioritariamente na relação com as livrarias, as vendas para o governo são uma parte importante – senão fundamental – do faturamento e fonte de renda das empresas, e, naturalmente, também dos autores. Desde 1997, quando, como já dito, foi fundado o Programa Nacional Biblioteca na Escola (extinto em 2015 e depois de alguma forma compensado pela criação do braço literário do Plano Nacional do Livro Didático – Literário em 2018), o governo

federal tem papel essencial no fomento desse mercado. Devido ao investimento do Estado, muitas editoras ou selos editoriais voltados para a infância surgiram a partir da década de 1990, e com a extinção do PNBE em 2015 muitas outras foram fechadas, e o mercado de livros no Brasil – não só o infantil – enfrentou um de seus piores momentos da história recente. Um exemplo contundente da influência desse agente no sistema como um todo é o caso do PNBE Indígena, uma versão especial do programa federal voltado para obras de autoria e/ou temática indígena lançada em 2015. Segundo a pesquisadora Carolina Bueno Nogueira, em seu levantamento de obras de autoria indígena entre 1996 (primeiro ano em que se tem registro de uma publicação de um autor indígena) até 2021, é justamente no ano em que o edital desse programa é publicado que o lançamento de livros feitos por esses autores aumenta exponencialmente. E outro momento de crescimento é o ano de 2006, quando surge o Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL).²⁷ Vê-se, a partir desse exemplo, como esses programas têm o poder de pautar as escolhas editoriais, influenciando nas temáticas, faixas etárias, gêneros, formatos e afins, a partir daquilo que estabelecem ano a ano em seus editais. São, assim, os responsáveis – não os únicos, mas certamente um dos principais – por criar tendências na produção nacional e também por estabelecer limites ou interdições, uma vez que certos assuntos ou modos de abordagem acabam sendo considerados inapropriados por essas instâncias, dado que a gama de escolas contempladas pelos programas é extremamente variada, e portanto se entende que é necessário optar por aquilo que seja amplamente aceito, livre de polêmicas, ou que possua relevância e qualidade inquestionável.

Nesse sentido, o governo – que distribui os livros para as escolas públicas – e as escolas particulares podem ser responsabilizados por direcionar temática e formalmente parte significativa daquilo que se produziu nesse subsistema nas duas primeiras décadas do século XXI, e também por produzir um efeito de repetição de determinadas fórmulas, algo que pode ser observado em abundância e com precisão neste corpus. Não à toa, a categoria mais numerosa deste trabalho é “As histórias dos outros: tão longe tão perto”, um grupo de livros de tema essencialmente escolar e que, como poderá ser visto adiante, é visivelmente homogêneo. Dessa forma, ainda que atualmente pareça consensual a concepção do livro para crianças como um objeto literário, é marcante a influência desses agentes escolares naquilo que se produz – e por consequência o entendimento da literatura para crianças como um meio para que se comunique uma mensagem. A produção contemporânea nas duas primeiras décadas do século parece estar marcada por essa contradição.

²⁷ Para informações completas e gráficos, ver a monografia de Nogueira (2022).

As escolas particulares escolhem livros de literatura para leitura obrigatória em sala de aula anualmente ou até mesmo a cada bimestre, a partir de seus projetos educacionais e as diretrizes da BNCC (Base Nacional Comum Curricular), e por essa razão são alvo de grande parte das editoras, como já dito. Enquanto as escolas públicas têm suas obras escolhidas, compradas e entregues pelos editais das instâncias municipais, estaduais ou federais, as particulares têm autonomia nessa seleção, e o perfil de escolha varia imensamente, de acordo com o projeto pedagógico de cada uma, seu porte, sua filiação a alguma rede de ensino, entre outros fatores. As editoras, portanto, por meio de divulgadores, vão até as instituições que lhes parecem mais conectadas ao seu catálogo para apresentar suas obras e oferecer caminhos de uso em sala de aula. Com frequência os educadores requisitam – ou acabam optando por – projetos editoriais que, além de estarem conectados com os assuntos que são de abordagem obrigatória, já incluam materiais extras para auxílio do uso do livro em sala de aula, e esses aparatos são algo que as editoras de grande porte voltadas ao mercado escolar fazem sistematicamente.

No entanto, o mercado de livrarias também carrega grande importância e é responsável por outra grande parcela do que é faturado nesse meio. No Brasil, como já dito, o sistema de compra e venda é baseado na consignação, e as lojas costumam ter um desconto (por volta de 50%) das editoras para adquirir os livros publicados e revendê-los ao público geral. Nas editoras, costuma existir uma equipe comercial cuja responsabilidade principal é divulgar as obras para as livrarias e cuidar de todas as tratativas; é necessário, para tal, entender o perfil de cada comprador e capturá-lo com aquilo que mais se adequa às suas demandas. O começo do século XXI passou por uma importante crise, com a queda paulatina de redes como Saraiva e Cultura. Como eram representantes de uma fatia significativa do mercado, isso mexeu drasticamente com as relações de compra e venda entre editoras, livrarias e público final, e o reequilíbrio, por fim, se deu anos depois, com outras redes de porte médio ou grande ocupando seus espaços, como Livraria da Vila e Livraria da Travessa, as quais abriram novas unidades, e com a chegada da Amazon ao Brasil, que, com sua política de preços agressiva e uma logística de e-commerce eficiente, rapidamente passou a representar uma ameaça.

Outro fenômeno que também se deu neste início de século, já no fim da segunda década, foi a chegada de livrarias menores e mais especializadas, como a livraria Miúda, em São Paulo, voltada exclusivamente à literatura para crianças e jovens e que abriu efetivamente suas portas em 2021. Assim como aconteceu nos Estados Unidos, tornou-se tendência no país o surgimento de espaços que, além da venda de livros, também promovem cursos, eventos, clubes de leitura e afins. Depois de 2020, só em São Paulo, foram inaugurados espaços como a Bandolim, livraria

especializada em livros de música, a Bibla, a Casa Cosmos, a Ponta de Lança, entre outros. Ao contrário das grandes redes, que em geral tendem a se concentrar em projetos cujo potencial comercial é inicialmente maior, ou mais fácil de medir, essas livrarias independentes de pequeno porte se diferenciam por sua curadoria, pelos vendedores especializados, por espaços agradáveis e favoráveis à permanência e à degustação dos livros, e, como já dito, pela oferta de eventos e cursos moldados a partir do público cativo. Vale mencionar aqui os clubes de leitura, encontros programados de grupos de leitores para discussão de determinadas obras, que muitas vezes acontecem mensalmente dentro desses espaços. Não costumam ser significativos em termos comerciais, ou seja, os clubes nem sempre contribuem para as vendas, mas são dignos de nota se se pensa na manutenção dos leitores e na promoção do hábito de ler. Em geral, tratam de assuntos preestabelecidos, como terror, poesia, literatura coreana, livros ilustrados e costumam ter algum organizador/promotor, que é quem propõe uma nova leitura para os “filiados” a cada novo encontro. Um caso de destaque comercial, e uma exceção nesse sentido, seria o clube de leitura online do *influencer* Felipe Netto, criado por ele em 2024 e que, com mais de 100 mil filiados, é capaz de movimentar o mercado. Sua primeira obra escolhida, *Fahrenheit 451*, depois de divulgada como leitura inicial do clube, ficou entre as mais vendidas da Amazon por alguns dias e, segundo o site Publish News, a procura pelo livro aumentou em 72,5%.

E pensando especificamente nesse sistema, tendem a fazer sucesso nas livrarias do país projetos que tenham preços competitivos, ou seja, que estejam dentro de uma determinada faixa de valor mediana ou abaixo da média, que se mostrem apelativos em termos de projeto gráfico e materialidade, que tenham “elementos para além da história”, como livros pop-ups, com abas, entre outros recursos, ou que tratem de temas que estejam em pauta no momento. Também são populares nas livrarias aquelas obras que são escritas e/ou ilustradas por autores já conhecidos pelo público e com grande apelo midiático, como é o caso de *Amoras* (2018), do cantor Emicida. Seu livro, baseado em uma canção de sua autoria, com o preço de capa inicial de R\$ 29,90, se estabeleceu como um projeto de destaque comercial desde que foi lançado, mas é interessante mencionar que a quantidade de exemplares vendidos cresceu exponencialmente depois do início das discussões sobre racismo e antirracismo que tomaram conta do país a partir do assassinato de George Floyd nos Estados Unidos. Nesse caso, vemos o sucesso comercial do projeto associado a uma conjunção dos fatores citados: preço de capa baixo (desde o início tratava-se de uma intenção da editora, que pensou no acabamento do livro de forma a baratear os custos de impressão e, portanto, chegar a um valor competitivo no mercado); autor já conhecido em outra frente artística; e um tema de grande relevância, que movimentou – e ainda

movimenta – o debate público, seja no campo da infância ou do universo adulto. Evidentemente existem diversas exceções – e sucessos comerciais inesperados para as editoras –, assim como há outros perfis de livros para a infância que podem ter apelo nas livrarias sem cumprir nenhum dos critérios mencionados. Por exemplo, as obras que são requisitadas tanto no ambiente escolar quanto no ambiente das livrarias, como é o caso de *Malala: a menina que queria ir para a escola*, com texto de Adriana Carranca e ilustrações de Bruna Assis Brasil. Esse livro, publicado em 2015 e que tem como mote a viagem da repórter Adriana Carranca até o vale do Swat, região onde cresceu a líder de direitos humanos, foi comprado pelo PNLD Literário, é parte da lista de livros adotados de uma gama ampla e variada de escolas, e também tem força comercial nas livrarias – não à toa esteve em listas de títulos “mais vendidos” durante algum tempo e está entre os best-sellers do catálogo do selo Companhia das Letrinhas. É curioso que esse projeto tenha números de vendas maiores do que aqueles assinados pela própria Malala e publicados no Brasil também pela Companhia das Letras.

Os clubes de assinatura são um fenômeno relativamente recente no Brasil, mas já fazem contribuições importantes em termos de faturamento e movimentação de mercado de forma geral. O Leiturinha, fundado em 2014 e com mais de 100 mil assinantes, é o maior deles; o Clube Quindim, de 2017, tem atualmente em torno de 20 mil assinantes; e o Minha Pequena Feminista, um clube de porte menor²⁸ especializado em temas relacionados ao feminismo, foi lançado em 2020. Todos eles contam com o mesmo modelo de negócio: os assinantes escolhem um tipo de assinatura mensal e recebem em casa um kit com um, dois ou mais livros, a depender do plano selecionado. Além das obras literárias, nesse pacote costuma-se encontrar um folheto explicativo sobre os títulos em questão, incluindo ideias para abordar a leitura, e muitas vezes também vem com um brinde – tudo para que o consumidor sinta que aquele produto foi pensado exclusivamente para ele e para tornar o objeto recebido o mais especial possível. Além da aposta nesse conceito de “personalização”, outro diferencial proposto pelos clubes é a curadoria: as empresas se apresentam como especialistas capazes de selecionar obras de qualidade literária e que podem ser lidas “com segurança” pelas famílias. Como já dito, sendo o livro para a infância um objeto repleto de especificidades – ilustrações, materialidade, formatos etc. –, ele parece ser desafiador para quem o consome, e por isso a proposta de curadoria é bem-sucedida. Cada clube tem também suas particularidades: o Leiturinha, parte de um grupo estrangeiro e o maior do país, como mencionado anteriormente, busca oferecer livros que possam agradar a uma gama extremamente variada de assinantes, de diversas classes sociais, culturais, regiões do país etc.,

²⁸ Não foi possível ter acesso ao número de assinantes exatos do Minha Pequena Feminista.

por isso costuma apostar em projetos editoriais necessariamente mais palatáveis e acessíveis, e pratica os preços mais baixos entre os clubes. Já o Quindim é um clube que se diferencia por sua equipe de curadores, formada por grande autores e especialistas em literatura para crianças, como Daniel Munduruku, João Luís Ceccantini, Cristiane Tavares e Anabella López, e que investe no conceito de qualidade e bibliodiversidade: oferecendo aos seus assinantes propostas mais ousadas, preza por projetos que apontem para leituras diversas de mundo, apostando em obras que tenham materialidades, tipos de ilustração, gêneros textuais muito diferentes entre si, mas com alto padrão literário como denominador comum. Por fim, o Minha Pequena Feminista, como já mostra o nome, é um clube que busca levar aos leitores livros que de alguma forma enalteçam o papel da mulher na sociedade e discutam questões de gênero, e, por sua especificidade, é um clube de porte menor do que os outros mencionados. Vale ainda citar o clube A Taba, extinto em 2023, mas que tinha uma proposta próxima do Clube Quindim, já que seu foco também era a curadoria de excelência. Esses clubes, mesmo que não muito numerosos, já se constituem como clientes importantes para as editoras; ainda que paguem valores menores do que as livrarias por cada exemplar, deixando a margem de lucro abaixo do que costuma ser estabelecido como meta pelas editoras, fazem compras grandes de uma só vez e não trabalham dentro da lógica de consignação, que é muitas vezes danoso para as editoras. Uma compra de um clube pode variar entre 500 a 50 mil livros (este último número só é possível em compras feitas pela Leiturinha), e o preço negociado por exemplar varia de acordo com a tiragem solicitada. Nesse sentido, em termos de valor pago por exemplar, não chegam aos 50% das livrarias, mas tampouco oferecem a quantia drasticamente baixa que é prática do governo federal, no PNLD Literário.

Não parece ser coincidência o fato de que todos os clubes citados surgiram na segunda década deste século: são parte de um cenário de profissionalização e amadurecimento do sistema da literatura para crianças, que favorece a compreensão do livro como um objeto com valor intrínseco, em detrimento do seu uso escolar. Como afirma Renata Nakano, fundadora e diretora do Clube Quindim:

Na classe média, quando a mulher saiu para o mercado de trabalho, havia uma rede de apoio de avós e tias. Hoje essas avós estão trabalhando também, ou têm sua vida, ou estão idosas demais para contribuir como antes. E as telas acabam ocupando esse lugar de convivência em uma sociedade que desqualifica um papel tão importante como o do cuidador.²⁹

²⁹ Disponível em: <https://livronews.com.br/renata-nakano-do-clube-quindim-destaca-a-importancia-do-afeto-no-gosto-pela-leitura/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

Então, com a tecnologia invadindo cada vez mais a rotina das crianças e jovens, o livro se torna um objeto valioso, em torno do qual as famílias buscam um momento de conexão. Essa possibilidade, essa “função” da literatura que não é exatamente a de ensinar algo, parece ter se tornado mais palpável no século XX não apenas a contrapelo do crescimento do uso da tecnologia na vida das pessoas, mas principalmente devido a projetos diversos que, por décadas, batalharam pela democratização da leitura e para instituir o incentivo do hábito de ler por prazer. A partir do esforço dessas instituições – Ong’s, OSCIP’s, espaços culturais associados a grandes empresas, outros agentes do terceiro setor e instituições de educação formal – é que foi se propagando, paulatinamente, essa nova compreensão da literatura para crianças como mais um instrumento capaz de fornecer diversão, fantasia, reflexão e contribuir com o desenvolvimento integral dos seres em formação, para além da sua instrumentalização e associação a um conteúdo específico. Essa visão, que se pode dizer que se consolidou neste século e sobre a qual falaremos mais adiante, se não aumentou o número de leitores no país,³⁰ ao menos possibilitou que clubes como esses pudessem surgir e se desenvolver – ao mesmo tempo que essas empresas também tiveram seu papel no incentivo à leitura como um ato de fruição.

Também contribuíram em grande medida com esse processo de amadurecimento e profissionalização os cursos especializados em literatura para crianças e jovens. Para citar apenas alguns, em São Paulo, os autores Fernando Vilella e Odilon Moraes, de 2005 a 2013, promoveram no Instituto Tomie Ohtake (e depois, de 2013 a 2015, no ateliê Binah), um curso livre sobre o livro ilustrado, assim como a autora deste trabalho ao lado da editora Isabel Lopes Coelho: as duas criaram no mesmo instituto, de 2017 a 2022, um percurso sobre a história do livro infantil e juvenil, brasileiro e estrangeiro. Outro centro de formação é o Lugar de Ler, fundado em 2018 por Daniela Gutfreund, Lenice Bueno e Janette Tavano e também localizado em São Paulo, que além de biblioteca é um centro de consultoria para autores iniciantes, e tem parte significativa de sua programação voltada para cursos teóricos e oficinas relacionados a esse universo do livro para a infância. No formato de pós-graduação, surgiram, ambos em 2016, o curso online “O Livro para a infância – Processos contemporâneos de criação, circulação e mediação”, promovido pelo espaço Casa Tombada, e o “Literatura para crianças e jovens”, do Instituto Vera Cruz, associado ao colégio paulistano Vera Cruz. Ambos têm duração de aproximadamente dois anos e, com professores do mercado e especialistas na área, buscam ser uma iniciação a todas as frentes que envolvem o sistema da literatura para a infância: teoria e

³⁰ Como mostraram os dados da última pesquisa Retratos da Leitura já mencionados aqui.

crítica literária, mediação de leitura, conceito de infância, especificidades do objeto em questão, além de terem um olhar aberto para a compreensão do mercado, o que os diferencia de grande parte dos cursos acadêmicos. É interessante notar como muitos dos cursos citados aqui, além de se localizarem em São Paulo,³¹ também surgiram a partir de 2010, reforçando a hipótese de que esta foi uma década em que uma importante etapa de amadurecimento se cumpriu. E se essas instituições não contribuem significativamente para o sistema em termos de movimentação financeira, são responsáveis, como mencionado, pela profissionalização e especialização dos agentes que atuam nesse mercado, já que seu público é formado, justamente, por educadores, bibliotecários, editores, autores, livreiros, entre outros. E aqui também vale mencionar a presença dos “amantes da literatura para a infância”, leitores adultos que não têm nenhuma relação profissional com o universo dos livros para crianças mas são grandes consumidores – e muitas vezes pesquisadores – desse tipo de livro.

Por fim, para completar essa visada panorâmica dos diversos agentes e instrumentos que formam parte desse grande e específico sistema da literatura para a infância no Brasil, vale mencionar os festivais literários e as feiras de livros, que também são fontes importantes tanto de debate, e portanto de formação, quanto de renda para as editoras. Destacam-se aqui a Bienal do Livro do Rio de Janeiro e de São Paulo, as mais antigas e consolidadas, e outras como a da Bahia e de Pernambuco. Esses eventos concentram uma quantidade significativamente grande de editoras de perfis variados, que, em seus estandes, buscam vender livros a preços promocionais. O público costuma ser bastante diverso, mas há alguma predominância dos leitores jovens, seja os estudantes que vão como parte do programa curricular das escolas, seja aqueles que vão por conta própria. As atrações também são muitas: há convidados nacionais e internacionais e muitas mesas de conversas em torno do universo da literatura. As bienais, apesar do desconto alto praticado, costumam dar um retorno financeiro muito importante para as editoras e livrarias, e constituem uma celebração à leitura, fazendo parte dos eventos mais importantes do ano em torno do livro. As “Fli’s”, Festas ou Festivais literários que acontecem em diversas cidades do país ao longo do ano, são espaços um pouco menos voltados para vendas e com foco nas discussões e debates. A mais tradicional delas é a Flip, Festa Literária de Paraty, mas já há diversos outros eventos no mesmo formato que vêm se espalhando pelo país nos últimos anos, como a Flica (Cachoeira-BA) ou a Flitabira (Itabira-MG). Os formatos costumam ser muito semelhantes e giram em torno das mesas com convidados nacionais e internacionais (a depender da verba dos eventos) durante alguns dias do ano. A cidade-sede, nesse período,

³¹ Não foi possível, devido às limitações desta pesquisa, fazer um aprofundamento dos cursos ministrados em outros estados do país.

fica bastante movimentada, e todo o comércio regional é mobilizado. É importante dizer que esses festivais e festas costumam ser financiados com base em leis de incentivo e algum apoio privado também, e dependem desse tipo de investimento para acontecer. Nem as bienais nem as Fli's são voltadas exclusivamente à literatura para a infância; pelo contrário, seu foco é a literatura adulta, mas garantem algum espaço para a programação infantil – espaço nem sempre adequado, muitas vezes pouco divulgado e prestigiado, alvo de crítica por parte dos agentes desse sistema.

É possível dizer, com base no panorama traçado, que principalmente as escolas e o governo continuam pautando a produção contemporânea, caso se leve em conta que é o Estado, ainda hoje, o maior comprador de livros no país, e até mesmo considerando aquilo que diz David Byrne no excerto que abre este capítulo: “Penso que moldamos de maneira inconsciente e instintiva nossas criações a fim de encaixá-las em formatos preexistentes”. Essa relação comercial torna as obras brasileiras para crianças afeitas a fórmulas e repetições, a assuntos e estruturas narrativas que sejam palatáveis ao gosto daqueles que concebem o livro como um meio de se chegar a algum conteúdo. No entanto, esse amadurecimento de todas as instâncias e dos agentes na literatura para as infâncias parece ter aberto espaço para que o livro voltado a esse público ganhasse também, e cada vez mais, o status de objeto artístico, passível de fruição – o que, por sua vez, abriu espaço para que se desenvolvesse e destacasse um tipo de livro específico: o livro ilustrado. Como se esse ecossistema descrito, da maneira como se organizou ao longo da história, tivesse possibilitado as condições ideais para que essa “espécie” evoluísse, de maneira a se tornar destaque nas duas primeiras décadas deste século. Em meio às repetições mencionadas, aos padrões seguidos com o objetivo de acessar escolas e governo, esse tipo de suporte desponta como possibilidade artística fértil e original. Se evidentemente o livro ilustrado já estava presente na produção do século XX, tinha naquele momento contornos menos definidos, como se passasse ainda por uma fase de experimentação entre seus criadores, para que no novo milênio se tornasse sua marca registrada, o grande tema daqueles que se dedicam a pensar e pesquisar a literatura para as infâncias no Brasil e um conceito fluente entre educadores, livreiros especializados, entre outros.

As diversas investidas no sentido de que a literatura para crianças se tornasse fonte de fruição e a ideia disseminada da importância do prazer na leitura para a formação de leitores consistentes parecem ter traçado o caminho para que se chegasse até este ponto. É importante

afirmar que essa compreensão se construiu paralelamente às batalhas políticas travadas ao longo de décadas pelos ilustradores em relação aos seus direitos como autores, pois até os anos 1990 eles eram considerados como apenas prestadores de serviços. A partir de 1990, então, passou-se a questionar a prática de não pagar direitos autorais para os artistas das imagens, com base na concepção que começava a se disseminar de que as ilustrações são tão narrativas e autônomas quanto as palavras em livros em que o espaço é dividido entre as duas artes. Atualmente essa parece ser a noção estabelecida e não se pratica mais no mercado, com raras exceções, a não oferta de royalties aos ilustradores, que são, afinal, autores das imagens, e muitos deles exigem até mesmo que os direitos autorais pagos pelas editoras sejam igualmente divididos entre escritor e ilustrador.

A convergência desses movimentos – a conquista paulatina dos ilustradores por um espaço de autoria e o entendimento da literatura para as infâncias como um objeto artístico – foi fundamental para que o livro ilustrado se tornasse o grande protagonista dessas primeiras décadas do atual século. De fato, sem que se enxergasse nesse objeto sua potencialidade como arte, não seria possível que despontasse e se desenvolvesse um olhar para sua singularidade intrínseca, em que texto, imagem e materialidade trabalham juntos para a criação do sentido narrativo, e para as diversas possibilidades que essa característica cria, algo que atualmente é explorado das mais diversas e originais maneiras pelos artistas. Não à toa o olhar da pesquisa e dos especialistas hoje parece ter se transportado exclusivamente do texto para a relação texto-imagem, ou mesmo para o suporte, a materialidade e a ilustração; o que parece ter se dado, de fato, foi uma depuração da compreensão do que é o livro para as infâncias e de tudo aquilo de que ele é capaz. Como já dito, convivem com o livro ilustrado outros diversos formatos, gêneros e tipos textuais, assim como as fórmulas e repetições que se mantêm, porém o produto mais representativo das transformações do campo nessas duas primeiras décadas é o livro ilustrado. Assim, se nos anos 1960 e 1970, a primazia era do texto e, nos anos 1990, as imagens começam a ganhar espaço no cenário brasileiro, hoje, no início do século XXI, parece que estamos na era em que finalmente se observa um casamento próspero entre ambos os elementos, união capaz de gerar novas e inesperadas possibilidades criativas.

**3 DIREÇÃO I | A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS DIALOGA COM A
TRADIÇÃO**

3.1 AS HISTÓRIAS DOS “OUTROS”: TÃO LONGE, TÃO PERTO

Em *Panorama histórico da literatura infantil/ juvenil: das origens indo-europeias ao Brasil contemporâneo* (2010), Nelly Novaes Coelho parte de uma perspectiva histórico-cultural para delinear um percurso desde as origens da literatura para crianças e jovens até o fim do século XX. Logo no início de seu estudo, em um capítulo sobre o que denomina “narrativa primordial”, a pesquisadora afirma:

[...] com relação à gênese da literatura popular/infantil ocidental, sabe-se que está naquelas longínquas *narrativas primordiais*, cujas origens remontam a fontes orientais bastante heterogêneas e cuja difusão, no Ocidente europeu, deu-se durante a Idade Média, através da transmissão oral.

Dessas *narrativas primordiais* orientais nascem, pois, as *narrativas medievais* arcaicas, que acabam se popularizando (na Europa e depois em suas colônias americanas, como o Brasil) e se transformando em *literatura folclórica* (ainda hoje viva, entre nós, circulando principalmente no Nordeste, através da “literatura de cordel”) ou em *literatura infantil* (através dos registros feitos por escritores cultos como Perrault, Grimm etc.) (Coelho, 2010, p. 7).

Em sua hipótese sobre as origens da literatura ocidental para a infância, destacam-se as chamadas “narrativas primordiais”: histórias muitas vezes anônimas, de origens difusas, que foram ao longo de séculos sendo transmitidas e adaptadas oralmente. Parente próxima da “literatura folclórica”, segundo ela, a literatura para crianças foi ganhando forma a partir desse mesmo processo. Exemplo disso seriam as fábulas e os contos de fada, que, provenientes dessas raízes, foram transformadas em registro escrito a partir do século XVII por nomes como Perrault, Andersen ou Grimm e também foram, ao longo dos séculos, se convertendo em formas narrativas quase exclusivamente voltadas às crianças – algo que se mantém até hoje.

É significativa a quantidade de obras publicadas nas duas primeiras décadas do século XXI que dão continuidade a essa tendência, a qual marca presença no Brasil desde o surgimento do gênero no país. É aqui que estão as “histórias dos outros”: contos chamados folclóricos brasileiros ou de origens variadas, contos portugueses, judaicos, de origem asiática, histórias provenientes de culturas indígenas e, de forma ainda mais numerosa, narrativas tradicionais do continente africano povoam essa categoria. Esses textos parecem ter em comum o vínculo com o universo da oralidade e com as narrativas mencionadas por Coelho, que ao longo de séculos foram viajando pelo globo e sendo transmitidas de geração em geração. Carregam também o

pressuposto de que existe algum parentesco entre o universo da infância e o popular e oral, e portanto essa aproximação é compreendida como não só possível e pertinente, mas também como enriquecedora para o leitor. Assim, por um lado, os contos aqui reunidos se apresentam como provenientes de culturas distantes (mesmo que brasileiros, são de um Brasil encarado como folclórico); mas, por outro, devido a sua forma estética simples, já que originada da oralidade, entende-se que possuem alguma interseção com o ambiente infantil, e é por isso que se destinam à criança.

Parte significativa das obras aqui presentes, então, se propõe a “introduzir” tradições e pensamentos em princípio longínquos, que se tornarão próximos por meio do livro. Em *A princesa que enganou a morte e outros contos* (2009), seleção de contos tradicionais indianos recontados por Sonia Salerno Forjaz, diz-se no texto de quarta capa: “Contos de caráter épico, alegórico ou folclórico revelam – em meio às diferenças – fortes semelhanças com tramas e personagens que conhecemos no Ocidente”. Já no texto de release encontrado no site das livrarias da obra *Histórias que a menina-serpente contou* (2007), com textos de Fábio Cardoso dos Santos e Ilma Maria Canauna, menciona-se até mesmo o papel da escola:

Neste livro, as seis lendas de *Histórias que a menina-serpente contou* são histórias sobre costumes e a criação das espécies que habitam o nosso mundo. Foi Ecubu, a menina-serpente, que anotou o destino de tudo e de todos os seres do mundo. É assim que os mitos africanos surgiram. Num exercício de cidadania, a escola tem papel decisivo na promoção do conhecimento, sensibilização e respeito pela cultura africana, ampliando seu olhar ao mundo.³²

Forja-se, em maior ou menor medida, a condição de estrangeiras a essas histórias, muitas vezes recontadas com certo acento que exotiza ou imprime algum distanciamento da cultura em questão em relação àquele que escreve e reconta e àquele que supostamente lê. É notável o fato de que grande parte dos autores responsáveis por reunir e recontar essas histórias não tem relação de identidade com a cultura de origem, mas sim acadêmica: Regina Claro, mestre em história da África, autora de livros didáticos e atuante na formação de professores, publicou *Encontros de histórias: do arco-íris à lua, do Brasil à África* (2014); Arlene Holanda, graduada em história e com curso de aperfeiçoamento em história da África, lançou *Histórias pra boi pensar: três lendas africanas em cordel* (2013); Ângela Hofmann, mestre em educação, escreveu *Yvy Porã Porau e o rio de mel* (2014), entre outros exemplos. E soma-se a isso o fato

³² Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Hist%C3%B3rias-que-menina-serpente-contou/dp/8524913436>. Acesso em: 27 out. 2025.

de que todos os livros aqui citados foram comprados pelo Plano Nacional do Livro Didático – Literário. Nesse sentido, vemos aí que há uma relação mercadológica, intrínseca ao sistema de produção e à indústria do livro: esses projetos – não à toa selecionados pelo atual maior programa de compras de livro de literatura do país – são manufaturados pensando em atender a uma demanda existente e inequívoca: o trabalho de literatura em sala de aula a partir de temas predeterminados pelas instituições de ensino, que por sua vez devem se guiar pela Base Nacional Comum Curricular brasileira. E os escritores são, nesse caso, profissionais que, a partir de suas pesquisas, propõem obras que se adequam ao que escola e governo demandam para levar aos estudantes.

Nessa categoria, é possível observar a vigência daquilo que pesquisadoras como Marisa Lajolo e Regina Zilberman, entre muitos outros, vêm discutindo há décadas em relação à produção nacional de livros para as infâncias, e que já foi mencionado nesta introdução:

[...] a literatura infantil parece estar condenada a ser bastante permeável às injunções que dela esperam escola e sociedade e bem pouco sensível às conquistas da literatura não infantil, que representa a vanguarda e espelho onde nem sempre os livros infantis se reconhecem (Lajolo; Zilberman, 2002, p. 44).

Nesse sentido, vale refletir sobre os desdobramentos dessa permeabilidade apontada por Lajolo e Zilberman a partir do que dizem os autores do artigo “História e cultura indígena na BNCC do ensino fundamental: análise das concepções e propostas para o ensino”, em seu estudo sobre a disciplina de história e as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular. Eles afirmam:

Conclui-se que a BNCC estrutura o componente curricular de História sob uma perspectiva tradicional e eurocêntrica, dividindo o seu ensino de forma quadripartite e colocando os povos europeus na centralidade da narrativa histórica (Weyh; Silva; Canabarro, 2023, p. 11).

E Elivelton dos Santos Melo, em um ensaio que mira o estudo da literatura africana e afro-brasileira no mesmo documento, diz:

Dessa forma, percebemos que o currículo educacional brasileiro tende a colocar no esquecimento algumas culturas e saberes que são considerados minoritários pela hegemonia. O modelo educacional europeu, consequência da colonização, refletiu-se nos modelos curriculares, que demonstram a ideia de “pseudo-superioridade” da Europa frente a outros povos. Consequentemente, o currículo brasileiro revela uma superioridade do legado europeu e coloca à margem o

legado de outros povos que constituem a história brasileira. Conforme Ferreira, “[...] os currículos monoculturais sustentam a herança colonial, isto é, os mesmos padrões que valorizam uma única forma de ser, saber e de viver, a eurocêntrica” (Melo *apud* Ferreira, 2013, p. 27).

E em seguida conclui:

Além do mais, sabemos que os currículos escolares de Educação Básica (pública e privada) parecem ainda ter requisitos coloniais, e esse aspecto desloca as literaturas consideradas “não canônicas” para um espaço de invisibilidade e exclusão (Melo *apud* Ferreira, 2013, p. 29).

Esses autores trazem a perspectiva de que o sistema de ensino de modo amplo, da abordagem das disciplinas à formação de professores, ainda parece estar calcado em uma perspectiva europeia, resultado de um processo de colonização que segue impactando os mais diversos polos da cultura e da sociedade no Brasil – a despeito de leis como as já citadas 10.639 e 11.645, que instituem a obrigatoriedade do ensino das histórias e culturas afro-brasileiras, africanas e indígenas na educação básica. Não à toa, então, muitas das narrativas aqui reunidas reforçam esse mesmo ponto de vista, já que estão inseridas no mesmo sistema; em sua maioria, parecem se constituir a partir das demandas escolares, e para responder a essas instituições de ensino, portanto, o ponto de partida adotado é também de matriz eurocêntrica – e quaisquer que sejam as outras culturas abordadas nos livros, elas serão vistas como distantes, exóticas ou estrangeiras. A própria proposta de coletânea, de reunir em um volume histórias variadas de determinada origem cultural, reforça essa perspectiva. Publicações como *A flor de Lirolay e outros contos da América Latina* (2015), de Celina Bodenmuller e Fabiana Prando; *A ilha do crocodilo: contos e lendas do Timor-Leste* (2012), de Geraldo Costa; e *Histórias de ouvir da África fabulosa* (2008), de Carlos Alberto de Carvalho, dão o tom à categoria e propõem uma ampla variedade temática dentro do campo das histórias tradicionais. A proposta, ao que tudo indica, é oferecer um ambiente cultural específico como forma de aproximação com o “outro”. No cerne da ideia de coletânea está a curadoria: esses livros, organizados por especialistas, já trazem à escola a seleção adequada ao seu universo.

Estão também nessa categoria os livros *No meio da noite escura tem um pé de maravilha* (2002) e *Contos de enganar a morte* (2003), ambos de Ricardo Azevedo, autor tanto de texto quanto de imagens, que se consolidou como um dos grandes representantes da cultura oral e folclórica dentro da produção de literatura para as infâncias e que, nessas duas obras, continua sua pesquisa de reunir e recontar histórias do imaginário popular brasileiro. Outro nome com

projeto já estabelecido é o do sociólogo Reginaldo Prandi, estudioso das religiões de matriz africana que, a partir da publicação de *Mitologia dos orixás* (2000), lançou para o público infantil uma série de histórias de ficção com base nas figuras sagradas do candomblé: *Ifá, o adivinho* (2002), *Xangô, o trovão* (2003) e *Oxumarê, o arco-íris* (2004), todos com ilustrações de Pedro Rafael. Em 2017, o autor lançou um romance juvenil com a mesma temática: *Aimó: uma viagem pelo mundo dos Orixás*. Nesse mesmo ano, Peter O’Sagae publicou uma coletânea de poemas chamada *Uma noite para João e outros poemas* (2017), em que traz à luz personagens históricos do cristianismo e lendas de santos medievais a partir de versos que se constituem como lenga-lengas, acalantos, parlendas, entre outras formas narrativas.³³

Lúcia Hiratsuka (cujo livro *Chão de peixes* será objeto de análise em outra categoria), nesse contexto, parece contribuir com uma obra singular: seus livros de ficção têm como pano de fundo a cultura japonesa e a apresentam aos leitores brasileiros, como é o caso de *Orie* (2014). Distante, porém, do universo das coletâneas, o que sobressai em seu trabalho é menos o aspecto cultural e mais o tratamento de linguagem, a trama narrativa, a importância das imagens para a construção de sentido; significante e significado parecem atuar de forma vinculada. A autora, aqui, é também porta-voz de uma cultura à qual pertence, o que também a diferencia das obras anteriormente abordadas.

Nos últimos anos da segunda década do século XXI, observa-se um aumento de obras escritas e ilustradas por autores negros e indígenas, que, com a própria voz, apresentam sua história e cultura ao “outro”. Edson Kayapó, em *Projetos e presepadas de um curumim na Amazônia* (2019); Cristino Wapichana, de *A boca da noite* (2016); o próprio Munduruku, possivelmente o precursor desse movimento; a antologia de literatura indígena reunida por Mauricio Negro denominada *Nós* (2019) e que traz autores indígenas até então desconhecidos pelo mercado editorial; Sonia Rosa, com *É o tambor de crioula* (2020); Kiusam de Oliveira, com *Omo-oba: histórias de princesas* (2009), são alguns exemplos de autores e obras que, diante das transformações no campo político-cultural, trazem essa perspectiva: a partir de seu olhar – não distanciado –, contam ao outro sua história. Nesses anos finais, a demanda – das escolas, do Estado, dos leitores, do mercado de forma geral – por essas vozes na literatura modifica radicalmente as dinâmicas até então vigentes; as editoras passam a olhar para seus próprios catálogos, na maioria significativamente homogêneos, e buscar diversidade (de grupo

³³ *Uma noite para João e outros poemas* é uma obra, como várias outras nesta pesquisa, em que se vê clara interseção entre categorias. Mesmo que faça parte de “A história dos outros: tão longe, tão perto”, já que o cerne de seu conteúdo são narrativas que remetem à oralidade, também dialoga com a categoria “Clássicos e cânones como ponto de partida ou de chegada”, se consideramos o caráter canônico das histórias bíblicas.

étnico-racial, de gênero, entre outros), ou seja, olhares dotados de autenticidade sobre aquilo que se diz. Assim, começa a crescer exponencialmente a quantidade de autores negros e indígenas publicados, tanto na literatura para crianças quanto naquela “para adultos” – mas como esse movimento, como já dito, passa a ganhar maior volume apenas no fim da segunda década deste século, não é algo que se destaca nesta pesquisa, apesar de já ser possível observar o germe de uma importante transformação.³⁴

E ao mesmo tempo que assistimos a essa considerável mudança, também é importante frisar que os destinatários de tais histórias continuam sendo, mesmo que não exclusivamente, aqueles que representam o *status quo* – ainda eurocêntrico e masculino –, e portanto o caráter de alteridade dessas publicações não se desfaz por completo. Com maior ou menor intensidade e nuances variadas, as histórias contadas seguem sendo as histórias dos outros: o que é *A boca da noite*, senão uma apresentação de certos costumes da cultura Wapichana para “leigos”? Ou o que representa *É o tambor de crioula*, além de uma mostra de certos elementos da expressão de matriz afro-brasileira para aqueles a desconhecem? Então, se por um lado, essas narrativas possuem o papel fundamental de trazer representatividade àqueles que pouco se viam espelhados nas obras literárias e sejam, muitas vezes, dotadas de força combativa; por outro, elas também continuam exercendo, devido ao ambiente em que são lidas e publicadas, o papel de aproximar culturas supostamente distantes a uma infância estandardizada cuja base é a perspectiva eurocêntrica.

³⁴ Será possível se deter de forma mais detalhada nessa transformação na conclusão deste trabalho.

3.1.1 Ensaio

Lampião e Lancelote: a alegre dança da invenção

Lampião e Lancelote (2006), de Fernando Vilela, traz para as páginas do livro ilustrado o universo do sertão e da Europa medieval. O encontro inesperado entre dois personagens icônicos no imaginário das batalhas – o famoso cangaceiro do Nordeste e o mais célebre dos cavaleiros das lendas da Távola Redonda – se dá em quatro movimentos marcados: a apresentação dos personagens, o caminho de Lancelote rumo a Lampião, a guerra e a dança. Assim, a partir de uma reinvenção de tempo e espaço que permite a reunião entre um personagem histórico e outro ficcional, o leitor participa de uma inusitada luta de culturas e de sua bem-humorada transformação, ao final da narrativa, em dança. Se a maior parte das obras desta categoria se constitui como reconto (seja em coletâneas ou histórias únicas) de histórias ditas tradicionais, aqui elas são apenas ponto de partida para a criação de um ambiente ficcional inteiramente novo, resultado desse encontro improvável, senão impossível, de realidades. As narrativas originais – a história de vida de Lampião e as lendas que envolvem Lancelote – são mencionadas de passagem, e o autor se utiliza da popularidade das aventuras de Lampião e Lancelote para criar uma obra de ficção em que a invenção – do texto verbal, visual e do projeto gráfico – se sobrepõe, ou mesmo substitui, a necessidade de informar o interlocutor a respeito de determinados costumes e tradições.

A folha de rosto da obra já antecipa seu conteúdo: as informações sobre o título e a editora estão diagramadas na página de modo a formar a imagem de uma espada, evocando um procedimento concretista, em que a disposição visual das palavras é imprescindível para a construção de sentido do texto. A batalha, portanto, é anunciada desde o início, e logo depois, na página seguinte, o narrador apresenta um dos protagonistas que ocupará o ringue:

“Meu povo peço licença
 Para lhes apresentar
 O primeiro personagem
 Que vai aqui desfilar
 Bom e nobre cavaleiro
 Valoroso e altaneiro
 Passa a vida a galopar
 [...]
 Filho da rainha Helena
 Nascido na Inglaterra
 Nos tempos em que existiam
 Castelos por toda a Terra
 Lancelote desde moço

Adorava um alvoroço
Gostava de estar na guerra” (Vilela, 2006, p. 2)

Emulando a forma típica da narrativa em cordel, o narrador presentifica o primeiro personagem da história, um lendário cavaleiro, contando resumidamente sua história, e na sequência evoca o segundo:

“Agora eu lhes apresento
Um grande cangaceiro
Nascido em nosso país
Leal e bom companheiro
Para uns foi criminoso
Para outros justiceiro
[...]
Montado no seu jumento
Cruzava todo o sertão
Leitor agora eu lhe falo
Preste muita atenção
Este homem foi guerreiro
Que inventou rebelião
[...]
Invoco este personagem
De nosso seco Nordeste
Desça logo neste livro
Venha cá Cabra da Peste
Mostre o que tem de melhor
Vem chegando e desembeste” (Vilela, 2006, p. 8-11)

Percebe-se, nesse início, a intenção do narrador de direcionar o encontro para o próprio espaço do livro, revelando, já nas primeiras páginas, a face metalinguística da obra, em que se desnuda o fazer literário (Ver Figura 1). Trata-se de um jogo em que esse fazer literário é exposto e, de certo modo, problematizado. As páginas, então, se transformam nesse palco-ringue onde se dará o choque entre Lampião e Lancelote, e o leitor-espectador é convidado, de forma bastante teatral, a embarcar em um universo em que se permite a junção entre real e ficção, guerra e festa, comédia e tragédia, prosa e poesia, o Brasil do cangaço e a Europa medieval.

Figura 1 – O narrador evoca Lampião



Fonte: Vilela, 2006, p. 8-9.

Depois da introdução dos personagens, o texto verbal se transforma em prosa e acompanhamos a chegada de Lancelote ao sertão, por ter sido alvo de um feitiço de Morgana; o avistamento de sua chegada por Lampião, que se afastava de seu bando para buscar água; o encontro efetivo entre eles e a batalha, à qual se somam também os cangaceiros e os cavaleiros da Távola Redonda; e, por fim, a transformação da guerra em dança. A forma textual vai se transformando ao longo da narrativa, conforme o enredo, e é digno de nota o tom jocoso, paródico, com que se dá o diálogo inicial dos personagens:

“Lancelote sacudiu-se
Como que se preparando
Deu um pulo do cavalo
E a espada foi tirando
Mas no lugar de atacar
Com esperteza no olhar
Preferiu ir perguntando

‘Que sujeito doido és tu
Com esse jeito de anão
Essa roupa toda em couro
É de vaca ou de bisão
E o ar caipira e tacanho
Mais este chapéu estranho
Que lembra Napoleão’

Lampião lhe respondeu
‘Minha roupa é mais segura
Se me embrenho na caatinga
Espinho nenhum me fura
E se atiram eu me desvio
Das balas com formosura

Mas agora eu te pergunto
 Sobre este monte de lata
 Cobrindo todo teu corpo
 Que armadura mais barata
 Cem tiros eu te transformo
 Num ralador de batata” (Vilela, 2006, p. 29)

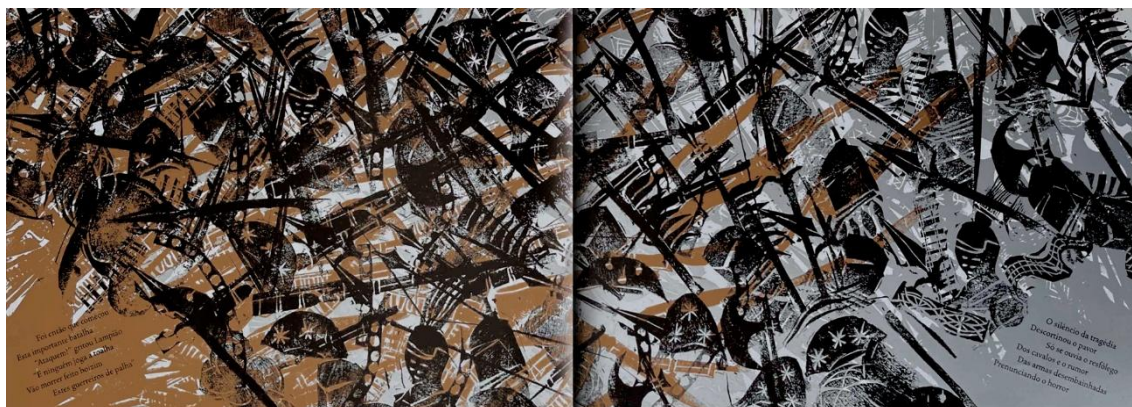
Se, por um lado, a narrativa parece prometer o retrato solene de dois respeitados cavaleiros – vindos da realidade ou da imaginação –, por outro, o ambiente ficcional rapidamente se carnavaaliza, aproximando-se de uma lógica quixotesca que, não por acaso, culmina em festa.

Nas páginas duplas deste livro ilustrado, cada um dos guerreiros tem seu contorno devidamente demarcado: Lampião é apresentado sempre através da linguagem da literatura de cordel, suas falas têm a métrica tradicional do gênero, a sextilha heptassilábica, e sua imagem é retratada em tons de cobre, que remetem ao calor do sertão e também aos típicos apetrechos que os cangaceiros manufaturavam e usavam. Lancelote, por sua vez, ganha voz por meio da setilha, “consagrada nos duelos escritos por José Costa Leite” (Vilela, 2006, p. 51), segundo Vilela. Já em sua travessia até chegar ao sertão, ressoam os termos e a estrutura das sentenças das novelas de cavalaria. Sua figura ganha tons metálicos prateados, como é a armadura de um cavaleiro, sem deixar de remeter também ao frio da região de origem de sua lenda. As xilogravuras e carimbos que ilustram o livro trazem a referência à cultura popular do Nordeste e se associam à literatura de cordel apropriada pelo texto verbal, enquanto as referências às iluminuras medievais e pinturas renascentistas, indicadas pelo autor em um texto explicativo ao final da obra, estão de acordo com a emulação do estilo literário das novelas de cavalaria e com o metálico prateado. Dessa maneira, os dois polos de sentido na narrativa estão claramente delineados, e texto verbal e visual têm a mesma importância na construção da oposição entre os personagens.

Ainda sobre as imagens, é digno de nota o efeito alcançado com as técnicas e estratégias escolhidas em determinados momentos da narrativa, como o trecho em que ocorre o encontro dos corpos na batalha. Como o prata e o cobre são marcadores eficientes do universo da Idade Média e do sertão, respectivamente, a narração da disputa entre os dois personagens se utiliza da maior ou menor interação das duas cores como elemento narrativo, e somam-se a isso os marcos de carimbo que garantem a expressão de uma movimentação intensa e caótica própria das lutas. A ambientação da guerra se desenrola em três páginas duplas: na primeira, cangaceiros e cavaleiros são apresentados frente a frente, cada grupo situado em um extremo da página dupla e representado por suas cores e adornos em carimbo. O meio da página, em

branco, divide os inimigos, e o texto é alocado graficamente de modo que emule a munição saindo das armas que eles carregam. Na segunda, já se assiste ao início da batalha, portanto os elementos e cores apresentados na página anterior estão agora misturados e ocupam quase a totalidade de ambas as páginas. No extremo de cada página, encontra-se o texto verbal sobre o fundo liso pintado de cobre, de um lado, e de prata, de outro (Ver Figura 2). Já a terceira dupla, que se abre em um folder totalizando então quatro páginas, ou duas duplas, é marcada ao mesmo tempo pelo silêncio das palavras e pelo extremo ruído das imagens, pois aqui todos os elementos gráficos anteriormente apresentados aparecem de forma mais numerosa e caótica, estendidos pela totalidade das quatro páginas, no auge da batalha. Ao fechar o folder, depara-se com a ilustração do cemitério, que marca o fim do conflito.

Figura 2 – A batalha entre cangaceiros e cavaleiros



Fonte: Vilela, 2006, p. 34-5.

No texto explicativo já mencionado, diz-se:

A mistura de linguagens não se restringe apenas ao texto. As ilustrações também brincam com os dois universos presentes no livro. Para desenvolver a ambientação medieval, Fernando buscou como referência as iluminuras medievais [...], pinturas renascentistas, além de armas e armaduras de época. Já para Lampião, a xilogravura popular e os registros fotográficos de filmes brasileiros, como *Deus e o diabo na terra do sol* (1963-4), de Glauber Rocha, também serviram de inspiração.

Fernando Vilela obteve o dinamismo das ilustrações e seu forte caráter gráfico com o uso de matrizes móveis e independentes, feitas em borracha plástica, que funcionam como carimbos. [...] As cores metálicas e brilhantes eram muito usadas nas iluminuras medievais pois representavam o espaço divino refletido (Vilela, 2006, p. 51).

Fica evidente que as escolhas gráficas – desde a técnica das imagens até as características das cores escolhidas, ou seja, a própria *forma* visual – contribuem tanto quanto as formas textuais para a criação de um sentido coeso na narrativa. Ou seja, para além da história contada pelas cenas verbais e imagéticas, são as formas escolhidas – o significante das palavras e das imagens – que guardam sentidos específicos que aprofundam o narrado. É como se cada uma das escolhas verbais e imagéticas fosse um vetor de significação único que aponta para um determinado referencial – o cordel, as novelas de cavalaria, o frio da Idade Média europeia, o calor do sertão –, e por meio do projeto gráfico todas essas escolhas se costurassem no mesmo espaço do livro, garantindo o significado ao mesmo tempo amplo e coerente da história que se apresenta.

Se é justamente dessa inter-relação entre texto visual, verbal e projeto gráfico que nasce o livro ilustrado, em *Lampião e Lancelote* os elementos se entrelaçam de tal forma que se torna difícil discerni-los – assim como, nas cenas de batalha, se confundem o cangaceiro e o cavaleiro. O texto verbal, como na folha de rosto mencionada e em diversos outros trechos, torna-se parte indispensável das ilustrações, sempre acompanhando o ritmo movimentado das gravuras, e o texto visual, com seus recursos já apresentados, faz as vezes da palavra no ato de narrar.

Em *Livro ilustrado: palavras e imagens*, Nikolajeva e Scott (2011, p. 21) buscam caracterizar os diversos níveis de relação entre palavra e imagem no livro ilustrado, considerando a ambientação, a caracterização de personagens, a perspectiva narrativa, entre outros fatores intrínsecos ao objeto. Na introdução, mencionam o conceito de “iconotexto” – “uma entidade indissociável de palavra e imagem que cooperam para transmitir uma mensagem” – criado por Kristin Hallberg. Essa noção parece dar pistas, de alguma forma, do que observamos em *Lampião e Lancelote*: ambos os elementos se unem com o objetivo de construir o encontro entre os dois personagens, cada qual acrescentando determinadas camadas de sentido, mas não há hierarquia possível. Ao mesmo tempo em que a palavra dá conta de narrar o enredo da obra, as imagens acrescentam determinadas camadas de compreensão (a partir de traços, cores e símbolos) que, depois de reveladas, se tornam imprescindíveis para a totalidade de compreensão desta obra específica.

Lançado em 2006 pela editora Cosac Naify, em 2007 o livro foi laureado com os principais prêmios destinados à literatura para a infância no Brasil (Prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil e Melhor Ilustração; Prêmio FNLIJ de Escritor Revelação, Melhor Poesia, Melhor Ilustração e Melhor Projeto Editorial) e chegou a receber também uma menção honrosa do prêmio internacional concedido pela tradicional Feira do Livro de Bolonha, o New Horizons Bologna Ragazzi Award. Ressalta-se aqui, além da quantidade de premiações que demonstram

o reconhecimento da originalidade do projeto diante do panorama de publicações daquele ano, duas categorias em que a obra se destacou: a de “Escritor revelação” e de “Melhor projeto editorial”, ambas da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. Refletindo sobre a primeira, Vilela se define hoje, como consta de seu próprio site, como “artista, escritor, ilustrador e educador”, mas na época em que lançou *Lampião e Lancelote* só havia trabalhado em outros quatro livros para crianças, e apenas na função de ilustrador. *Lampião* é a primeira obra em que se aventura pela arte da escrita e marca, então, um ponto definidor em sua carreira. O artista gráfico de origem, com mostras e obras realizadas no Brasil e no exterior, em instituições como Pinacoteca do Estado de São Paulo, MAM de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e MoMA de Nova York, desde então lançou mais de 25 livros de sua autoria ao longo das duas primeiras décadas do século XXI.

Na obra aqui analisada, fica evidente o lugar de origem do autor, que afirma também que “seu trabalho mescla as linguagens da xilogravura, fotografia, escultura e pintura, operando com grandes formatos” (Vilela, 2006, p. 51).³⁵ Vilela se insere em uma tendência contemporânea facilmente percebida no campo da literatura para as infâncias: artistas visuais que iniciaram a carreira na publicação de livros como ilustradores e passaram, depois de algum tempo, a escrever suas próprias histórias, como é o caso de Odilon Moraes e Renato Moriconi (ambos abordados em outras seções deste trabalho), os quais, da mesma maneira que Vilela, desenvolveram sua carreira como autores de livros ilustrados ao longo das primeiras décadas do século XXI para se tornarem as grandes referências na área, não só como artistas, mas também como pesquisadores e pensadores desse objeto. O movimento de “apenas” ilustrador para autor tanto do texto quanto das imagens – incluindo-se aqui o detalhe de que, nesse percurso, alguns deles deixaram de ilustrar livros de outros escritores, ou firmaram parcerias fixas longevas, como é o caso de Fernando e Stella Barbieri e Odilon e Carolina Moreyra – revela uma apropriação e especialização cada vez maiores por esses artistas das técnicas e premissas do livro ilustrado, suporte que por um lado se mostra específico como estrutura formal, mas por outro é prolífico em termos de possibilidades gráficas e visuais, e portanto parece significativamente adequado para aqueles que têm como berço o pensamento imagético.

Em uma resenha escrita para o *Correio Brasiliense* na época de lançamento da primeira edição de *Lampião e Lancelote*, Alexandre Pilati diz:

³⁵ A primeira edição do livro foi impressa no formato 35 x 24 cm, proporção significativamente grande para o padrão do mercado, e tem, em uma das cenas de batalha, como já dito, um folder que se abre e dobra a extensão da superfície de papel.

O resultado dessa reunião de gêneros textuais, plasticidades, técnicas e culturas é um choque explosivo entre o “cobre”, que representa o sertão das “armaduras” cangaceiras, e o “prata” das armas medievais. O fundo negro que aparece diversas vezes destaca os personagens do tempo e do espaço, reforçando a ambiência mítica do encontro entre Lancelote e Lampião, além de criar a sensação de sala de cinema. Sim, sala de cinema! Não bastasse a junção entre literatura e artes plásticas, o formato pouco habitual do livro (35 x 24 cm) cria a sensação de tela de cinema, que é reforçada pelos ângulos das ilustrações. Cinema, literatura, imagens... No confronto de elementos díspares, tudo é epopéia condensada, escrita e publicada num momento da história humana em que o épico não está mais disponível (Pilati, 2007).

Jorge Coli, na mesma ocasião, para a *Folha de S.Paulo*, afirma:

A mescla com as imagens, cheias de brilhos metálicos, texturas de madeiras, ritmos de lanças, impulsos de cavalos, promove o texto a proporções épicas. Não como arte da escrita apenas, para a qual pouco importa o suporte. Antes como numa ópera, em que é impossível separar o libreto da música. Não há texto autônomo de um lado e ilustração do outro. De grande beleza, a ponto de se tornar difícil classificá-lo como “infantil”, “juvenil”, “adulto”. Está além das categorias, porque se configura, de pleno direito, como obra de arte (Coli, 2006).

Em ambas as resenhas sobressai a força simbólica das cores e da técnica das imagens como formadoras de sentido; Pilati resalta a “sensação de sala de cinema”, que ocorre pelo efeito do fundo preto chapado, o formato do livro e a perspectiva das ilustrações. É interessante, em relação a esse aspecto, refletir sobre o lugar do leitor, que é convidado a ler e interpretar não só as frases, como também a presença das imagens em movimento. Já Coli, ao perceber a inter-relação entre texto verbal e visual, propõe a proximidade com a estrutura da ópera. Libreto não se separa da música, assim como melodia não se separa da canção, e é exatamente a mesma natureza de relação que se dá entre palavra e desenho no esqueleto do livro ilustrado. Para além das interseções com essas outras artes sugeridas pelos críticos – e tanto o cinema como a ópera são notadamente artes da interpretação e da ação –, Coli destaca a “dificuldade” de classificação etária do objeto, dada sua condição de obra de arte. Sem um alvo de idade, *Lampião e Lancelote*, então, se configura como um projeto editorial cujo objetivo central não parece ser a adequação para a sala de aula ou para as compras governamentais, e é especificamente o livro ilustrado que parece propiciar esse tipo de abordagem “para todas as idades” – em livros como *Rosa*, de Odilon Moraes; *Quase ninguém viu*, de Aline Abreu; *Telefone sem fio*, de Ilan Brenman e Renato Moriconi; *Sagatrisuinaorana*, de João Luiz Guimarães e Nelson Cruz; *Chão de peixes*,

de Lúcia Hiratsuka, entre muitos outros, observamos as diversas camadas interpretativas de narrativa verbal e visual que tornam o objeto valioso tanto para crianças como para adultos.

À medida que a estrutura do livro ilustrado se tornou mais acessada e mais apropriada pelos artistas da literatura para as infâncias, portanto mais usada em suas publicações, também aumentou proporcionalmente a quantidade de projetos pensados para um público mais amplo, mesmo que publicado por um selo editorial do nicho infantil. É interessante observar, nesse sentido, que a Cosac Naify, casa em que foi lançada a primeira edição de *Lampião e Lancelote* (e também o primeiro livro que Fernando Vilela ilustrou em sua carreira), não tinha selos distintos para publicações voltadas para adultos ou para crianças. A considerar pelas obras editadas e por essa indistinção, é possível aferir que o pressuposto de publicar livros “para todas as idades” fosse nesse caso intrínseco ao próprio pensamento editorial de base e aplicado às suas diversas linhas de publicações.

Fundada em 1996 por Charles Cosac e Michael Naify, a editora paulistana que funcionou até 2015 marcou a história do livro no Brasil por sua ousadia editorial, as produções dispendiosas e as edições chamadas “de luxo”, e, principalmente, pelo pensamento gráfico apurado, arrojado e por vezes de vanguarda. No caso específico do cenário da literatura para as infâncias, a editora se notabilizou acima de tudo por trazer ao país obras-primas de autores estrangeiros de referência mundial que até então não eram acessíveis aos leitores brasileiros. Foi a Cosac Naify, por exemplo, que lançou pela primeira vez *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak; *A parte que falta* e *A árvore generosa*, de Shel Silverstein; *A trilogia da margem*, composta por *Onda*, *Espelho* e *Sombra*, de Suzy Lee (todos posteriormente republicados pela Companhia das Letrinhas, após o encerramento das atividades da editora), entre muitos outros. Ainda nesse campo, inaugurou uma coleção de crítica e teoria voltadas à literatura para crianças, traduzindo pesquisadores de grande relevância acadêmica como Peter Hunt, Maria Nikolajeva e Sophie Van der Linden.

A editora contava com um catálogo amplo, que ia da ficção brasileira e estrangeira à não ficção voltada para moda, antropologia ou sociologia, e tinha em seu DNA e como um de seus maiores investimentos os livros relativos às artes plásticas: títulos de crítica de arte inéditos no país, ensaios sobre artistas brasileiros, monografias sobre artistas estrangeiros, cada qual com projetos de design complexos e inovadores para o cenário editorial brasileiro. A primeira obra publicada pela Cosac Naify foi *Barroco de lírios* (1997), de Tunga. Criado pelo renomado artista contemporâneo, o livro reunia mais de dez tipos de papéis e duzentas ilustrações, e abusava de recursos gráficos, como a fotografia de uma trança que ia se desdobrando pelas páginas e chegava a 1 metro de comprimento. Essa marca contundente da editora, que também

se explica pela própria biografia de seus fundadores – Cosac colecionador de arte e Naify fotógrafo –, se estendia às publicações para crianças e, dentro desse campo, se faz aparente tanto na seleção dos títulos que passaram a formar o catálogo quanto nos projetos gráficos dos livros brasileiros concebidos pela editora.

É relevante, então, que os nomes estrangeiros do catálogo infantil que com mais força e mais rapidamente se consolidaram no mercado sejam grandes pensadores do livro ilustrado, suporte que pressupõe a imagem, mas não necessariamente a palavra. Para mencionar apenas os já citados, Maurice Sendak, por exemplo, é considerado o criador do livro ilustrado moderno nos Estados Unidos, e Suzy Lee é uma das artistas e pesquisadoras que trabalham com esse suporte mais respeitadas tanto em seu país de origem, a Coreia do Sul, como mundo afora. Também os livros de crítica que foram lançados pela editora a partir de 2008 se voltam em grande parte para o mesmo tema: os já mencionados *Livro ilustrado: palavras e imagens*, e *Para ler o livro ilustrado*, de Sophie Van der Linden, e *A trilogia da margem*, de Suzy Lee, são obras que, à época de sua publicação, ofereceram ao leitor brasileiro os primeiros contatos com esse objeto que, ao mesmo tempo que já estava sendo desvendado e discutido desde os anos 1980 por pesquisadores europeus, norte-americanos, asiáticos, no Brasil ainda se apresentava de forma tímida e não sistematizada, com os primeiros trabalhos acadêmicos começando a ser publicados.

Assiste-se assim a um fenômeno de mão dupla: se por um lado a Cosac Naify, a partir de sua essência gráfica inovadora, respondia nas primeiras décadas deste século a um espírito do tempo, em consonância com os livros ilustrados que começavam a ser publicados de forma mais constante, por outro a própria casa editorial forjou, por meio de suas publicações tanto de ficção quanto de teoria, o início de um período que se estende até hoje, em que o livro ilustrado se torna o objeto central de pesquisa da crítica especializada, de debate da imprensa, de cursos livres e pós-graduações na área, e também um dos principais focos das editoras em suas escolhas de catálogo. Foi a partir de meados da primeira década do século XXI, então, que o livro ilustrado como conceito se tornou conhecido, aos poucos se difundiu e acima de tudo foi capturado e apropriado pelo sistema da literatura para as infâncias no Brasil.

Portanto, as premissas desse objeto foram aos poucos se tornando ferramenta tanto de leitura quanto de criação e edição de narrativas com ilustração – como é o caso de *Lampião e Lancelote*. O projeto gráfico assinado pela designer Luciana Fachinni não só integra texto e imagem de modo a torná-los ambos protagonistas narrativos, como também escolhe e amplifica os recursos materiais do objeto para que estes contribuam com o sentido amplo a que se busca chegar na ficção. Formato grande, folders, escolha do papel de característica brilhante, todos

são elementos essenciais para a concepção do chamado “iconotexto”. Aqui vale observar que o cuidado com a produção gráfica, que caminha ao lado do pensamento de design, também se mostra fundamental para a realização desse projeto repleto de especificidades técnicas e garante, entre outras coisas, que os efeitos desejados de fato se materializem. Não é de estranhar, assim, que a editora que também se notabilizou por seus livros sobre arquitetura usufrísse de um raciocínio arquitetônico em cada uma de suas publicações nacionais e alcançasse tamanha excelência em seus projetos gráficos originais, se tornando uma das grandes referências na área, inclusive em âmbito internacional.

De volta ao enredo deste projeto multipremiado, no fim da batalha, nas imagens que retratam o cemitério, o texto verbal descreve o momento em que a poeira de tanta violência sobe e de repente a atmosfera se transforma radicalmente:

Foi neste momento então
Que se ouviu uma risada
Mas como é que uma guerra
Podia ser engraçada?
E os gritos foram aos montes
Tornados em gargalhadas

Quando a poeira baixou
Estava tudo muito estranho
Lampião numa armadura
Que não tinha seu tamanho
E Lancelote trajava
Um uniforme tacanho (Vilela, 2006, p. 38)

A partir daí, inicia-se um baile e entram em cena Maria Bonita, Guinevere, Percival e Corisco:

Foi então que Lampião
Arriscou dançar *gavotte*
Pisou o pé de Guinevere
Quase deu nela um capote
Se sentiu medieval
Até que não se saiu mal
Misturou *estampie* com xote

Percival toca sanfona
E Corisco violino
Maria Bonita requebra
De sapato bico fino
Lancelote rodopia
Lampião vira menino (Vilela, 2006, p. 42)

Sem muita explicação, com a liberdade de um texto que, a um só passo, se inspira na literatura de cordel e dialoga com o universo das paródias, o que era sangue se transforma em festa, e também a linguagem se alegra e se torna repleta de humor. Na sequência, a fada Morgana, que foi a culpada por enviar Lancelote ao sertão de Lampião e portanto a responsável por tamanha confusão, é quem encerra a aventura:

De um velho Mandacaru
Tirou do miolo um cordel
Invocou o Santo Nós
Que movimentou o Céu
Abriu um oco no centro
E pôs todo mundo dentro
Destas folhas de papel

Foi assim que aconteceu
Esta alucinante história
Lampião guardou o livro
Que tinha toda a memória
Das muitas acontecências
Daquele dia de glória (Vilela, 2006, p. 45)

Aparecem aí um novo tempo e espaço narrativo: aquele em que o personagem, do presente, relê os acontecimentos do passado no exato mesmo livro que o leitor tem em mãos (Ver Figura 3), e na ilustração a capa da própria publicação aparece ilustrada na sela de Lampião. Esse recurso metalinguístico, bastante usual no livro ilustrado contemporâneo,³⁶ além de levar o objeto ao plano narrativo ficcional, abre uma fenda de significado na história e propõe ao espectador que mantenha um olhar distanciado em relação àquela aventura à qual já havia se misturado. Com a estrofe final, que diz “Meu povo aqui termina/ Esta história verdadeira [...] / Da magia europeia/ Com a ginga brasileira.” (Vilela, 2006, p. 46), retoma-se a voz inicial do repentista, que nas primeiras páginas pedia licença para apresentar a história que viria a seguir. A metalinguagem do livro ilustrado, assim, casa-se no plano estilístico com essa estrutura típica do cordel, e o símbolo da cultura letrada – o livro – funde-se com um dos ícones da tradição popular e oral nordestina.

³⁶ Ver, por exemplo: Sipe; Pantaleo, 2008; Colomer et al., 2010; Kummerling-Meibauer, 2015.

Figura 3 – O personagem relê os acontecimentos do passado



Fonte: Vilela, 2006, p. 46-7.

A maneira como a metalinguagem é explorada em *Lampião e Lancelote* exemplifica o resultado coeso e unitário alcançado pelo projeto, mesmo tendo como ponto de partida dois universos distantes no tempo, no espaço e na cultura. Vilela, que parece ter como base a conhecida influência da literatura medieval na literatura de cordel (já mencionada por Nelly Novaes Coelho na abertura deste capítulo), põe duas figuras épicas no mesmo plano. Nestas páginas duplas, Lampião, ao lado de Lancelote, torna-se lenda, e Lancelote, ao lado de Lampião, torna-se personagem histórico, assim como o narrador repentista se transforma também em menestrel medieval. A escolha dos registros literários, das técnicas das artes visuais e o próprio projeto gráfico são a costura ideal, a garantia de que, no espaço do livro, essas figuras e tudo aquilo que representam convivem harmoniosamente – seja em guerra ou em festa. O objeto, com seu fundo sempre preto, vira palco ou tela de cinema, e convida o espectador a adentrar um território de liberdade que só a arte promove, bastando-lhe compactuar com as convenções notoriamente deixadas à mostra pelo escritor e ilustrador.

Assim, como afirma Pilati, “o texto destaca-se de suas fontes populares sem negá-las, artificializá-las ou torná-las meras notas pitorescas” (2007), e a tradição da literatura para as infâncias – e marca desta categoria – de recontar histórias tidas como tradicionais de culturas consideradas distantes é aqui apenas o ponto de partida para a execução de uma obra que, nas palavras do mesmo resenhista, investe verdadeiramente em suas “possibilidades artísticas, expressivas e críticas” (Pilati, 2007), e em que as premissas do livro ilustrado são exploradas até suas últimas consequências. Tudo isso faz com que *Lampião e Lancelote* não só se destaque em sua categoria, ou até mesmo na produção literária brasileira para crianças, mas também, com sua união intrincada entre palavra e imagem, aponte para lugares até hoje não frequentados pela chamada literatura adulta. É o que diz também o resenhista:

[...] A obra de Vilela, enfim, por tudo isso, valoriza o livro como objeto de cultura. Nessa época em que há migração de informação para os meios digitais, *Lampião e Lancelote* mostra como há inúmeras possibilidades artísticas, ainda parcamente exploradas, para o livro como suporte de textos e imagens. Na área da literatura infantil e infantojuvenil, a elaboração de textos literários/plásticos vem cada vez mais se tornando uma alternativa produtiva. Na literatura adulta, nem sempre se tem visto bons resultados dessa junção entre artes plásticas e literatura em favor de um todo significativo. Normalmente o que se vê é apenas livro ilustrado, ou ilustrações acompanhadas de poemas. *Lampião e Lancelote* é uma outra coisa; uma terceira margem para o rio (Pilati, 2007).

3.2 CLÁSSICOS E CÂNONES COMO PONTO DE PARTIDA OU DE CHEGADA

Walter Benjamin (2001, p. 189) afirma que “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”, e se a seção “As histórias dos outros” contempla essa “repetição” de narrativas, arcaicas ou modernas, provenientes da oralidade e de diversas culturas populares, na presente seção são os chamados clássicos ou cânones da cultura escrita que estão em pauta. Há adaptações de obras da literatura adulta, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* ou *Grande sertão: veredas*, ou de livros escritos com vistas ao público infantil, como *Alice no país das maravilhas* ou *Pinóquio*, e os textos ora são recontados com o intuito de manter o enredo original como adaptações, ora de forma parodiada, em narrativas que, estabelecendo-se como apropriações, tomam a história clássica apenas como ponto de partida. Aparecem aqui também as publicações que, sem necessariamente estabelecer qualquer relação com uma obra original, buscam, por meio da ficção, homenagear grandes autores, como João Guimarães Rosa, Manoel de Barros, Cecília Meireles ou Ziraldo, e nesse sentido também forjam, à sua maneira, um diálogo com a tradição.

Tendo seu berço no século XVII,³⁷ como consequência do surgimento dos *chapbooks* europeus, e depois se expandindo ao longo do século XIX no mesmo continente, as primeiras adaptações foram feitas no Brasil no fim dos anos 1800 (Cobelo, 2015, p. 59), e, assim como no resto do mundo, já tinham a função de entreter e educar. Como diz a pesquisadora Silvia Cobelo, “nada melhor do que livros já consagrados para iniciar os jovens na leitura, obras conhecidas pelos costumeiros intermediários dessa literatura, agentes envolvidos com escolha e compra de livros, pais, educadores [...]” (p. 60). Desde então, consolida-se a tendência – ainda presente e significativa na produção nacional – de tornar acessível ao público de crianças e jovens obras que se consideram valiosas para a formação de cidadãos e leitores. Trata-se de objetos literários tidos como adequados para apresentar o cânone e a tradição a um público ainda em processo de aprendizagem.

Mesmo que essa tradição se mostre amplamente consolidada tanto em termos históricos quanto mercadológicos, ela não se exime de contestações e controvérsias. Linda Hutcheon (2013, p. 12), em *Uma teoria da adaptação*, questiona, por um lado, a popularidade das

³⁷ Em sua tese sobre as adaptações do livro *Dom Quixote* publicadas no Brasil, Silvia Cobelo (2015, p. 31) diz: “Essa literatura surge principalmente no norte da Europa ocidental na segunda metade do século XVII, início do XVIII, quando países como França e Inglaterra se industrializam e geram um público infantil e adolescente que sabe ler e passa a ter acesso aos livros, que cada vez tinham preços mais razoáveis. É nesse momento que surgem os *chapbooks*, que prometiam mais ação e menos reflexão, em textos breves a baixo custo”.

adaptações, e, por outro, o desprezo sistemático com o qual são atacadas. Diz ela que a adaptação, em todas as suas formas, é sempre considerada uma obra “menor” do que o original ao qual se refere. Em sua opinião, no entanto, “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (Hutcheon, 2013, p. 13).

Ana Maria Machado (2002, p. 12), levando a discussão sobre a validade ou não da leitura de adaptações para o campo da literatura para crianças e jovens, em seu livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, defende o contato com adaptações de qualidade como forma de convidá-las a experimentar o prazer singular da fruição literária. Ela diz:

[...] Também não é necessário que essa primeira leitura seja um mergulho nos textos originais. Talvez seja até desejável que não o seja, dependendo da idade e da maturidade do leitor. Mas creio que o que se deve procurar propiciar é a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda a vida. Mais ainda: na torcida para que, dessa forma, possa equivaler a um convite para a posterior exploração de um território muito rico, já então na fase das leituras por conta própria.

É importante notar que, para a autora, o uso das adaptações não estaria associado necessariamente ao universo escolar previamente abordado – e que parece ser, de fato, o canal em que esse tipo de literatura é mais difundido.

Vê-se assim que a adaptação pode ser associada tanto à noção de enriquecimento quanto de empobrecimento; pode ser vista tanto como um processo de simplificação que esvazia o caráter literário da obra e que visa atender públicos específicos (como o infantojuvenil), quanto também pode ser encarada como um objeto literário que contribui para a formação de um público leitor, que, pressupõe-se, não leria determinadas obras em sua versão original. De todo modo, assim como as obras da categoria “As histórias dos outros”, é possível afirmar que os textos aqui apresentados se associam em grande parte a uma literatura “profissional”, ou seja, feita com o intuito de atender a um determinado uso – e este, associado ao ambiente de aprendizado da escola.

Esse tipo de escritura se define como “um texto modificado (por omissões, adições, reescrituras etc.), mas que pode ser reconhecido como derivado de outro anterior” (Cobelo, 2015, p. 18); ou, como afirma Hutcheon, pelas palavras de Cobelo, a adaptação é “uma derivação de uma obra, sem ser secundária” (p. 17). *Simbá, o marujo* (2012), de Stella Barbieri e Fernando Vilella; ou *Simbad, o marujo* (2014), de Alaíde Lisboa e Angelo Abu; *O cavaleiro*

do sonho: As aventuras e desventuras de Dom Quixote de la Mancha (2005), de Ana Maria Machado e obras de Candido Portinari; *Heróis e suas jornadas: 10 contos mitológicos* (2016), de Rosana Rios e ilustradores variados, são algumas das obras que aparecem aqui. Todas elas têm em comum o fato de que se trata de versões com enredos reduzidos de histórias originais, sejam elas provenientes das *Mil e uma noites*, de mitos gregos ou do grande clássico espanhol, são ilustradas e visam, segundo consta de seus materiais informativos, um público leitor entre 8 e 12 anos.³⁸ Há também as adaptações em outras linguagens, como é o caso de *Luciola em cordel* (2016), de Marco Haurélio e Luis Matuto; ou *O guarani em cordel* (2014), de Kleivisson Viana e Luis Matuto.

Contudo, o que se observa em maior número nesta categoria são as apropriações. Para Cobelo, o que diferencia a apropriação dos diversos tipos de textos derivados de originais – como tradução, versão, simplificação e a própria adaptação –³⁹ é o ponto de enunciação: a apropriação é mais do reescritor do que do primeiro autor, e muitas vezes a fonte e as intertextualidades não estão necessariamente explícitas, abrindo espaço para que se ponha em xeque questões de autoria, plágio e afins (Cobelo, 2015, p. 18). Segundo a pesquisadora, o especialista em estudos tradutológicos John Milton também enxerga semelhanças com o conceito de “imitação”, no qual o tradutor/adaptador escolhe “apenas alguns detalhes da matriz, seccionando-a ao seu gosto” (Milton *apud* Cobelo, 2015, p. 18). *A metamorfose do Lívio* (2009); *Alice no país da poesia* (2009); *Alice no país da mentira* (2005); *Viagem ao redor de Felipe* (2009); *Pinóquia* (2017); e *Pinóquio: o livro das pequenas verdades* (2019) são algumas das publicações que, cada uma a seu modo, se valem de histórias clássicas com enredos conhecidos para tratar de questões como bullying, convivência, depressão, desigualdade de gênero, entre outros. São histórias intertextuais que partem das premissas já supostamente familiares, pois difundidas de modo amplo, mas que desenvolvem tramas originais, seja com novos personagens, novos cenários ou novos pontos de vista. Com alguma frequência, o humor se faz presente, como em *Bafafá na Arca de Noé* (2017), uma releitura da narrativa bíblica em versos escritos por Marco Haurélio, e observa-se nesse caso um ponto de contato com o campo da paródia, que será desenvolvido na próxima categoria, “A nova roupa do rei: histórias maravilhosas para um novo tempo”.

³⁸ No sistema literário juvenil, o qual não está contemplado neste trabalho, as adaptações são ainda mais comuns e numerosas, e em geral apresentam características diferentes, como por exemplo textos mais longos e sem ilustrações. Já as adaptações em quadrinhos, apesar de fazerem parte do mesmo sistema literário em termos de mercado, têm especificidades como linguagem, e por isso não foram contempladas neste corpus.

³⁹ Para um estudo mais detido dos conceitos associados à ação translatória, ver Milton, 2019.

Ainda no terreno das apropriações, há aquelas publicações que se inspiram em obras e autores de maneira mais difusa, ou seja, não têm necessariamente determinado livro como base, mas se estabelecem como uma espécie de homenagem a escritores e suas obras, de maneira que continuem se relacionando com a tradição. Por serem numerosas e se distinguirem do resto do grupo, conformam uma subcategoria. *A máquina do poeta* (2012), de Nelson Cruz, explora as vicissitudes do ato de criar e homenageia a amizade (e a obra) de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade; *Memórias quase póstumas de Machado de Assis* (2014), de Álvaro Cardoso Gomes e Alexandre Camanho, se estabelece entre o real e o ficcional e trava uma espécie de biografia-homenagem ao grande autor brasileiro da segunda metade do XIX; em *Passarim de Barros* (2013), de Marília Pirillo, e *O menino que virou caramujo* (2018), de Alexandre Azevedo e Graça Lima, o homenageado é Manoel de Barros, em dois livros de poesia que retomam a infância do escritor. Mas o autor que recebe o maior número de condecorações nesta categoria é Guimarães Rosa, tema de *No longe dos Gerais* (2004), de Nelson Cruz; *João, Joãozinho, Joãozito: o menino encantado* (2016), de Claudio Fragata e Simone Matias; e *Rosa* (2017), de Odilon Moraes. *No longe dos Gerais* parte da célebre travessia pelo sertão feita por Guimarães Rosa e que o teria inspirado à criação de sua obra-prima *Grande sertão: veredas*; *João, Joãozinho, Joãozito: o menino encantado* conta, misturando relato e ficção, a trajetória do escritor; *Rosa*, por sua vez, se estabelece no limiar entre a homenagem e a apropriação mais exemplar já mencionada, pois constitui também um diálogo com o conto “A terceira margem do rio”.

Vemos, então, nesta categoria, obras voltadas para o público das infâncias que, de formas variadas, como adaptações, apropriações, homenagens e afins, parecem enaltecer – mais do que criticar – o cânone ocidental e a tradição tanto da literatura para crianças quanto da adulta. A intenção de se relacionar com esses originais, mais uma vez, parece associar-se em grande medida à sempre presente proximidade entre os livros para crianças e o universo escolar, e nesse sentido é relevante recordar que a literatura para crianças no Brasil, em seus primórdios, era veiculada dentro do livro escolar, útil e funcional, de caráter didático, onde eram incluídos, além de conteúdos de aritmética, geografia, religião, entre outros, também contos literários, traduzidos ou adaptados. Antes da chegada do século XX era difícil distinguir a literatura de entretenimento das chamadas “leituras de escola”.⁴⁰

No entanto, é interessante notar que se encontram nesta categoria tanto adaptações de forma e estrutura mais tradicionais quanto obras que, embora menos numerosas, se constituem

⁴⁰ Ver Arroyo, 2010.

como versões de traço e verbo muitas vezes rebuscados, que tensionam a relação texto-imagem e se apropriam das possibilidades estéticas do livro ilustrado. Essas publicações, desse modo, mostram-se filiadas a essa tendência essencialmente escolar presente na produção brasileira desde sua origem, mas logram recriá-las de maneira que o trabalho artístico se sobreponha e garanta sua supremacia.

3.2.1 Ensaio

Rosa: as margens da palavra

O autor de *Rosa*, Odilon Moraes, ocupa atualmente um espaço de destaque na cena literária infantil brasileira. Além de assinar o texto verbal e visual de diversas obras premiadas, é também pesquisador do livro ilustrado e professor especializado no mesmo tema. Reunindo as facetas de criador, docente e intelectual, cumpre um papel fundamental no amadurecimento da discussão acerca desse objeto no Brasil. Na quarta capa de *Rosa*, um de seus livros mais laureados, ele provoca: “Atravessamos de uma margem a outra, oscilando entre o tempo das palavras e o das imagens. Cabe a nós alcançar a terceira margem” (Moraes, 2017). Para além da referência direta ao conto de Guimarães Rosa (Rosa, 2006, pp. 32-7), atentando ao funcionamento particular do livro ilustrado, Odilon transpõe para esse espaço híbrido – verbal e pictórico – a história do filho abandonado pelo pai.

Assim, “A terceira margem do rio”, um dos contos mais icônicos de Guimarães Rosa, que já inspirou filme e canção, ganha essa homenagem a um só tempo delicada e ambiciosa. Em forma de livro ilustrado, traz à tona algumas das reflexões fundadoras desse suporte e permite que, a partir da relação com o texto rosiano, esse debate se expanda para além da margem dos livros para crianças e se mostre proveitoso para o pensamento crítico sobre literatura de modo geral e o diálogo com outras artes.

Ao contrário da obra de Guimarães Rosa, aqui a narrativa verbal se constrói em terceira pessoa. Em poucas sentenças, traça um arco de acontecimentos supostamente focados na figura do descendente, de nome Rosa, que vai desde seu nascimento até o abandono do pai. Quanto às ilustrações, em aquarela e grafite, concentram-se na perspectiva do filho em outro tempo em relação ao texto verbal: o leitor o vê mais velho, saindo de um ambiente urbano e reencontrando o cenário rural de sua antiga casa, onde viveu ao lado do pai.

Se no conto de Guimarães Rosa, sem razão aparente, o pai do narrador decide certo dia embarcar numa canoa e passar o resto da vida entre uma margem e outra do rio que passa em frente à casa onde costumava viver, no livro de Moraes é o filho quem vivencia um processo de *travessia*, motivo caro à poética rosiana. Como lembra a crítica Walnice Nogueira Galvão, ao discorrer sobre “A terceira margem do rio”, “amor e culpa são os sentimentos que unem o narrador ao pai” (Galvão, 2008, p. 44), e parecem ser as mesmas emoções que levam o filho, em *Rosa*, a se transformar em personagem e atravessar o tempo e o espaço rumo ao encontro de sua ancestralidade e dos acontecimentos que forjaram sua individualidade, experimentando um percurso por seu passado:

[...] o filho distinguido pelo pai para ser seu continuador se escusa, mas com isso acabou-se sua própria vida, que decorre à margem do rio procurando ver o pai. Diz: ‘Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. [...] Ninguém conseguiu fazer o pai voltar do rio [...]’. Mas este filho consegue, ao curvar-se ao que o pai queria, prometendo, sem ter forças para tanto, substituí-lo na canoa (Galvão, 2008, p. 45).

É importante se ater a este fato central no conto rosiano: o personagem narrador, ao falhar na tarefa de substituir o pai, passa a conviver com a culpa de ter se negado a ocupar o espaço de sucessor. A ação de adentrar a canoa que, simbolicamente, o conduziria à posição de “continuador”, nas palavras de Walnice Nogueira Galvão, o tornaria também o legítimo herdeiro daquela história familiar. Na narrativa de Guimarães Rosa, o “filho distinguido” recua à função que lhe é atribuída e, com isso, o valor de sua própria vida se perde: ele passa a ser “o que não foi”.

Já no livro ilustrado de Moraes, o filho ganha a chance de buscar seu próprio caminho e se constituir como sujeito independente. Depois de recusar os hábitos, crenças e valores de sua linhagem que seriam tão aleatórios e inexplicáveis quanto a decisão do pai de embarcar na canoa, o filho parte ao encontro de sua identidade em um ambiente longe da casa de infância. É na cidade, como faz entender o início da obra, que ele se constitui – e volta ao campo, tempos depois, como uma espécie de filho pródigo que se reencontra com sua história, possivelmente em uma tentativa de fazer as pazes com aquela antiga cicatriz.

Tal leitura só é possível na obra de Moraes pela inter-relação entre texto verbal e visual e pela predominância da ilustração como agente construtor de sentido: oposta à concisão do texto em terceira pessoa que faz referência à versão rosiana, é ela que, ao conduzir as cenas pictoricamente, cria os elementos necessários para que se possa identificar a figura do filho em um tempo futuro em relação às palavras. O traço rústico, as cores terrosas, as paisagens de longo alcance e os muitos espaços em branco aproximam o universo plástico do escritor e ilustrador à severidade do sertão de Guimarães Rosa (Ver Figura 4). O silêncio também se mostra significativo ao longo das páginas: apresenta-se no estilo contido do narrador e se espalha pelos mesmos cenários vastos predominantes nas imagens, como se a dor da culpa proveniente de um duplo abandono, tanto do pai ao adentrar a canoa quanto do filho ao decidir não segui-lo, fosse, no limite, irrepresentável: “A estória desfere seu caráter de iluminação, de olhar súbito para dentro do indizível, de figurado relato hermético de quem retorna de iniciação em elêusicos mistérios” (Galvão, 2008, p. 41).

Figura 4 – A paisagem ampla, de traço rústico, cores terrosas e espaços em branco



Fonte: Moraes, 2017, p. 8-9.

Contudo, ao mesmo tempo em que Moraes parece avizinhar-se à atmosfera do sertão de Guimarães, ele se distancia em termos de linguagem. Se o autor de *Grande sertão: veredas* notabilizou-se na história da literatura brasileira por sua invenção artística com a palavra e, como mostrou Antonio Candido, por tornar universal um modo particular de ser, pensar e se expressar, Odilon Moraes leva a paisagem a outras paragens, em que o verbo se mistura à imagem, e só por meio dessa relação é que o significado da obra se constrói. Nota-se, assim, que o clássico rosiano, em sua própria travessia, viaja do reduto exclusivamente verbal para aquele que, embora constituído também de palavras, é essencialmente pictórico.

O pesquisador Claus Cluver, em seu ensaio “Estudos interartes” (1997, p. 44), apresenta a base dessa disciplina que se debruça sobre as possíveis conexões entre os vários fazeres artísticos e se detém brevemente sobre o estudo da ilustração. Ele afirma:

Muitas ilustrações podem ser consideradas como equivalentes da *ekphrasis* [...] Como as *ekphrasis*, as ilustrações são, entre outras coisas, interpretações que necessitam elas mesmas de interpretações; mas como quer que as leiamos, elas afetarão o modo como leremos os textos que ilustram, mesmo quando sua maneira de reescrita acaba na verdade por subverter os textos. Há críticos que tendem a considerar qualquer forma de ilustração como forma de subversão.

Ainda que transitando por um campo mais amplo de pesquisa e sem se ater ao universo do livro ilustrado, Cluver ressoa o que dizem os pesquisadores do suporte aqui analisado, ao associar a ilustração a uma “forma de subversão”. Como modificadora de um determinado enunciado, a imagem – seja ela uma pintura, um desenho, uma gravura, entre outras possibilidades – se afasta

de sua função intrínseca de *ilustrar*, ou seja, “exemplificar, demonstrar”, para se tornar agente de significação, ou uma espécie de “écfrase invertida”. Nesse sentido, é interessante pontuar que o que se observa tanto no âmbito da afirmação de Cluver quanto no dos especialistas do livro ilustrado é o distanciamento dessa manifestação do campo informativo e sua aproximação ao campo artístico. No entanto, mesmo que dentro do domínio das artes, é questionável a associação da ilustração e do livro ilustrado especificamente às artes plásticas. Odilon Moraes, em entrevista, afirma:

O livro ilustrado não é a mesma coisa que artes plásticas. Você pode até usar elementos, técnicas, mas o objetivo é outro. Cada arte tem sua peculiaridade. *O objetivo de fazer livro é narrar alguma coisa*. O artista plástico não tem essa obrigação ao fazer um quadro. Cada quadro em uma exposição pode comunicar algo diferente. *O grande lance do livro ilustrado está no virar de páginas, nesse ritmo que faz a narrativa*⁴¹ (Moraes *apud* Guimarães, 2021, grifos nossos).

Assim, dotado de tal condição híbrida, o livro ilustrado tem como pressuposto a narrativa, cujo encadeamento aqui se dá pelo virar das páginas. Nesse ambiente, palavra e imagem são regidas pelo tempo de leitura do interlocutor que interage com o objeto. É interessante notar aquilo que comentam tanto Moraes quanto David Lewis, outro pesquisador do livro ilustrado: se, nas manifestações artísticas visuais, pressupõe-se o demorar-se estático como parte do processo de fruição, a palavra escrita pede a continuidade, o movimento linear, para que seja totalmente apreendida.⁴² Ecoa aí o conhecido estudo de Lessing, que em *Laocoonte* (2000) retomou a comparação entre a pintura e a poesia a partir da forma como ambas se relacionam com o tempo e o espaço. Para o autor, a poesia seria uma “arte que representa os corpos no tempo”, enquanto a pintura se faz absorver de forma imediata, apresentando “os corpos no espaço”. Então, quando ambas se encontram nesse mesmo território particular do livro ilustrado, é justamente o embate entre esses dois princípios de funcionamento que resultará no tempo equilibrado da leitura. Tanto palavra quanto imagem, dessa forma, cedem algo de sua natureza – a rapidez temporal direcionada do verbo e a lentidão dispersa da imagem no espaço – para que possam interagir de maneira que um terceiro fluxo se estabeleça. Pintura e poesia, imagem e palavra aqui são postas lado a lado e em movimento, visceralmente unidas em sua tarefa de narrar.

⁴¹ A relação entre pintura e narrativa, porém, parece ser objeto de discussão. Telma Scherer (2017, p. 46), por exemplo, em um artigo em que reflete sobre o conceito de *ut pictura poesis* na arte moderna, afirma: “A literatura, ainda assim, continuou influenciando sobre a pintura vivamente na tradição ocidental, através da realização de pinturas desentranhadas de epopeias, mitos, episódios bíblicos, relatos históricos. As pinturas contaram histórias durante um longo período de tempo”.

⁴² Ver Lewis, 2001; Moraes, [no prelo].

É então por meio desse suporte que representa simultaneamente os corpos no espaço e no tempo que Odilon Moraes apresenta sua contribuição à obra-prima rosiana, produzindo o que Haroldo de Campos batizaria de *transcrição* e abrindo caminhos de leitura que só o contraste entre palavra escrita e traço desenhado seria capaz de revelar. O leitor acompanha, assim, uma narrativa verbal em terceira pessoa que embarca em acontecimentos do conto de Guimarães Rosa mas, vale frisar, introduz novas veredas que distanciam a obra de sua “versão original”:

Logo que o filho nasceu,/ parece que o homem endoidou// “Vai se chamar Rosa”, disse.// “Rosa, só Rosa, mais nada./ Rosa, igual nome de flor.”// Um dia, na madrugada,/ pegou a canoa e partiu. // Rio abaixo,/ rio afora,/ rio adentro fez morada. //Nem de um lado, nem de outro.// De meio/ a meio,// no rio.// Do pai nada mais se soube.// E o filho a quem dera o nome// cresceu, encorpou,/ virou homem.// Certo é que nem um dia// deixara de acreditar// no pai,/ que ainda estaria// chamando// de algum lugar (Moraes, 2017).

O *Rosa* estampado na capa, mescla de despojamento e intimidade, não revela de imediato a trama de relações cifradas em um simples nome. É a epígrafe – barca sonora deslizando na página – que indica ao leitor a primeira pista: “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?”. O anzol da pergunta também fiska, acende a curiosidade do leitor. Mas o nome carrega outros índices de ambiguidade. Para além da filiação e da homenagem ao escritor mineiro, Rosa, nome tradicionalmente feminino, é dado ao filho varão: “Vai se chamar Rosa, disse. Rosa, só Rosa, mais nada. Rosa, igual nome de flor”.

Também é digno de nota o fato de que aqui o pai perde contato com o filho ainda criança, como mostram as sentenças “Do pai nada mais se soube.// E o filho a quem dera o nome// cresceu, encorpou,/ virou homem.//”, enquanto na versão rosiana o narrador protagonista permanece ao lado do pai durante parte de sua vida adulta, até que ele adentre a canoa, e o afastamento se dá quando “apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos” (Rosa, 2006, p. 33).

Nas primeiras ilustrações, os movimentos da cidade registrados em duplas de páginas vão se inserindo em uma paisagem rural, e pouco a pouco os espaços se tornam mais áridos, os objetos e pessoas ilustradas com aquarela e grafite desaparecem e tomam seu lugar o traçado linear, os tons de branco e bege, e a textura (Ver Figura 5).

Figura 5 – O traçado linear, os tons de branco e bege, e a textura



Fonte: Moraes, 2017, p. 22-3.

Até a tipografia escolhida para o livro de Moraes, que remete às antigas máquinas de escrever, compactua com a atmosfera para onde rumo o protagonista. Estamos a caminho de um tempo-espaço em que a interferência tecnológica é limitada, e os próprios veículos usados por ele indicam essa transformação: o personagem desembarca numa estação de trem, depois toma uma carroça até a cidadezinha e, por fim, chega ao seu destino a pé. Ao longo dessa travessia, vai se despidendo de recursos, à medida que se aproxima de sua origem. E o cenário, então, faz o mesmo movimento: o livro que inicia preenchido de figuras e cores de tons escuros vai se direcionando para um ambiente aberto, em que a linha do horizonte esmorece unindo no espelho das águas o reflexo do céu.

Esse percurso da narrativa visual que acompanhamos ao longo das 46 páginas do livro pode ser dividido em três movimentos: o primeiro contempla a cidade e o caminho até o campo; o segundo encerra as ações do protagonista em sua velha morada e o esperado encontro com o rio onde o pai teria desaparecido; e o terceiro traz a entrada do homem no mesmo rio e o momento em que ele se vê diante de uma rosa. Porém, todo esse movimento parece desviar a atenção do leitor de um procedimento criativo poderoso: a narrativa visual se adianta cronologicamente ao texto verbal. Ou seja, em *Rosa* as imagens antecipam acontecimentos que só mais tarde serão enunciados pelas palavras. Esse segundo movimento, sutil, traz reflexões que merecem atenção.

Depois de voltar à sua antiga casa, o personagem fica frente a frente com o rio – no que parece ser o clímax da narrativa. Vê-se aí uma sequência de duas duplas em que um traçado horizontal que já era presente nas páginas anteriores ganha destaque e delimita a margem entre

terra firme e rio, e a própria dobra do objeto forma uma divisão vertical, estabelecendo assim um desenho de quatro quadrantes. O efeito aqui é de vastidão, e a primeira e a segunda dupla se diferenciam pelo tom de marrom nos quadrantes superiores e pela presença, na primeira imagem, do protagonista. Como em uma espécie de jogo óptico, na dupla em que o personagem está representado o leitor o vê de costas, diante do rio, e é convidado a se aproximar de sua perspectiva. É assim que, como em um efeito de *mise en abyme*, o olhar do leitor, que se encontra exatamente na mesma posição que o do personagem porém diante do livro, se cola ao olhar do protagonista. A dupla seguinte, então, onde o rio é representado sozinho em sua grandeza, apresenta já o efeito da fusão entre leitor e personagem, e o leitor aqui se encontra diante da exata mesma imagem que o filho. Observa-se assim um espelhamento entre livro e rio, leitor e personagem, como se as imagens oferecessem a quem lê, neste momento, a possibilidade de experimentar pictoricamente o discurso indireto livre próprio da prosa, em uma narrativa visual que até este ponto mantinha leitor e personagem distanciados. Por meio do efeito propiciado por tal estratégia visual, o interlocutor, aquele que interage com a obra, parece ser convocado a olhar para o fluxo de sua própria correnteza e todas as histórias e experiências ali em andamento.

E nesse mesmo trecho vê-se também outro encontro: enquanto as ilustrações estampam, como mencionado, o filho chegando diante do rio, o texto verbal retrata o momento em que, no passado, o pai vai até o mesmo local e entra na água (Ver Figura 6). Os dois tempos e as duas figuras, então, são sobrepostos, e, ao se ver frente a frente com o rio, o filho se vê também diante do pai, presentificado por meio da narrativa verbal. Esses personagens que, na prosa de Guimarães Rosa, estão separados pelo curso das águas, pela culpa e pelas hesitações do narrador, aqui são convidados por Odilon Moraes a se encontrar nas páginas do livro ilustrado. Nesse novo ambiente, o protagonista de *Rosa* sai à procura de seu pai, persegue-o, encontra-o e o enfrenta, algo que só é possível, nas palavras de Moraes, devido à “dança de palavras e imagens” (Moraes, no prelo, p. 7). É, assim, por meio dessa influência mútua entre o verbal e o pictórico, que se dá o encontro desses dois tempos e dois personagens no mesmo espaço, a partir da proximidade que se observa entre o motivo do rio na ilustração e nas palavras, no momento central da obra de Moraes.

Figura 6 – O filho chega diante do rio, enquanto, no passado, o pai entra na água



Fonte: Moraes, 2017, p. 16-7.

Vale notar também que é justamente nessa etapa da história, precisamente quando as palavras dizem “de meio/ a meio// no rio”, que se dá a divisão simétrica do objeto: estamos exatamente no meio do livro. E é aí que se flagra a narrativa que, metalinguisticamente, conta também a si própria, ao expandir o sentido das palavras “de meio a meio”. Mais uma vez espelhando o rio ao objeto que o leitor tem em mãos, o “meio do rio” se torna também o meio do livro, e assim significado e significante se fundem. Além disso, vale acrescentar que há, ao longo de todas as páginas de *Rosa*, uma colagem estreita localizada na dobra interior do objeto que, com textura diversa do resto das ilustrações, forma uma pequena coluna vertical no encontro de cada página. Às vezes mais aparente, às vezes disfarçada no desenho, é justamente no trecho aqui analisado que essa “espinha colada” mais se destaca, apontando ao leitor o papel fundamental que exerce o objeto no encadeamento da narrativa e lembrando-o de que se está diante de uma construção.

A artista e crítica coreana Suzy Lee (2012, p. 19), em um ensaio sobre *A trilogia da margem*, coleção de três livros-imagem de sua autoria em que seus traços dialogam com a dobra do objeto livro, afirma:

[...] as páginas duplas são dois espaços separados por uma margem, mas, ao ler, o leitor tende a ignorar a dobra central da encadernação. Há uma regra editorial implícita de que o artista do livro ilustrado deve evitar desenhar no centro das páginas duplas para não perturbar a leitura. Mas o que será que acontece quando essa regra é ignorada?

[...] A margem que *Espelho*, *Onda* e *Sombra* propõem é a dobra física central da encadernação do livro (chamada no jargão editorial de “espinha”) e, ao mesmo tempo, é o limite entre a fantasia e a realidade.

Para as crianças, transitar entre elas é um jogo divertido. Entretanto, para os adultos que preferem complicar, há mais o que se pensar. O mundo em que vivemos é tão transparente e claro assim? Como podemos saber o que é real e o que é ilusão?

A partir da reflexão sobre a dobra, Lee chama a atenção para os limites tênues entre fantasia e realidade, e tanto ela quanto Moraes, impondo ao leitor que interaja com os três elementos de base indispensáveis no processo de significação do livro ilustrado, voltam a atenção de quem lê para o caráter de artifício de suas obras. Tal condição parece ser intrínseca ao próprio conceito de livro ilustrado, que, exigindo do leitor que conecte texto, imagem e materialidade para garantir a compreensão da narrativa, se estabelece como espécie de jogo ficcional por definição.⁴³ Como afirma Odilon Moraes, “esse território de uma nova linguagem, ou gênero de escrita, para alguns, trouxe o livro para dentro da narrativa” (Moraes, no prelo, p. 8), e é assim que o autor de *Rosa* se aproveita das dobras e margens do próprio objeto como um dos elementos – uma espécie de lembrete a cada virar de páginas – que reforçam a natureza ilusória desse espaço em que é possível reconstruir histórias e transformá-las à sua maneira.

No terceiro e último movimento do livro, vê-se nas imagens o personagem embarcando em uma canoa, remando na imensidão das águas, até que chega ao encontro de uma rosa, no meio do rio. O texto verbal afirma: “Certo é que nem um dia// deixara de acreditar// no pai,/ que ainda estaria// chamando// de algum lugar” (Rosa, 2017, p. 43). A paisagem nessa parte da obra vai se tornando mais nivelada; ao final, sobressaem-se apenas as dobras do papel colado impressas nas folhas do livro e as cores branco e bege, que dominam as cenas. Os tons claros e a texturização mais limpa, além do cenário dilatado em que o rio ocupa a totalidade das páginas duplas, parecem sugerir a entrada do filho em outra dimensão – o meio do rio. À medida que o texto menciona, em pretérito-mais-que-perfeito, que a crença do filho no chamado do pai nunca se extinguiu, vemos sua imagem, em outro tempo à frente, respondendo a essa convocação. Ao mesmo tempo que a presença da flor que dá nome ao personagem pode levar à compreensão de que ali, ao fim de sua travessia, ele havia achado a si mesmo, o texto verbal acrescenta a isso, mais uma vez, a presença do pai. Ainda que a narrativa visual não apresente tal possibilidade de forma literal, a sugestão está presente nas palavras e, por conseguinte, na relação entre texto verbal e pictórico: ao encontrar seu pai, ele encontra a si mesmo. A atmosfera particular – quase sublime – criada no fim da obra se torna amistosa a essa possibilidade, e nesse sentido cabe

⁴³ Parece pertinente aqui considerar o fato de que a nona edição de *Primeiras histórias* publicada pela editora José Olympio traz, no sumário, desenhos feitos pelo escritor e pintor Luís Jardim, a pedido de Guimarães Rosa. Luís Jardim, que une palavra e imagem em sua trajetória, com seu trabalho na obra de Rosa ilumina a importância do traço para o autor.

mentonar o que diz Moraes, em um artigo sobre o livro ilustrado: “Da mesma maneira como a linguagem de palavras joga com o dito e o não dito, as sequências de imagem narram pelo que ilustram e pelo que não ilustram” (Moraes, no prelo, p. 5). É nessa outra paisagem, nem urbana nem rural, mas possivelmente mágica, que os dois têm a chance de se reconectar.

Alfredo Bosi, no ensaio “Céu, inferno”, comenta: “Nas histórias de Rosa os viventes sonham, e o narrador segue-os de perto e de dentro, confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos, pois afinal Deus tarda, mas não falha” (Bosi, 2010, p. 40). Assim, à maneira rosiana, Odilon Moraes oferece um desfecho sutilmente transcendente à experiência de travessia do filho. Se, por um lado, é possível que se associe esse momento do livro ilustrado a uma experiência de não razão, interpretação que inúmeras vezes foi sugerida pela crítica para a vivência do pai em “A terceira margem do rio”,⁴⁴ também cabe aproximar à transcrição aqui analisada o comentário de Alfredo Bosi (2010, p. 36-7) sobre a passagem dos personagens de *Primeiras estórias* para o reino da liberdade, a despeito da vida de privações:

Muitas personagens de *Primeiras estórias* acham-se privadas de saúde, de recursos materiais, de posição social e até mesmo de pleno uso da razão. [...] O narrador, cujo olho perspicaz nada perde, não poupa detalhes sobre o seu estado de carência extrema. Apesar disso, os contos não correm sobre os trilhos de uma história de necessidades, mas relatam como, através de processos de suplência afetiva e simbólica, essas mesmas criaturas conhecerão a passagem para o reino da liberdade.

Como os protagonistas de *Primeiras estórias*, volume do qual faz parte “A terceira margem do rio”, o filho, nesse espaço do livro ilustrado que se escancara como invenção, entra em contato com uma liberdade não experimentada no conto de Guimarães. É a relação de amor e culpa já mencionada que o leva a percorrer as páginas de *Rosa* em busca de um acerto de contas com seu passado, com sua decisão de não ter ocupado o espaço do pai na canoa. E o resultado de sua travessia é o contato direto com a rosa, signo que condensa ao mesmo tempo a personificação de seu pai e sua própria identidade. Aquele que finalmente enfrenta sua história parece também se livrar da “repressão patriarcal” da qual, segundo Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 40), vinha sendo vítima na narrativa de Guimarães Rosa, para então conhecer a liberdade de quem já é capaz de assumir a canoa da própria vida e remar segundo seus próprios desejos.

⁴⁴ Ver, por exemplo, Perrone-Moisés, 2002, p. 210-7.

Esse percurso que vai do desencontro ao encontro entre pai e filho é também pontuado, no texto de Odilon Moraes, pelo uso do verbo “chamar”: logo no começo da história, lemos: “Vai se chamar Rosa, disse”, enquanto a sentença final afirma, como já mencionado: “[...] no pai,/ que ainda estaria// chamando// de algum lugar”. O pai que no início batiza seu filho é o mesmo que no fim, ainda que distante, se faz presente por meio do ato de chamá-lo, de reconhecê-lo como parte de sua linhagem. A abertura e o fim do livro que se unem pelo “chamado” reforçam o curso cíclico da história entre pai e filho, que, através da palavra, do verbo, podem se reconectar. Em relação ao conto rosiano, que não deixa saída para a situação do filho protagonista, o livro de Odilon Moraes propõe um desfecho esperançoso para a saga familiar. Do mesmo modo que o personagem se depara com a rosa no rio e esta se constitui como um vislumbre da possibilidade do fim de um tempo de culpa e sofrimento, o objeto livro, que tem como título o nome da flor, se estabelece como uma espécie de oásis ao lado do texto original “A terceira margem do rio”.⁴⁵ Moraes, conectado à conduta de Guimarães Rosa em suas narrativas nas quais “os viventes sonham”, oferta aqui sua *Rosa* como portal de uma experiência transformadora. Como propõe a canção-homenagem “A terceira margem do rio”, de Caetano Veloso e Milton Nascimento, em um ambiente marcado pelo silêncio, pela falta de explicação, a “Rosa da palavra” surge como clareira:

Margem da palavra
Entre as escuras duas
Margens da palavra
Clareira, luz madura
Rosa da palavra
Puro silêncio, nosso pai⁴⁶

Os laços entre pai e filho, inúmeras vezes tematizados na literatura brasileira, nesta história ilustrada se encaminham para o desencarceramento do descendente diante de seu progenitor, e essa relação se vê espelhada na parceria estabelecida entre Odilon Moraes e Guimarães Rosa. Desde o título do livro, Moraes se encontra filiado ao conto rosiano e estabelece conexões com aquele que carrega a estatura de clássico e detém a força do cânone dentro do sistema literário. E da mesma forma que, em *Rosa*, o protagonista viaja ao passado para se reaver com sua história e se constitui como sujeito independente, o próprio autor da obra parece também exercer a liberdade de trazer o cânone, o estabelecido, às páginas do livro ilustrado e dar continuidade à narrativa. Mas a sutileza das referências garante soberania à

⁴⁵ Ver também o motivo da rosa em *Conselho* (2013), poema de Fernando Pessoa na interpretação tão pessoal de Odilon Moraes.

⁴⁶ “A terceira margem do rio” (1991), Caetano Veloso e Milton Nascimento.

transcrição e inclusive parece propor que o sentido da narrativa se forje sem que seja necessário o conhecimento de “A terceira margem do rio”. Assim, Odilon delicadamente afirma e cifra, revela e esconde, e se por um lado reverencia o clássico ao citá-lo, por outro o desobriga, na medida em que o enredo original funciona apenas como ponto de partida para uma narrativa própria, que constrói um universo autônomo e coeso em relação à paisagem de Guimarães.

Vemos assim que o ato do filho que enfrenta o pai e o que este simboliza é também o ato daquele que se coloca diante da referência e a absorve à sua maneira, fazendo com que a linguagem inovadora de Guimarães Rosa se aproxime da linguagem disruptiva do livro ilustrado. Em sua dedicatória, o autor diz: “A meu pai, que me deu o silêncio. A meu filho, que o povoou”. Entre uma margem e outra, ele se situa no meio, e a partir dessa perspectiva Odilon Moraes é capaz de estabelecer o diálogo entre as gerações e de enxergar tanto a força da tradição que evoca a figura do pai quanto a necessidade da inovação, iluminada pelo filho. E é no núcleo desse jogo dialético entre a filiação e a ruptura que nasce o livro ilustrado em questão.

Aquele que também em outras obras se situou na interseção entre as chamadas literatura adulta e a infantil, como em *Ismália*, em que dá ao poema de Alphonsus de Guimaraes cor, forma e materialidade, em *Rosa* parece reivindicar um lugar no centro do debate teórico, com a consciência de sua maturidade como autor. Aqui, ele se propõe a tarefa de transportar a solidez da narrativa consagrada à impermanência do livro ilustrado, objeto, como já dito, de difícil e controversa definição, que, com exceção de uma reduzida parcela de pesquisadores especializados, é pouco abordado dentre a crítica, por assim dizer, *mainstream*. Além disso, sendo tal suporte inicialmente associado ao universo da infância, observa-se aí também que o autor de *Rosa* não só cria uma obra independente e transporta o clássico a um terreno ainda movediço, mas o insere também no contexto da literatura para crianças, sistema amplo que até hoje, como vimos, é associado ao âmbito educativo e carece de prestígio entre as instituições literárias.

E nessa relação, ou nessa espécie de ajuste de contas, uma terceira margem se forma – aquela em que os limites entre o aclamado e o inexplorado se desfazem, e tal fenda que se abre só é possível por causa da transcrição emancipada de Moraes, que, ao homenagear Guimarães Rosa, também sopra novos olhares para o conto e atesta o vigor criativo desse suporte que pressupõe a convivência poética entre duas formas de expressão. “A terceira margem do rio”, nesse novo território, perde seus rígidos contornos para se dissolver e se fundir às águas do livro ilustrado, que, como o rio rosiano, é misterioso, caudaloso e inapreensível, “grande, fundo [...]. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira” (Rosa, 2008, p. 32).

3.3 A NOVA ROUPA DO REI: HISTÓRIAS MARAVILHOSAS PARA UM NOVO TEMPO

Nesta numerosa categoria composta por 109 livros, estão as obras que usam do imaginário dos contos de fadas e das fábulas consolidado há séculos para propor discussões contemporâneas e na maior parte das vezes bem-humoradas. Se em “Clássicos e cânones como ponto de partida ou de chegada” encontram-se as homenagens, as recriações, as apropriações sobretudo de textos canônicos voltados ao público adulto e repensados para as infâncias, aqui o ponto de partida é necessariamente o universo específico das narrativas encantadas, que há alguns séculos já se voltaram com exclusividade para o leitor infantil e vêm ganhando sucessivamente novas versões, de acordo com as variadas e respectivas culturas a que pertencem.⁴⁷ O tom paródico é o que predomina nesta seção, ainda que também se encontrem textos sérios, introspectivos, como é o caso de *Este é o lobo*, livro a ser analisado a seguir, e o objetivo na maior parte dos casos é reposicionar, de acordo com os tempos atuais, certos valores que aparecem nas histórias tradicionais.

Sabe-se que os contos de fada e as fábulas, como narrativas arquetípicas, desde seu surgimento vêm sendo contadas com a função primordial de transmitir certos valores e morais ou de comunicar determinadas mensagens, no caso específico da origem das fábulas,⁴⁸ e é perceptível a eurocentralidade dessas histórias que povoaram o país durante séculos e seu consequente reforço de estereótipos ao longo do tempo. Nesse contexto, as paródias, tendo como base o humor, emergem como ferramentas críticas, que podem subverter narrativas hegemônicas, questionar padrões estabelecidos e inserir novas perspectivas culturais e identitárias. A reinterpretação de histórias conhecidas, com novos protagonistas e contextos culturais variados, é capaz, por meio desse descolamento e da manipulação de certo imaginário consolidado, não só de gerar humor e graça, como também de estimular o questionamento a respeito de diversos temas presentes no mundo ao redor.

David Lewis, em *Reading contemporary picturebooks* [Lendo livros ilustrados contemporâneos] (2001, p. 66-7), referindo-se especificamente aos livros ilustrados, comenta que:

⁴⁷ Mesmo que seja possível distinguir as três categorias que abarcam esta direção a partir de suas características predominantes, é patente a interseção entre elas.

⁴⁸ Ver Coelho, 2012.

O conto popular ou de fadas é um bom exemplo de um gênero relativamente atemporal. Suas origens remontam para além das primeiras histórias registradas, mas em sua longa jornada até os contos de fadas atuais, eles mudaram pouco e são estruturalmente muito parecidos hoje com o que eram quando foram escritos pela primeira vez. Podem ser recontados e variações podem ser admitidas, mas as características essenciais raramente mudam. [...]

Agora, veja o que acontece quando essas histórias são absorvidas pelo livro ilustrado. [...] Mesmo as versões mais simples dos contos de fadas ganham uma inflexão, um sotaque, um ângulo que estaria ausente se as imagens não estivessem presentes. O fato é que, uma vez que o corpo de uma história é recortado em sequências de imagens, ele se torna disponível para outros usos. [...]

Nos livros ilustrados, ocorre uma outra remodelação do conto tradicional. Sendo um gênero relativamente atemporal, fechado e imutável, os contos de fadas atraem a subversão, e aqueles mais ativos em transformá-los têm sido os criadores de livros ilustrados. Mais uma vez, a introdução de imagens na narração do conto tem um efeito perturbador, e o resultado pode ser a inversão de papéis de gênero, por exemplo, ou a paródia das convenções que governam a forma (tradução nossa).⁴⁹

O pesquisador discorre sobre o efeito da entrada das imagens sequenciais em histórias clássicas e seu efeito disruptivo, algo que será possível observar nos livros ilustrados aqui presentes – ainda que a categoria não seja formada exclusivamente por esse tipo de suporte. *Este é o lobo*, título escolhido para análise, está entre os livros ilustrados que propõem novas discussões – nesse caso introspectivas, voltadas para um cenário subjetivo – a partir do manejo do personagem possivelmente mais icônico do universo dos contos maravilhosos. *Maremoto* (2020), de Flávia Reis e Elisa Carareto, segue o mesmo teor meditativo, ao se concentrar no personagem metade humano, metade peixe, que precisa lidar com as próprias ambiguidades, assim como *A princesinha medrosa* (2001), de Odilon Moraes, que por meio da personagem principal traz à tona as dificuldades de lidar com sentimentos como medo e tristeza. Nesses três livros, assim como em muitos outros desta categoria, não se vê a recriação de um conto específico, mas sim a apropriação de personagens icônicos e arquetípicos, como o lobo ou a

⁴⁹ “The folk or fairy-tale is a good example of a relatively timeless genre. Its origins reach back beyond the earliest recorded stories, but their long journey into the present fairy-tales have changed little and are structurally much the same today as they were when they were first written down. They may be re-told and variations admitted but the essential features rarely change. [...] Now look what happens when such stories are absorbed into the picturebook. [...] Even the simplest picturebooks versions of fairy-tales have an inflection, an accent, an angle would be missing were the pictures not present. The fact is that once the body of a story is cut into with sequences of pictures, it becomes available for other uses. [...] Another reshaping of the traditional tale takes place in picturebooks. Being a relatively timeless, closed and immutable genre, the fairy-tales attract subversion, and those most active in undermining it have been the makers of picturebooks. Once again, the introduction of pictures into the telling of the tale has a disturbing effect, but this time the outcome might be the inversion of gender roles, for example, or the parodying of the conventions that govern the form” (Lewis, 2001, p. 66-7).

princesa, como condutores dos temas que se pretende discutir. Em *Com que roupa irei para a festa do rei* (2017), vê-se uma comunhão de histórias clássicas unidas a referências contemporâneas, todas em torno do eixo condutor baseado em “A nova roupa do rei”: os personagens do reino são convidados para a festa do monarca, e esse é o pretexto para que entrem na narrativa reis dos mais variados tipos, até mesmo do futebol.

Essa premissa de unir diversas histórias em uma só, em uma espécie de carnavalização do universo clássico, é também bastante presente nesta seção, como se vê no bem-humorado *Felizes quase sempre*, de Antonio Prata e Laerte, em que personagens de diversos contos buscam um pouco mais de emoção depois de alcançarem o tal “felizes para sempre”. Essa proposta de apresentar os bastidores das histórias, ou mesmo seu reverso, o outro lado daquilo que foi escrito e se consagrou, é também uma tendência observável e tem como um de seus principais títulos o já clássico *Que história é essa?* (1995), de Flavio de Souza, em que os personagens secundários e na maior parte das vezes pouco conhecidos são quem narram os contos, repletos de humor. O mesmo autor, nesta seleção, aparece com *Chapeuzinho adormecida no País das Maravilhas* (2009), que segue a mesma lógica carnalizada: enquanto conta uma história para a filha que não consegue dormir, o pai inclui diversos contos de fada na narrativa de Chapeuzinho Vermelho. Da coleção Fábrica de Fábulas, de José Roberto Torero e Marcus Pimenta, encontram-se aqui dois representantes: *Chapeuzinhos coloridos* (2010) e *João e os 10 pés de feijão* (2015). No primeiro, o leitor se depara com diversas Chapeuzinhos, cada qual com suas características particulares – uma delas sonha em ser famosa, outra gosta muito de comer, outra é uma caçadora –, e fica o convite para que o leitor possa se divertir e refletir a partir desses pontos de vista alternativos em relação à história original. Já em *João e os 10 pés de feijão*, a premissa básica do clássico ganha diversas possibilidades de enredo alternativas, e é o leitor quem dá o rumo: ele escolhe aquilo que deseja para a continuidade da narrativa, e assim é possível chegar a diversos finais. A comercialmente bem-sucedida coleção que conta com nove títulos em catálogo tem como mote principal a recriação sempre humorada dos contos de fada, em textos que trazem pontos de vista variados e irreverentes, e estruturas narrativas que também se diferenciam de acordo com a proposta de cada livro.

Vale ainda destacar, dentro do campo do humor, o best-seller de Ilan Brenman e Ionit Zilberman *Até as princesas soltam pum*, título que, desde que foi publicado, em 2008, segue sendo reimpresso e lido dentro e fora das escolas. Neste caso, o que se narra não é um conto ou a soma de vários, mas a história de uma garota que quer descobrir se as princesas soltam pum e recorre ao pai para descobrir a resposta. Ele, por sua vez, mostra a ela o “livro secreto das princesas”, e é aí que a protagonista tem a confirmação que dá nome à obra. Ainda que não seja

uma apropriação paródica como as outras aqui mencionadas, já que não faz referência a um determinado texto de base, o livro tem como dispositivo principal a desconstrução do estereótipo da princesa clássica, ao associá-la a algo “demasiado humano” – e fonte de graça para as crianças. O título *Esopo: liberdade para as fábulas* (2017), de Luiz Antonio Aguiar, também foge do que predomina na categoria ao narrar a história do grande fabulista grego a partir de paralelos que estabelece com as próprias fábulas, e nesse caso não há a intenção de fazer rir. Na esfera dos temas sociais – e desprovidos de humor – estão, por exemplo, *Reis, moscas e um gole de astúcia: contos de fadas para pensar sobre justiça* (2018), de Helena Gomes, Susana Ventura e Alexandre Camanho, e *Princesas, bruxas e uma sardinha na brasa: contos de fadas para pensar sobre o papel da mulher* (2017), de Helena Gomes, Geni Souza e ilustrações de Alexandre Camanho. A ideia, nessa coleção, é recontar as narrativas para que se possa refletir sobre grandes conceitos, e no caso desses dois livros o foco está, respectivamente, na ideia de justiça, por vezes tão abstrata, e nos diversos desafios encontrados pelas mulheres em uma sociedade patriarcal – sendo a temática feminista algo que se vê com frequência na literatura atual para as infâncias, tanto brasileira quanto estrangeira.

Por fim, vale mencionar que há nesta seção seis histórias em que o lobo é o personagem principal, o que mostra seu protagonismo, ou ao menos sua importância, como vilão e como personagem incontornável quando o tema são as histórias maravilhosas que há séculos convivem com as civilizações. Então, como um dos destaques da categoria e protagonista de *Este é o lobo*, objeto do ensaio a seguir, ele se estabelece como um dos principais vetores para que os velhos valores sejam postos em xeque – por meio de livros ilustrados ou em outros formatos, narrativas sérias ou de humor – e para que a contemporaneidade se torne também fonte de reflexão e crítica.

3.3.1 Ensaio

Este é o lobo: por uma infância que ri na cara do perigo

A literatura nascida na oralidade, como as fábulas e os contos de fadas, traz com recorrência a figura do lobo como um vilão astuto, uma ameaça insuperável, um símbolo de medo e perigo. O animal, então, se consolidou há tempos na literatura para as infâncias e no imaginário dos leitores como o grande – possivelmente o maior – arquétipo da vilania e do antagonista. Contudo, já faz algumas décadas que seu papel nas narrativas vem sendo subvertido, e ele passa a ser constantemente o elemento-chave na construção de um discurso paródico. É o caso do clássico precursor *A verdadeira história dos três porquinhos*, livro dos americanos Jon Scieska e Lane Smith, publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1989, em que Alexandre T. Lobo conta sua própria versão da história e revela que, em busca de uma xícara de açúcar para fazer um bolo para sua avó, foi até a casa dos porcos e, por conta de um resfriado, acabou soltando um espirro e matando-os acidentalmente (e, depois de mortos, é claro que não poderia deixar de jantá-los...). Os jornalistas, diz o narrador protagonista, foram quem resolveram mudar os acontecimentos para tornar a história mais emocionante.

A partir de então, diversas histórias ao redor do mundo, nos mais variados formatos e com as mais diversas abordagens, vêm sendo escritas de acordo com essa premissa básica, caso também de *Este é o lobo*, de Alexandre Rampazo, lançado em 2016. Na literatura contemporânea, as releituras e paródias do lobo aparecem frequentemente em projetos em que se utiliza como parte dos recursos aportados a exploração do suporte e da relação texto-imagem. No livro de Rampazo, o que se vê é uma estrutura formada por palavra e desenho que se repete a cada três duplas, como no exemplo: “Este é o lobo/ Esta é a Chapeuzinho Vermelho/ Este é o lobo. A Chapeuzinho Vermelho não está mais aqui” (Rampazo, 2020, p. 8-13), e assim a narrativa segue para o próximo personagem. Ao lado de cada página de texto, está a ilustração do personagem mencionado, mas é importante dizer que o lobo, à medida que o livro avança, vai se tornando cada vez menor aos olhos do leitor. Até que, no fim, a figura que nas primeiras imagens ocupava a página inteira se torna uma pequena mancha preta na folha branca de papel. A partir daí se observa a quebra da repetição do texto, com o uso da palavra “aquele”, no lugar de “este”, já que agora o personagem parece tão distante. Esse é também o momento que abre o bloco final da narrativa, servindo como uma espécie de pista para o leitor, com o surgimento da figura do menino. Lê-se, então: “Este é o menino/ Aquele é o lobo. O menino não está mais aqui” (p. 46-8); na sequência há uma dupla em que o texto se resume a reticências e o lobo aparece pequenino, depois uma página em branco ao lado do lobo que segue diminuto, até que

na dupla seguinte se vê o menino, e na mesma página a fala “– Ei seu lobo... quer brincar?” (p. 54), e ao lado mais um retrato do lobo imóvel. A resposta dele aparece na página seguinte, também em forma de diálogo: “– Sim. Siiim. Siiiiiiim!” (p. 56), e ilustrações em que, pulando, ele aparece três vezes num percurso de reaproximação de quem lê. E o fim se dá com a dupla em que a frase refrão da história, “Este é o lobo” (p. 58), aparece ao lado do protagonista abraçado por todos os personagens que surgiram antes.

A quebra ou subversão da expectativa do leitor se estabelece como a fonte de humor e graça da obra. Ao longo de grande parte da narrativa, mantém-se a fama “extralivro” do animal – por meio da figura soturna, de olhos amarelos, sempre sentada na mesma posição e encarando diretamente o leitor (Ver Figura 7), e do desaparecimento dos personagens a cada repetição da estrutura narrativa. E essa lógica se rompe no trecho final da história, pela voz do menino que surge para convidá-lo a brincar e pela resposta do animal, enfática tanto nas palavras quanto nas imagens, que revelam um corpo em um gestual de comemoração. O todo-poderoso lobo, assim, torna-se um animal carente que estava a todo tempo buscando interação e pertencimento.

Figura 7 – O lobo, sentado, encara diretamente o leitor



Fonte: Rampazo, 2020, p. 14-5.

A cada vez que o lobo é reapresentado por meio da frase “este é o lobo”, ele aparece de tamanho menor na página, o que cria um efeito de distanciamento progressivo em relação àquele que lê. E o lobo só volta a se aproximar depois que o menino o convida para brincar, e é aí, como dito, que a subversão de expectativa se dá de fato. Até esse momento da narrativa, então, enquanto o texto cria a atmosfera de medo à qual o personagem é reiteradamente associado, as imagens que o retratam são uma pista de que o vilão, nesse caso, parece deter outras características. Quando o lobo é visto de perto, suas características – olhos amarelos, posição do corpo imponente – remontam ao lobo clássico; mas, visto de longe, cada vez menor, mesmo que exatamente na mesma posição e com a mesma expressão sempre, ele ganha contornos definidos e passa a ser visto em perspectiva.

É interessante considerar que esse dispositivo ocorre na relação direta do livro com o leitor, já que é para ele que o bichano está olhando, portanto cria-se aqui um efeito de quebra da quarta parede – expressão associada ao teatro, em que os atores, para além de representar algo “inventado”, se relacionam com a plateia criando um outro tempo e espaço narrativo. Em *Este é o lobo*, é por meio da imagem que o interior da obra, o universo ficcional, salta para o presente real de quem lê. Nesse sentido, é possível refletir sobre o efeito dessas imagens que vão diminuindo diante do leitor: o grande ícone da vilania vai se tornando insignificante, como se sua figura pudesse representar o próprio sentimento de medo. O autor, assim, cria por meio das imagens uma maneira metafórica de tratar de um dos sentimentos mais abordados na literatura para as infâncias – e mais presentes entre aqueles que experimentam esse período da vida. A criança, dentro do livro, é aquela que, corajosa e desmistificadora, chama o lobo – ou o medo – para perto e assim passa, por meio da brincadeira, a se relacionar com ele, depois que, ao longo do livro, ele já se tornou pequeno. Cria-se, assim, o jogo de identificação entre o menino e o leitor, e este passa a ser também aquele que, depois de vivenciar o processo em que logra dar contorno e tamanho ao seu medo, é capaz de lidar com ele – e até mesmo chamá-lo para brincar.

Essa construção só é possível por meio da arquitetura criada por Rampazo: se ele se utiliza do personagem mais comumente associado à ideia de medo – como se verá neste trabalho no ensaio sobre *Sagatrisuinorana*, mas também em obras clássicas e paródicas como *Chapeuzinho Amarelo*⁵⁰ (1970), de Chico Buarque e Ziraldo –, é só por meio do mergulho nas possibilidades narrativas do livro ilustrado que o efeito pretendido é alcançado. Somado ao texto que se repete e marca o ritmo da obra, o virar das páginas oferece a cadência temporal

⁵⁰ *Chapeuzinho Amarelo* apresenta uma garota que era “amarela de medo” e seu maior pavor se relacionava, justamente, à aparição de um lobo.

necessária para que o lobo vá se tornando cada vez menor, e é através de seu desenho, sempre igual e localizado no mesmo ponto da página, que a sensação de diminuição paulatina pode se revelar. O jogo visual tem início já na página da dedicatória – onde o protagonista surge apenas com seus olhos visíveis (Ver Figura 8), e o fundo preto ao redor cria a sensação de que o animal ocupa toda a extensão da página – e termina no final da obra, quando o animal passa a ocupar apenas um pequeno espaço em meio à folha em branco. O percurso feito pelo lobo, portanto, parece quase didático aos olhos de quem lê, e essa força expressiva só se torna possível devido ao aproveitamento e à concatenação de todos esses recursos narrativos utilizados simultaneamente pelo autor. Faz parte, ainda, dos artifícios da obra o formato do livro que, vertical e estreito, parece adequar-se à posição (sentada, como um gato ou um cachorro) em que o lobo se apresenta.

Figura 8 – O lobo surge apenas com seus olhos visíveis



Fonte: Rampazo, 2020, p. 7.

Alexandre Rampazo, dessa forma, está plenamente imbuído das possibilidades oferecidas pelo livro ilustrado na construção de sua narrativa. Formado em design e com pós-graduação em fotografia e arte, o autor, que atuou também como diretor de arte e artista gráfico, vem do universo da imagem para se aprofundar nas tecnologias oferecidas por esse suporte, e é mais

um caso entre os nomes já citados, como Odilon Moraes ou Fernando Vilela, que acabam, com o tempo e a maturidade, por se tornar autores tanto do texto quanto das ilustrações de seus livros, além de manter uma pesquisa contínua sobre o próprio objeto em que atuam. Rampazo tem mais de setenta títulos publicados, entre obras em que trabalhou exclusivamente como ilustrador e outras em que assinou tanto o texto quanto as imagens, e já recebeu inúmeros prêmios, tendo sido reconhecido por aqueles que julgam e qualificam a produção nacional.

Em *Este é o lobo* há uma espécie de “não cenário”, algo que, como se verá no ensaio a seguir, se observa também em *Ernesto*, de Blandina Franco e José Carlos Lollo, e que colabora, em ambos os casos, com o efeito metalinguístico. No caso de *Este é o lobo*, as páginas desprovidas de cena ao redor dos personagens – que estão envoltos pela folha em branco – criam esse espaço em que estão todos fora de seu contexto e o que se tece parece ser, acima de tudo, um comentário. A repetição já mencionada ao longo de todo o livro também propicia certa sensação de que não há enredo a se seguir: o que existe é, ao contrário, um protagonista que olha diretamente para o leitor e outros personagens que, cada qual mirando para um ponto diferente, poderiam possivelmente estar perdidos, já que afastados de suas histórias habituais. E aqui vale mencionar que o único que também olha diretamente para o leitor, além do lobo, é o próprio menino (Ver Figura 9), que, sendo o único que provém do mundo real, é o responsável por dar direção ao final da obra. Como é comum no livro ilustrado – em que os andaimes da criação muitas vezes se revelam de forma parcial ou total –, este projeto não foge à regra: uma das possíveis camadas interpretativas da obra discute a tensão entre ficção e realidade, bem como os limites da representação, que aqui são desafiados a partir da figura do icônico lobo mau.

Figura 9 – O menino, além do lobo, é o único que olha diretamente para o leitor



Fonte: Rampazo, 2020, p. 46-7.

É elucidativo para a compreensão dessa camada metalinguística a ideia de “interanimação”, um conceito central na pesquisa de David Lewis. O acadêmico, partindo do pressuposto de que esse objeto é extremamente flexível e diverso (Lewis, 2001, p. 44), e sem buscar estabelecer uma taxonomia que procure definir as infinitas relações que podem se dar entre palavra e imagem quando juntas na tarefa de narrar, propõe que o que se produz, de fato, nessa união é a influência mútua e singular entre ambos os elementos, que ocorre exatamente no espaço específico que ambas compartilham dentro do livro. É só nesse ambiente particular que o texto é animado pela imagem e esta, por sua vez, é animada pela palavra, e é a partir dessa interanimação que a narrativa se constrói integralmente e de maneira única: ali, o verbo *depende* do traço e vice-versa.. Lewis (2001, p. 34) diz:

A experiência de ler livros ilustrados sugere que, à medida que nossos olhos se movem das palavras para as imagens e vice-versa, longe de deixar para trás o significado ou os efeitos de um meio ao se deslocar para o outro, carregamos conosco algo como rastros semânticos que coloreem ou infletem o que lemos e o que vemos. [...] Grosso modo, as palavras em um livro ilustrado tendem a chamar a atenção para as partes das imagens às quais devemos prestar atenção, enquanto as imagens

fornece às palavras uma especificidade – cor, forma e aspecto – que de outra maneira lhes faltaria” (tradução nossa).⁵¹

Mais adiante, Lewis afirma que, “se traduzirmos isso em termos ecológicos, poderíamos dizer que as palavras ganham vida no contexto – no ambiente – das imagens, e vice-versa” (Lewis, 2001, p. 48, tradução nossa),⁵² algo que se observa nas estratégias narrativas de *Este é o lobo*. Em suma, o jogo em que o sentido da história é subvertido só acontece devido à relação específica que se cria entre palavra e imagem: até o último bloco, quando o menino surge, a frase repetida “este é o lobo” vem sempre associada, na página ao lado, pela mesma imagem já descrita: um lobo preto, na mesma posição, com olhos amarelos ameaçadores. Na última dupla do livro, porém, o personagem é visto em grupo (Ver Figura 10), sendo abraçado por todos os personagens que foram mencionados até aquele ponto, com os olhos fechados e expressão de satisfação, e então a ideia de quem seria aquele lobo se transforma radicalmente – processo que começa com sua aceitação para a brincadeira. A mesma frase, assim, é repetida na última dupla do livro, mas ganha sentido completamente novo ao lado da cena em que se encontra – e é aí que se chega ao efeito principal da obra. A frase que dá título ao livro, assim, ganha tonalidade de questionamento: “quem é o lobo”, afinal? Será mesmo aquele dos contos clássicos, que segue devorando crianças, idosos, animais? E à medida que o personagem vai diminuindo na página, abre-se espaço para que essa dúvida – ou ao menos um estranhamento – vá se tornando proporcionalmente maior. Dessa maneira, refletindo com Lewis, as palavras repetidas, quando animadas pelas imagens, vão ganhando novos significados, e o lobo vai se convertendo no oposto daquilo que à primeira vista parecia ser – o mau se torna bom, o ameaçador se torna doce, o dono de si se torna carente, o antissocial se torna amigo de todos.

⁵¹ “*The experience of reading picturebooks would suggest that as our eyes move from words to pictures and back again, far from leaving behind the meaning or effects from one medium as we enter the other, we carry with us something as semantic traces that colour or inflect what we read and what we see. [...] Roughly speaking, the words in a picturebook tend to draw attention to the parts of the pictures that we should attend to, whereas the pictures provide the words with a specificity – colour, shape and form – that they would otherwise lack*” (Lewis, 2001, p. 34).

⁵² “*if we translate this into ecological terms we might say that the words come to life in the context, in environment, of pictures and vice-versa*” (Lewis, 2001, p. 48).

Figura 10 – O lobo é visto em grupo, abraçado por todos os personagens



Fonte: Rampazo, 2020, p. 58-9.

Além do lobo, estão presentes na história outras figuras bastante conhecidas: a Chapeuzinho Vermelho, a Vovó, os Três Porquinhos, a Princesa, o Príncipe e o Caçador. De forma intertextual e paródica, ao mesmo tempo que o livro cita os clássicos, insere seus personagens em uma situação completamente distante daquela original, e é aí que se revela o comentário sobre os contos tradicionais. Assim como se verá no ensaio sobre *Telefone sem fio*, de Renato Moriconi e Ilan Brenman, constrói-se aqui um “hall de protagonistas” que conduz o leitor por um percurso pela “história das histórias”. Tal como no livro mencionado, em *Este é o lobo* também se chega, no fim, a um convite à brincadeira. Se diversos contos de fada, em sua origem, tinham a intenção de causar medo por meio do enredo que apresentavam e assim educar, neste caso o próprio medo é posto em xeque – qual seria, ao fim e ao cabo, a identidade deste lobo que por tantos séculos espalhou sua fama de mau? E a brincadeira é protagonista tanto aqui quanto em *Telefone sem fio*, e também em *Bárbaro*, livro sem palavras de autoria de Renato Moriconi em que um garoto aparece montado em um cavalo enfrentando grandes inimigos, até a última página em que se descobre que ele estava o tempo todo dentro de um carrossel e tudo até ali era fruto de sua imaginação. Seja em forma de convite concreto, como em *Este é o lobo*, seja em forma de experiência imaginativa, como em *Bárbaro*, ou como

atividade desenvolvida ao longo do próprio livro, como em *Telefone sem fio*, é a brincadeira que costura as narrativas – e é a figura do menino, representante da própria infância, quem aparece ao seu lado: em *Bárbaro*, o garoto está vivendo a experiência de ver-se em um mundo repleto de perigos; em *Este é o lobo* ele aparece ao fim e, sem se perturbar com a figura aparentemente amedrontadora à sua frente, a convida para brincar. Na produção nacional, assim, as infâncias parecem rir – porque brincam, jogam e sonham – na cara do perigo.

Em *Se eu abrir esta porta agora*, projeto de Rampazo publicado em 2018 e ganhador de diversos prêmios, a discussão sobre o medo também está presente de maneira central. O livro em formato vertical semelhante a *Este é o lobo* tem acabamento sanfonado e traz duas narrativas: de um lado da sanfona temos, na primeira página, a ilustração de uma porta que ocupa a totalidade do papel, e ao virá-la, ou ao abrir a porta, lemos o texto, na primeira dupla: “Se eu abrir esta porta agora”, ao lado de mais uma imagem da porta, que ocupa a totalidade do papel. Quando o leitor vira novamente a página, lê: “um monstro terrível pode estar me esperando do outro lado”, e vê a imagem ilustrada de um monstro. E depois, seguindo exatamente a mesma coreografia: “Se eu abrir esta porta agora”, “ele pode querer sair, puxar meu pé e me devorar”, texto que aparece ao lado da imagem de uma bruxa. E assim a narrativa caminha, sempre com a repetição do mesmo refrão composto pela conjunção condicional “se”, que introduz as fantasias aterrorizantes do narrador. Na última dupla, porém, ao finalmente abrir a porta, o narrador em primeira pessoa – e o leitor – se deparam apenas com o interior de seu próprio armário, composto por algumas roupas, alguns livros, um ninho de passarinho, entre outros detalhes, ao lado da frase: “aiai, se eu abrir esta porta agora...”. Ao virar a sanfona, começa a outra narrativa, que também segue o mesmo refrão e cadência, mas no lugar das elucubrações sobre o possível monstro, o centro do exercício imaginativo é a presença de um amigo: “Se eu abrir esta porta agora”, “um amigo adorável pode estar me esperando do outro lado”, e assim a narrativa segue, com as inúmeras possibilidades do que o narrador e o amigo poderiam fazer juntos, até mesmo um fingir que é o outro. Ao final, quando a porta é aberta, encontra-se o tal amigo (ou seria o próprio narrador?) em seu quarto, dormindo.

Assim como em *Este é o lobo*, *Se eu abrir esta porta agora* traz o medo para o centro da narrativa e, utilizando-se do recurso do refrão e da virada de página como elemento para que se crie um efeito de suspensão e, por consequência, de suspense, manuseia os sentimentos de quem lê para então propor uma reflexão sobre os caminhos internos que conduzem até os medos e principalmente sobre o medo como projeção. Essa proposta se revela com clareza em ambos os livros. No primeiro, foco deste ensaio, ela se manifesta por meio da figura do lobo e de sua fama; no segundo, aparece na oposição que se cria entre o monstro e o amigo, sustentando a

ideia de que, na vida, é possível abrir inúmeras portas – e, da mesma forma que é possível fabricar fantasias acerca dos piores monstros, também se pode encontrar um grande amigo.

Já na obra *Pinóquio: o livro das pequenas verdades*, de 2019, igualmente premiada e com o formato vertical como os outros livros mencionados, usa-se o mesmo recurso da oração condicional para refletir, dessa vez, sobre a essência e a verdadeira identidade de cada um. Pinóquio, o consagrado personagem de madeira, para diante do espelho e pensa sobre as outras existências possíveis: “Ao olhar para o espelho, pensou que, talvez, se ele fosse Gepeto, seria bondoso, paternal, amável e justo./ Se pinóquio fosse Gepeto, não seria mais somente um boneco de madeira”. E a frase-refrão “Se Pinóquio fosse... não seria mais somente um boneco de madeira” se repete, até que ao fim do livro ele se compreende de outra forma, abrindo a reflexão sobre a descoberta e aceitação de si, como aponta a quarta capa do livro (Rampazo, 2019). Neste caso, a página dupla também tem papel fundamental: enquanto Pinóquio aparece sempre do lado esquerdo, aquilo em que ele imagina que se transforma está no lado direito, e o objeto se torna rapidamente um espelho.

É interessante observar como, ainda que publicados por três editoras diferentes,⁵³ os livros lançam mão dos mesmos recursos arquitetônicos (do livro-objeto) e de texto para alcançar suas propostas narrativas: o formato vertical, o uso da dobra do livro como marco divisório e criador de contraste, a virada de página como geradora de ritmo, mas também como esquina em que o que está do outro lado é um mistério a ser desvendado,⁵⁴ o refrão, o texto trabalhado com base no “se” em duas das três obras. Esse parece ser, assim, um projeto artístico do autor em que, de formas singulares em cada uma das obras, ele dialoga com os leitores sobre a ideia de projeção: de nós mesmos, dos outros, de nossas fantasias – e não à toa todos os livros são marcados pelo formato vertical, que favorece a transformação das páginas em um espelho que reflete não só os personagens que estão lá dentro, mas também quem está de fora, realizando a leitura.

Os livros, dessa forma, transformam-se nesse portal para onde é possível se lançar, e junto de cada um que se arremessa em seu interior vão também seus próprios desejos e sentimentos, que passam a ser elaborados por meio da narrativa. As frases curtas, as cenas sem cenário, entre outros elementos, facilitam que cada leitor possa se enxergar nos personagens e voltar a reflexão para si. Qual é o monstro, ou o lobo de cada um? Como Pinóquio, o que nos

⁵³ *Este é o lobo* pela Pequena Zahar; *Se eu abrir esta porta agora* pelo Sesi-SP Editora e em seguida pela Ciranda Cultural; e *Pinóquio* pela Boitatá.

⁵⁴ Angela Lago, em entrevista a Odilon Moraes por ocasião da exposição “Linhas de Histórias – Um Panorama do Livro Ilustrado no Brasil”, sediada no Sesc Belenzinho em 2011, foi quem fez a associação da virada de página ao ato de virar a esquina.

incomoda em nossa essência? É possível vislumbrar nossa verdadeira identidade? E com essa verve reflexiva e, pode-se dizer, até mesmo com fundo psicanalítico, vê-se um grupo de obras que, ao apresentar personagens que lidam com seus próprios medos e fantasmas, incentivam o leitor a olhar para si.

É nesse sentido que a obra de Alexandre Rampazo convida o leitor – criança ou adulto – a participar ativamente da leitura, e a construção de sentido da história se dá também por aquilo que projeta quem lê no que está escrito e ilustrado naquelas folhas de papel. Unem-se, assim, as páginas do livro às páginas das vivências e memórias do outro, e o lobo protagonista se torna símbolo de todo e qualquer medo – de certo medo universal que, em suas formas as mais variadas, está presente em toda a espécie humana. Então, mesmo que se possa considerar que este projeto traz uma narrativa original usando como base o imaginário dos contos de fadas, e portanto pode ser classificado como uma paródia, o autor substitui o humor, muitas vezes presente nesse tipo de texto, pelo tom reflexivo e introspectivo. O personagem clássico, que vai ao longo da narrativa tomando uma forma diminuta, aqui está a serviço da proposição de discussões desmistificadoras sobre o medo e, sem interpretações previamente estabelecidas, possibilita novas e infinitas leituras a respeito do vilão. Portanto, no processo de desconstrução de estereótipos, faz pensar tanto sobre os padrões e clichês comuns, que habitam o cenário cultural, como sobre as imagens estáticas subjetivas que se formam e permanecem internamente em cada um de nós, como se, ao fim e ao cabo, a proposta em *Este é o lobo* e nos outros livros citados de Rampazo fosse, com a leitura, quebrar cada um desses espelhos que insistem em nos acompanhar vida afora.

**4 DIREÇÃO II | A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS INVESTIGA A
PRÓPRIA INFÂNCIA**

4.1 A INFÂNCIA COMO NÚCLEO E OS NÚCLEOS DA INFÂNCIA

Desde o surgimento da literatura para crianças no Brasil, na passagem do século XIX para o XX, a infância já se mostrava de alguma forma presente nas narrativas voltadas para esse público. Mesmo que não assumisse o protagonismo temático, surgia como pano de fundo ou era representada pelos personagens infantis daquelas histórias. *Saudade* (1919), de Thales de Andrade, se notabilizou como um dos grandes livros brasileiros criados para o contexto escolar, e tem uma estrutura cujo molde são as lembranças do protagonista Mário, que recorda com saudosismo seus tempos de criança no campo.⁵⁵ *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manoel Bonfim, outra publicação da chamada literatura didática que se tornou um clássico da história literária brasileira, tem como protagonistas dois meninos que empreendem uma viagem pelo país para ir ao encontro do pai doente. Como se vê, não é o retrato da infância o que se apresenta como tema prioritário nessas obras, que, em sua função escolar, tinham como objetivo principal a valorização do espaço rural em *Saudade*, e a formação do sentimento nacionalista de amor à pátria em *Através do Brasil*. No entanto, é interessante perceber como, ainda assim – supõe-se que para efeitos pedagógicos –, os autores fazem as escolhas estratégicas de criar protagonistas infantis e um ambiente de rememoração que valoriza a experiência da infância, como se essas fossem formas satisfatórias de aproximação com o público-alvo.

Com a chegada de *Narizinho arrebitado* (1921), de Monteiro Lobato, da poesia de Henriqueta Lisboa, já na década de 1940, entre alguns outros autores e títulos das primeiras décadas do século XX, o cenário se transforma. As crianças (e bonecas) protagonistas ganham liberdade e poder imaginativos inéditos, e ainda que se observasse nessas obras o intuito de formar futuros cidadãos por meio de textos de ficção, as características da infância – o olhar inaugural, o questionamento inato, a coragem para encarar aventuras, a fantasia, entre outras – eram valorizadas e encaradas como forma de conhecimento e potência criativa, e é justamente essa perspectiva que parece se manter ao longo dos anos seguintes e aportar no início dos anos 2000.

Mas um dos frutos desse largo período em que os personagens infantis se tornam o elo entre os livros e os leitores crianças parece ser a conversão da própria infância no grande e principal tema da literatura contemporânea voltada para essa audiência. A fase da vida em que se encontra o público-alvo passa a ser não só retratada, mas principalmente homenageada por

⁵⁵ *Saudade* é um livro que se adequa especificamente à categoria “Infância como reminiscência”, que se debruça sobre obras em que o assunto principal são as lembranças desse período da vida.

meio de diversos gêneros textuais, pensamentos gráficos e relações variadas entre texto e imagem. Assim, apesar das diferentes formas em que se manifestam, a maioria dessas narrativas busca enaltecer o momento marcado por experiências inaugurais e pelo protagonismo e a importância da imaginação. Abordam, então, os assuntos e os conflitos que atravessam o cotidiano infantil, como a autodescoberta e o crescimento, as relações familiares, as primeiras vivências com a morte e a descoberta das próprias emoções. Mas também fazem, a partir do retrato de situações próprias dessa fase, uma reflexão sobre gênero, ancestralidade, identidade e individualidade. É foco aqui também a convivência: amizade, bullying, preconceito dos mais variados tipos e outras formas de se relacionar com o outro – seja ele humano ou animal – são discutidas e problematizadas por meio de histórias de ficção. Ao todo, então, contam com oito subcategorias: Amizade/ Convivência; Familiares; Emoções; Identidade e individualidade; Luto; Ancestralidade; Imaginação; Autodescoberta e crescimento.

Entre as obras que tratam das relações familiares, o grande destaque parecem ser os avós. *Carta de um menino para a pior avó do mundo* (2013), de Neusa Sorrenti e Aline Abreu; *Cachinhos de prata* (2017), de Leo Cunha e Rui de Oliveira; *Colo de avó* (2015), de Roseana Murray e Elizabeth Teixeira; *Avó de todo mundo* (2014), de Nye Ribeiro e Rita Duque, entre muitos outros, são alguns dos livros que trazem esses personagens como marca da força da experiência afetiva dentro de casa nesse período da vida e tematizam relações de amizade e cumplicidade entre avós e netos, além da dor e da dificuldade de ver um parente partir ou se adoentar. Nesse sentido, ao lado dos animais de estimação – também personagens frequentes nas relações de afeto na infância –, é por meio dessas figuras que a morte aparece nas narrativas que buscam abordar essas que, supõe-se, constituem as primeiras vivências de perda do leitor infantil.⁵⁶

O luto, o medo e seu par antagônico, a coragem, constituem os sentimentos mais explorados em livros que têm como tema as emoções. É o caso de *Pedro vira porco-espinho* (2017), de Janaina Tokitaka; *E foi assim que eu e a escuridão ficamos amigas* (2020), de Emicida e Aldo Fabrini; *Gildo* (2010), de Silvana Rando; ou *Caçadores de Lobo Mau* (2020), de Anna Claudia Ramos e Vanessa Prezoto. Em um texto no Blog da Leiturinha sobre *Caçadores de Lobo Mau*, se diz que “A história aborda o tema do medo e da coragem de forma divertida e lúdica”; já na obra de Emicida e Aldo Fabrini, lemos no release disponível nas livrarias online:

⁵⁶ As subcategorias “Familiares” e “Emoções” muitas vezes estabelecem importantes interseções: o luto ou os desafios de lidar com parentes adoentados aparecem com frequência em livros que têm como personagens avós e animais de estimação.

O medo às vezes nos paralisa, e para superá-lo é preciso coragem e determinação [...]. Uma menina tem medo da Escuridão. Quando chega a noite, vem a preocupação e a ansiedade: afinal, o que o escuro pode esconder? O que ela nem imagina é que, do outro lado, a Escuridão também é uma menina – cujo maior medo é a claridade, e todo tipo de coisa que se revela quando nasce o sol.⁵⁷

E sobre a obra de Tokitaka, que trata mais especificamente da raiva, está dito também no release encontrado em sites de venda de livros:

Que tal discutir com as crianças de onde vêm as emoções? Do que se alimenta a raiva? Por que estamos calmos e de repente – pum – não estamos mais? A autora Janaina Tokitaka conta a história de Pedro, um menino comum que vai levando a vida em suas rotinas de criança. Porém, quando uma dessas coisas não acontece como ele espera, Pedro vira porco-espinho.

Vemos, assim, nesses exemplos, que é por meio de metáforas e enredos fantasiosos que tais narrativas se propõem a aproximar o leitor desses sentimentos e propiciar, por meio de histórias de ficção, a possibilidade de dar contorno às emoções. Já *Gildo*, por outro lado, é protagonizado por um elefante com características humanas e, nos vários livros em que aparece, enfrenta situações cotidianas e é por meio delas que as emoções se apresentam.

Há também nesta ampla categoria os livros que constituem uma homenagem especificamente à capacidade imaginativa da infância. Eles se estabelecem, muitas vezes, como propostas que incentivam a criatividade e a brincadeira, como é o caso de *Inventa-desventura* (2008), de Marta Lagarta e Guto Lins; ou de *A vaca avacalhada* (2013), de Valéria Belem e Adriana Mendonça. Em outros casos, não se estruturam necessariamente como jogo, mas as narrativas seguem girando em torno do mesmo tema: *Toda criança gosta* (2007), de Bia Hetzel e Mariana Massarani, discute os valores universais da infância, destacando o direito de imaginar, e em *Menininho* (2020), de Gabriela Romeu e Elisa Carareto, o protagonista usa o que encontra em seu quintal para criar seus brinquedos e inventar. Já em *Varinha de imaginar* (2016), de Marco Antonio Ponce e Suzete Armani, o centro da história rimada é um graveto que se transforma em varinha e possibilita as mais variadas transformações na mão das duas crianças protagonistas. Destacam-se ainda as histórias que abordam a força imaginativa das crianças especificamente como forma de superação, assunto da coletânea de contos *Caixa de*

⁵⁷ Disponível em: <https://www.amazon.com.br/foi-assim-escurid%C3%A3o-ficamos-amigas/dp/8574069191>.

brinquedos (2017), de João Anzanello Carrascoza e ilustrações de Larissa Ribeiro; e *O quartário* (2012), escrito por Francesco Zullino Yunes, um garoto de seis anos, e ilustrado por Sami e Bill.

Nas obras que têm como foco a autodescoberta e o crescimento, o que se mostra é o processo de amadurecimento dos protagonistas a partir de determinadas situações de conflito. *Cai do ninho!* (2018), de Cecília Cavalieri França e Fabiana Queiroga, é uma narrativa em primeira pessoa em que um filhote de joão-de-barro narra suas aventuras depois de cair do ninho e seu percurso – físico e emocional – até reencontrá-lo. *Tique-tique nervoso* (2008), de Lia Zatz e ilustrações de Adriana Leitão, é um relato também em primeira pessoa em que uma garota pré-adolescente, com ciúmes da irmã mais nova e outras questões familiares, vai mostrando ao leitor seus difíceis conflitos e as soluções que, pouco a pouco, encontra para eles. *Rodas, pra que te quero* (2006) é um texto autobiográfico da escritora Angela Carneiro sobre o momento, ainda na infância, em que perde a mobilidade das pernas e passa a usar uma cadeira de rodas. *A cicatriz* (2010), de Ilan Brenman e Ionit Zilberman, se volta para o processo de descoberta de Silvinha em relação à sua própria família, depois de se machucar e ganhar uma cicatriz.

E a hereditariedade e o legado são o assunto principal de obras como *Os nove pentes d'África* (2009), de Cidinha da Silva com imagens de Ilea Ferraz; *O cabelo de Lelé* (2007), de Valéria Belem e Adriana Mendonça; *O black-power de Akin* (2020), de Kiusam de Oliveira e Rodrigo Andrade, entre outros livros que buscam reforçar a beleza da ancestralidade negra. Tanto nessas histórias como em muitas outras, são os cabelos que, protagonistas das narrativas, simbolizam o valor e a força de ser uma pessoa negra. Ao lado destes, estão os livros que têm como centro a discussão da identidade por meio de histórias que tratam das diversas possibilidades de ser e estar no mundo – identidade de gênero, condição social, entre outras – e buscam, ao mesmo tempo, exaltar essas diversas experiências de vida e apontar conformações variadas de intolerância e preconceito. Alguns exemplos são: *Da minha janela* (2019), de Otávio Jr. e Vanina Starkoff; *O menino mais feio do mundo – Aconteceu no São João* (2007), de Regina Chamliam e Helena Alexandrino; e *É igual, é diferente* (2018), de Mary e Eliardo França.

Por fim, ainda no âmbito das relações sociais, estão as publicações que discutem as várias formas de convivência – e aqui o maior destaque se dá para a amizade, por um lado, e para o bullying, por outro. Em *Porco de casa cachorro é*, de Mirna Brasil Portella, o personagem tímido se afeiçoa a um porco e assim, a partir da amizade com ele, passa a conseguir se relacionar com outros seres ao seu redor; *Bagunça e Arrumação*, de Marília Pirillo,

tem como protagonistas duas meninas que, chamadas de Bagunça e Arrumação, estão sempre juntas por todos os cantos, mesmo com seus desentendimentos – e nesse caso a narrativa, além de se concentrar na amizade, também traz para a pauta outro assunto do cotidiano infantil: a organização material. Já os livros *Filhote de Cruz-Credo: a triste história alegre de meus apelidos*, de Fabricio Carpinejar e Rodrigo Rosa; *Nico*, de Rosa Amanda Strausz e Suppa; e *Os sete amigos*, de Bernardo Lins e Lúcio Bouvier, consistem, cada um a seu modo, em histórias de bullying e discriminação. Seja em um relato memorialístico de uma experiência escolar, como é o caso da obra de Carpinejar; seja em uma narrativa realista na qual um garoto passa por um processo de compreensão e aceitação de seu amigo “diferente”, o Nico; ou em uma história de animais com características humanas, *Os sete amigos*, em que os personagens se unem por serem todos considerados estranhos, essas publicações parecem ter em comum a clara intenção de demonstrar a riqueza da convivência com o diferente, além de discutir as noções de padrão – de beleza, de comportamento, entre outras – previamente estabelecidas na sociedade.

Vê-se assim que, mesmo que com temáticas as mais variadas, esta é uma categoria em que os livros têm como núcleo fundamental a infância – seja para enaltecê-la em sua capacidade imaginativa, seja para trazer à tona os principais assuntos que a rondam e que fazem parte de qualquer experiência de crescimento. Se no século XX a infância já era pauta na literatura para crianças, no século XXI ela ganha ainda mais espaço e se converte em um período dotado de características valorizadas – e desejadas – pelo adulto, que usufrui dos mais diversos recursos criativos oferecidos por texto, imagem e projeto gráfico para celebrá-la.

4.1.1 Ensaio

Ernesto: dos bastidores à ação

Ernesto, de Blandina Franco e José Carlos Lollo, foi publicado em 2016 pela Companhia das Letrinhas e tem como protagonista um personagem roxo de nariz vermelho e comprido, que, vítima de bullying, vive triste e solitário. No entanto, ao contrário de uma história de enredo tradicional, que se sustenta a partir dos pilares de começo, meio e fim, este livro conta com um narrador em terceira pessoa, que apresenta Ernesto ao leitor ao mesmo tempo que o flagra em seus instantes de maior sofrimento. É possível dividir a obra em dois grandes blocos narrativos: no primeiro deles, Ernesto, ao sair por uma porta que se materializa na narrativa visual, procura se relacionar com outros personagens, que vão aparecendo a cada dupla, sempre repelindo as tentativas de aproximação de Ernesto, enquanto a narrativa verbal apresenta frases sobre aquilo que se diz a respeito do protagonista:

Dizem que o Ernesto é muito calado. Que ele tem a língua enrolada e não sabe falar direito com as pessoas./ Dizem que o Ernesto é feio. Que ele tem a cara torta e dá medo nas pessoas./ Dizem que o Ernesto é diferente. Que ele usa roupas muito mais velhas do que as das outras pessoas (Blandina; Lollo, 2016, p. 6-10).

Já o segundo bloco tem início no momento em que Ernesto, triste diante de tantas acusações – como mostram apenas as imagens –, volta para a porta de onde saiu e a partir daí o vemos em sua intimidade; entramos em sua casa e o acompanhamos em seu sofrimento, dentro de seu próprio quarto. Este trecho, que começa com “e ele vive muito, muito sozinho e muito, muito, muito triste”, tem a atmosfera melancólica reforçada pela chuva que começa a cair nas ilustrações.

Enquanto os desenhos, tanto no primeiro como no segundo blocos, se concentram no personagem, o texto inicialmente se ocupa das afirmações de terceiros sobre o personagem, como uma voz distante, e depois dele se aproxima, com a frase “e ele vive muito, muito sozinho e muito, muito, muito triste”, que, em contraposição às afirmações alheias, dá notícias de seu real estado e sentimentos. Mas logo em seguida a narrativa verbal passa a se comportar de um terceiro modo: isso porque depois da frase mencionada, lemos a palavra “fim”, e a partir daí, enquanto as imagens continuam a mostrar o interior do quarto do personagem e suas ações solitárias, o texto passa a conversar com quem lê:

Não gostou do final da história?/ Mas algumas vezes é assim que as histórias acabam./ Tem gente que pensa que quando acaba assim não é culpa de ninguém./ Tem gente que prefere nem ficar sabendo desse final porque é muito triste (Blandina; Lollo, 2016, p. 26-32).

Depois dessa reflexão, o narrador pergunta ao leitor se ele tem alguma coisa a dizer para o Ernesto – e nesse ponto a história de fato termina, com uma espécie de convocação. Vê-se, portanto, que a narrativa verbal se modula de três maneiras diferentes ao longo da obra; no início é porta-voz das afirmações negativas sobre Ernesto; depois rapidamente se aproxima do personagem e o caracteriza como “muito, muito, muito triste”; e por fim passa a conversar com o leitor pressuposto.

As frases curtas, de estrutura gramatical simples e repetitiva, além das ilustrações também de traços simples, que se limitam a poucos elementos diante do fundo amarelado das páginas, criam um ambiente em que se presentifica a solidão do personagem (Ver Figura 11). Não se observa nenhuma tentativa de minimizar, por meio da linguagem verbal ou visual, a dor ali expressa – a intenção parece ser, ao contrário, a de aproximar ao máximo o leitor da situação de Ernesto. Nesse sentido, este parece ser um livro de “experiência”: em vez de se propor a ensinar algo sobre bullying ou convivência de forma geral, a partir de uma perspectiva distanciada e de uma situação ficcional forjada para cumprir esse objetivo, correndo o risco de se tornar didática, como é o caso de muitas obras com essa temática, o recurso utilizado aqui foi o de transformar o ato da leitura em vivência. Acompanha-se, com o virar das páginas, os xingamentos a Ernesto e sua tentativa de interagir com outros seres, depois sua volta solitária e deprimida para casa, e tudo é estruturado de forma a acontecer no tempo presente da leitura, instantaneamente. Não há, desse modo, uma voz distanciada que narra sua história em outro tempo ou espaço, tampouco existem “distrações narrativas”: em poucas palavras e imagens, o único assunto do livro é a situação atual de Ernesto.

Figura 11 – A solidão de Ernesto



Fonte: Blandina; Lollo, 2016, p. 12-3.

A inserção da palavra “Fim” logo depois da afirmação de que o protagonista vive sozinho e triste colabora em grande medida para o tal efeito de “leitura de experiência”, ao provocar no leitor a sensação de um desfecho abrupto e inesperado. A história de Ernesto, ali, terminaria sem qualquer possibilidade de melhora, e ainda que o segundo final da narrativa não seja um final feliz, ele proporciona ao leitor a possibilidade de transformação, que se dá a partir da pergunta: “E você? Você tem alguma coisa a dizer para o Ernesto?”. É interessante perceber que o verbo “dizer” se repete neste momento da narrativa, a partir de outra perspectiva: na primeira parte do livro, aparece sempre na forma do presente do indicativo, “dizem”, acrescida de algum adjetivo; já na conclusão, o dizer não é mais *sobre* o Ernesto, e sim *para* o Ernesto. Observa-se, assim, ao longo do processo da leitura, um movimento de perspectiva em que se busca, aos poucos, passo a passo, aproximar o interlocutor do personagem em questão; a estrutura gramatical do início sugere afastamento em relação ao objeto, algo que se transforma a partir de “O Ernesto vive muito, muito sozinho...”, pois já se pode ver aí um olhar mais aproximado, de um narrador que, agora, o enxerga de perto, e esse processo de acercamento culmina na proposta de interação com aquele que, lá no começo da história, era visto apenas pelos olhares alheios. Depois desse movimento de “*zoom in*” conduzido pelas palavras, o leitor, em um ato de “desobjetificação” ou “desmonstrização” final do personagem, estaria apto a interagir com ele, demonstrando que Ernesto é igual a qualquer um.

Além disso, essa frase final funciona, por um lado, como um convite à reflexão e ao envolvimento do leitor com a situação apresentada; e, por outro, representa o único momento em que se vislumbra uma leve atenuação do conteúdo narrado, ao oferecer ao leitor a chance –

e a responsabilidade – de transformar a condição do protagonista. Reforça-se também nesse ponto a configuração do livro como experiência, uma vez que, depois de vivenciar aquilo por que Ernesto está passando, o leitor passa a ser também convidado não só a refletir, mas principalmente a agir, e a partir daí a história passa a acontecer fora do livro.

Diana Navas, no artigo “Novos caminhos para novos leitores: breve panorama da literatura contemporânea brasileira para crianças pequenas”, aponta para a exigência de uma leitura performativa trazida pelos livros em que a materialidade é percebida como mais um agente construtor de sentido. Ela diz:

A leitura, assim, deixa de ser apenas um ato intelectual para tornar-se uma leitura performativa. As mãos, aqui, tornadas agentes responsáveis pelo virar/abrir as “páginas-portas”, exemplificam-nos o quanto a leitura pode tornar-se um ato corporal e mobilizador de nossos diferentes sentidos quando estamos diante de livros-álbum que congregam, de forma harmoniosa e sinérgica, o texto verbal, as ilustrações e o projeto gráfico. Uma leitura que, justamente por ser mais desafiadora, cada vez mais conquista novos leitores das mais diferentes idades (Navas, 2017, p. 134).

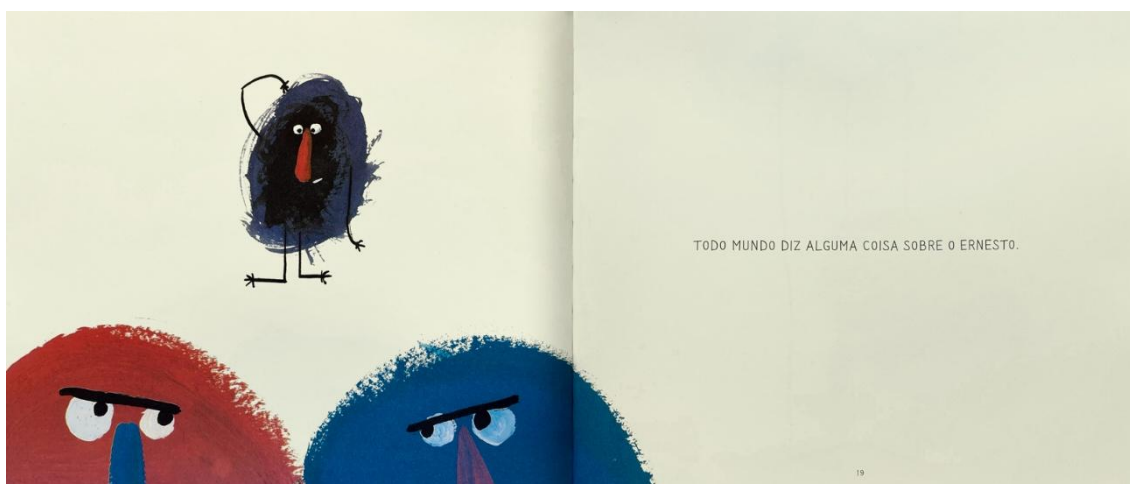
Mesmo tratando de um contexto diferente de obras, em que a exploração material se torna uma constante, é interessante notar que em ambos os casos a leitura passa a ser um ato de apelo e chamamento, que convoca quem lê. No caso específico de *Ernesto*, a ação para a qual o leitor é intimado é o ato da fala: o narrador o convida a *dizer* algo ao personagem, e dessa forma o livro se mantém dentro do universo da palavra – primeiro a leitura e depois a conversa –, mesmo quando extrapola os limites do tempo e do espaço narrativos. Não é difícil enxergar, assim, a maneira pela qual a estrutura da história, ao mesmo tempo que pressupõe que o leitor é um colaborador ativo, como é característico em narrativas contemporâneas,⁵⁸ consegue manipular o interlocutor em uma direção, levando-o a tomar partido contra o bullying sofrido por Ernesto.

Observando detidamente o espaço narrativo, todas as páginas têm fundo vazio: no primeiro bloco do livro não há qualquer cenário, só a melancólica interação do protagonista com outros personagens (Ver Figura 12), e no segundo e terceiro blocos o que se vê é a representação do quarto de Ernesto a partir de pouquíssimos elementos: uma janela (por onde

⁵⁸ Dizem Lajolo e Zilberman (2017, p. 80): “Sem deixar de colaborar para a formação do leitor e, com isso, responder de algum modo às expectativas nela depositadas, a literatura infantil e juvenil do Brasil do século XXI tem buscado investir em modos originais e instigantes de expressão. Resiste, por esse meio, a meramente dobrar-se às exigências de seus financiadores, públicos e privados, ao mesmo tempo em que requer e forma um leitor inteligente, capaz de interagir com obras criativas e inovadoras. Dois são os traços mais evidentes do empenho em propor desafios a seus destinatários: o recurso à intertextualidade e o apelo à metalinguagem, traços que também se manifestam na melhor literatura não infantil”.

vemos a chuva), um abajur, um prato de comida, uma coberta e o livro que em determinado momento ele procura ler. Tal economia de recursos, além de apresentar graficamente o desamparo da criatura, remete, mais uma vez, à noção de livro-palco, já vista em *Lampião e Lancelote*. Assim como nas peças teatrais, é por meio de elementos simbolicamente escolhidos que se trava um pacto com o leitor/espectador e se estabelece que, a partir desses objetos “em cena”, o espaço delimitado se transforma temporariamente em outro, e assim a realidade ali presente se torna ficção. Enquanto *Lampião e Lancelote*, com suas páginas de fundo preto, se transforma em palco para o encontro dos dois guerrilheiros, *Ernesto* e seu cenário branco-amarelado trazem para os holofotes as desventuras emocionais de um personagem violentado por um bullying perverso e cruel.

Figura 12 – No fundo vazio, a melancólica interação com outros personagens

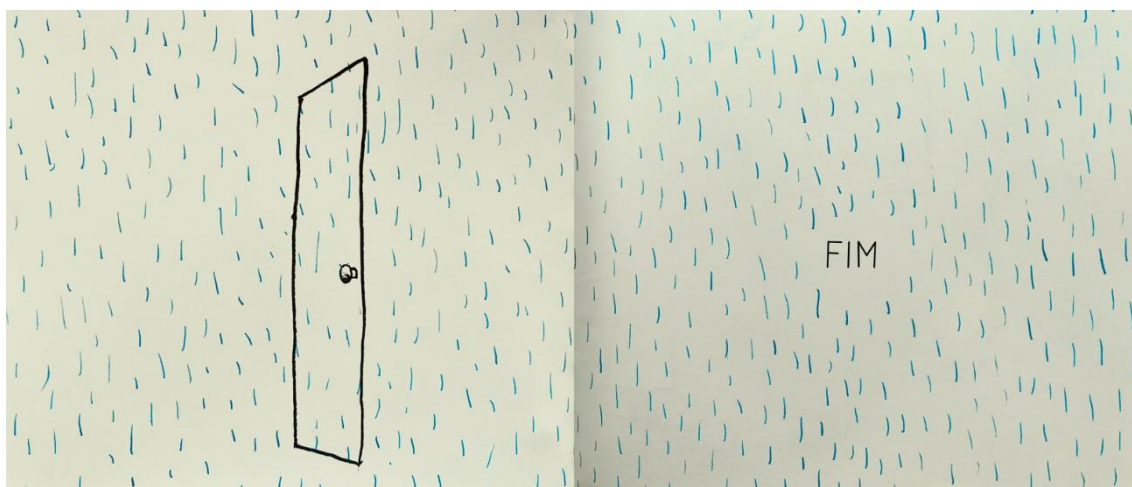


Fonte: Blandina; Lollo, 2016, p. 18-9.

O que reforça em grande medida essa atmosfera de palco são as portas desenhadas sobre o papel liso. Na primeira página do livro vemos uma porta fechada, que na sequência se abre e de dentro dela sai Ernesto. Depois de suas tentativas fracassadas de interação, ele volta a entrar pela mesma porta e a partir desse momento passamos a vislumbrar o interior de seu quarto. Na primeira etapa da história, tanto a voz narrativa (que repete aquilo que falam sobre o personagem, como já dito) quanto o “espaço cênico” exterior provocam uma perspectiva mais distanciada. A partir do momento em que o texto passa a acompanhar mais de perto as emoções de Ernesto, o ambiente – seu próprio quarto – também passa a ser mais intimista. Mas é essa porta desenhada sozinha logo no início que faz ao leitor o convite para que assine o pacto ficcional e, dali para a frente, passe a acompanhar a jornada de um personagem igualmente

ficcional. Então, a porta sozinha na página, feita só de traços, sem preenchimento ou cor, é a entrada para o mundo de Ernesto (Ver Figura 13) – e, para além disso, é uma mostra dos andaimes da criação. Assim como *Lampião e Lancelote*, que por meio de recursos gráficos variados propicia ao leitor um embate só possível na ficção, portanto deixando à mostra sua natureza, *Ernesto* faz uso de estratégias visuais que, abusando da contenção, escancaram a noção de artifício e disfarce, base do pensamento do livro ilustrado.

Figura 13 – A porta para o mundo de Ernesto



Fonte: Blandina; Lollo, 2016, p. 22-3.

Constrói-se, assim, uma espécie de metalinguagem visual, em que os desenhos – sob sua aparente simplicidade – não apenas concretizam visualmente a narrativa, mas também funcionam como um comentário sobre a própria atividade de ilustrar. Convidam o leitor a entrar por essa porta “de mentira”, dentro da qual tudo também é “de mentira” – da mesma forma que, no teatro, o objetivo não é tanto iludir o espectador de que aquela é mesmo determinada realidade quanto convidá-lo a adentrar um espaço conscientemente simulado. Não se trata, dessa forma, de *imitar* a realidade, mas sim de *representá-la*, e para isso se pressupõem certos denominadores comuns sempre firmados entre os agentes criadores e os espectadores/leitores: a partir de alguns objetos, finge-se que “este é o quarto do Ernesto”, devido a essa porta, finge-se que “este é o espaço exterior” etc.

Gérard Abensour, pesquisador francês da forma dramática, em uma biografia sobre o célebre dramaturgo russo do século XX Vsévolod Meierhold, reflete:

Muito cedo Meierhold descobre que a aparência enganosa – a essência do jogo teatral – é melhor que um tratado de filosofia, revelador da

verdade. [...] No jogo teatral, a aparência enganosa não significa fraude, logro, pois sendo jogo, ele não é outra coisa que ele mesmo. [...] Mas quem diz jogo diz regras de jogo, convenções a respeitar e, entre estas, a divisão da sala entre a cena (o que se vê) e a plateia (os que veem). Meierhold descobre muito cedo que o grande erro seria ignorar essas convenções [...]; com a preocupação da verossimilhança, erigir uma quarta parede entre o público e os atores e cair no que ele chama o “naturalismo”. Este teatro esquece a música interior (Abensour, 1998, p. 16-7).

Assim como o melhor teatro do século XX, *Ernesto* parece também “quebrar a quarta parede” e mostrar ao interlocutor sua natureza enganosa. E não são poucos os livros ilustrados que exploram a faceta de disfarce: dado que esta se apresenta como uma estratégia basilar desse suporte, é comum a prática de exaltá-la e deixá-la ainda mais à mostra. Não à toa, então, é possível observar uma grande variedade de títulos, nacionais ou estrangeiros, que se propõem como jogos metalinguísticos e investem na interação com o artefato físico. Nesse sentido, vale retomar aqui a tendência do começo deste século de livros que abordavam o próprio objeto como assunto principal, como é o caso de *É um livro* (2010), do autor americano Lane Smith, publicado originalmente em 2010; ou *Aperte aqui* (2019), do francês Hervé Tullet, lançado no mesmo ano. Ambos curiosamente tratam da relação entre o livro, objeto analógico, e os dispositivos digitais, e se consolidaram como grandes sucessos, tendo sido publicados em diversos idiomas, ganhado prêmios de prestígio e se estabelecido em listas de best-sellers – *Aperte aqui* permaneceu entre os livros ilustrados mais vendidos do *The New York Times* por quatro anos.⁵⁹

No Brasil, nesse mesmo período, Ilan Brenman e Fernando Vilela publicaram *O que cabe num livro?* (2006), em que, usando essa pergunta como bordão, demonstram ao leitor

⁵⁹ Em artigo sobre livros ilustrados metaficcionalis, Maria Cecilia Silva-Díaz relembra que apesar de marcar os álbuns contemporâneos, a metaficção está há tempos presente na literatura para as infâncias:

“As experiências metaficcionalis remontam a livros publicados há muito tempo. *The Hole Book* (1908), de Peter Newell, explora a materialidade do livro a partir da introdução de uma faca em forma de buraco, que atravessa as páginas e borra os limites entre a realidade e a ficção, de forma semelhante à mordida recortada na contracapa de *The incredible Book Eating Boy* (2006), de Oliver Jeffers. Em *Harold and the Purple Crayon* (1955), de Crockett Johnson, a narrativa ilustrada permite que o personagem pegue o lápis e desenhe o mundo da ficção, confundindo assim os níveis narrativos ao transformar o próprio personagem em autor implícito; quase três décadas mais tarde, o pequeno urso de *A Bear-y Tale* (1989), de Anthony Browne, pega o lápis e recria o mundo dos contos de fadas de uma maneira semelhante” (Silva-Díaz, 2018, p. 70; tradução nossa).

“Metafictional experiments go back to books published long ago. *The Hole Book* (1908) by Peter Newell explores the materiality of the book with the introduction of a die-cut hole, which goes through the pages and blurs the limits between reality and the space of fiction in a similar manner to the die-cut bite on the backcover of *The incredible Book Eating Boy* (2006) by Oliver Jeffers. In *Harold and the Purple Crayon* (1955) by Crockett Johnson, the narrative of illustrations enables the character to take a pencil and draw the world of fiction, thus violating the narrative levels by making the character into the implicit author; almost three decades later, the little bear in Anthony Browne’s *A Bear-y Tale* (1989) takes the pencil and recreates the world of fairy tales in a similar way.”

como dentro desse objeto pode existir tanto um dinossauro quanto uma pulga. A partir de animais dos mais variados tamanhos, exploram o livro como um dispositivo que, porque baseado na simulação, se torna de alguma forma infinito, já que nele pode estar contido qualquer elemento que se queira, desde que dentro da lógica do pacto ficcional. Da mesma década, é possível destacar alguns outros títulos que, sem o apelo claramente metalinguístico dos anteriores, brincam com a sobreposição dos universos real e ficcional, como *De passagem*, de Marcelo Cipis. Lançado em 2008, é um livro só de imagens em que um personagem, ao mesmo tempo em que passeia pelas páginas do livro, passeia também por lugares os mais variados e distantes. O recurso de destaque da obra de Cipis é semelhante à porta de *Ernesto*: é através de um buraco desenhado em cada uma das páginas que o protagonista consegue se locomover; assim como a porta, o buraco se apresenta como uma intervenção gráfica que traz à tona o sentido de artifício da obra.

Anabella López, escritora argentina residente no Brasil e que publica hoje em dia diretamente com editoras nacionais, em seu livro de imagens *Outros mundos* (2017) cria com colagens diversas máscaras em páginas duplas, de cujo topo saem elementos também distintos: fábricas e chaminés, pássaros, estradas e pontes, entre outros. Ao final deste “livro de filosofia visual para crianças”, nas palavras de Peter O’ Sagae (2024), depois de percorrer o inventário ilustrado de universos possíveis dentro de cada cabeça, o leitor é instigado a responder: “Quem é você, afinal?”. Ao trazer o interlocutor real para dentro do livro, ou ao projetar o ambiente ficcional para a realidade de quem lê, observa-se, como na obra de Blandina e Lollo, não só o apagamento das fronteiras entre o real e o ficcional, mas também a convocação ao leitor. Assim, enquanto *De passagem* se aproxima da história analisada por trazer à tona sua artificialidade intrínseca por meio de recursos imagéticos, *Outros mundos* se conecta a *Ernesto* na medida em que, ao transportar – instigar – o leitor para fora da ficção, acaba por lembrá-lo, conseqüentemente, da condição artificial daquele objeto.

A compreensão do livro como um ambiente que possibilita a interação com o leitor-espectador parece ser também o motor principal de criação de *Isso é meu*, livro publicado em 2015 e fruto da mesma parceria entre Blandina Franco e José Carlos Lollo. Os autores partem da suposta tendência autocentrada das crianças e travam uma brincadeira em que uma garota, que não quer abrir mão de sua boneca, conversa com o leitor de forma direta. A partir das imagens, que retratam a personagem de forma mais aproximada ou mais distanciada e fazem com que o leitor se posicione em relação a ela e portanto perceba sua aproximação ou distanciamento a cada virar de página, é possível sentir a oscilação da menina diante de sua vontade de não emprestar o objeto estimado. Dessa forma, além da compreensão do livro como

um objeto interativo e propulsor de diálogo que parece ser constitutiva tanto em *Ernesto* quanto em *Isso é meu*, também se observa em ambas as obras o uso do recurso de *zoom in* e *zoom out*, mas em *Isso é meu* ele se realiza por meio das imagens.

No entanto, ao contrário de *Ernesto*, *Isso é meu* é um projeto da dupla que tem como característica fundamental o humor. Blandina e Lollo, com mais de sessenta livros publicados até hoje, estão entre os raros artistas que têm como principal fonte de renda a produção de livros para a infância, e uma das grandes responsáveis por tal façanha é a também bem-humorada coleção do Pum, que já vendeu mais de 500 mil cópias e é composta pelos títulos *Quem soltou o Pum?*; *Soltei o Pum na escola*; *Deixei o Pum escapar*; *O Pum e o Piriri do vizinho*; *Meu Pum e a Meleca do meu irmão*; *Soltei o Pum na banheira*, além do aplicativo literário, uma versão do *Quem soltou o Pum?* para e-readers que em 2011 ganhou o prêmio Bologna Ragazzi Digital Award, distinção da Feira Internacional do Livro de Bolonha para livros digitais. O protagonista de todas as histórias é o cachorro Pum, e a base das narrativas divertidas, que exploram o cotidiano do cão e seu dono, são sempre os trocadilhos com o nome do protagonista canino. Lançado pela Companhia das Letrinhas a partir de 2010, este foi o primeiro grande sucesso de Lollo e Blandina, que a partir de então passaram a publicar grande quantidade de obras por ano, por diversas editoras no Brasil, e juntos criaram o Circo Blandollo, espécie de marca com a qual assinam seus incontáveis projetos em parceria, sempre composta pelos textos de Blandina e os desenhos de Lollo.

E outra constante formal da obra de Blandina e Lollo é justamente a brincadeira com as palavras, que norteia o Pum. São vários os livros desses autores que trazem a linguagem verbal para o primeiro plano, sendo *O coiso estranho* e *Eunãoacho Dejeitonenum* possivelmente os mais característicos dessa vertente. *O coiso estranho*, lançado em 2014 e finalista do prêmio Jabuti de 2015 na categoria “Ilustração de livro infantil ou juvenil”, retrata um personagem feito de areia colorida e vai enumerando todos os adjetivos associados a ele. A partir dos termos mais inusitados, se produz um gracioso estranhamento diante daquilo que se lê. Já *Eunãoacho Dejeitonenum*, de 2017, é baseado nos dois personagens de temperamento opostos e em suas discordâncias a respeito de todo e qualquer tema. Em ambos os projetos, pode-se observar que é a partir desse olhar original para as palavras e seus sentidos que a reflexão e a graça das obras se produzem. Não se vê a intenção final de educar ou ensinar com as histórias contadas, no sentido mais estrito e didático; mas a partir dos assuntos abordados e, principalmente, da forma escolhida para tratar de tais temas, estimula-se a reflexão – e essa intenção de instigar formas originais de pensar, sempre com leveza e muitas vezes com humor, parece ser marca de quase toda a obra do Circo Blandollo.

A raiva, publicado pela Pequena Zahar em 2015, é também um livro bastante significativo da dupla. Foi agraciado com o terceiro lugar do prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil, entrou para a lista dos melhores livros do ano de 2015 da revista *Crescer*, e também busca, por meio de sua narrativa verbal e visual, materializar algo imaterial – nesse caso, uma emoção. *Ernesto* está também entre os projetos da dupla que tratam das emoções, mas, ao contrário de *A raiva*, não usa o humor como recurso de linguagem e, nesse sentido, se associa mais a outras obras – menos numerosas em sua produção – de teor crítico e atmosfera sóbria, como é o caso de *Os pombos* e *Aporofobia*, ambos publicados em 2023 pela Companhia das Letrinhas, que abordam o tema da desigualdade social e do preconceito, e foram criados em parceria com o padre Júlio Lancelotti, conhecido por seu trabalho com moradores de rua na cidade de São Paulo.

A maior parte das obras aqui mencionadas foi publicada pela Companhia das Letrinhas, selo dedicado ao público infantil da Companhia das Letras, criado em 1992. Em uma época na qual já se observava uma produção nacional consistente, mas uma quantidade significativamente menor de selos e editoras especializadas, a Companhia das Letrinhas buscou em um primeiro momento trazer ao Brasil nomes de peso da literatura estrangeira para crianças, além de lançar obras nacionais de autores do seu catálogo adulto. Em um texto para o Blog da Letrinhas, diz a antropóloga e escritora Lilia Moritz Schwarcz, fundadora do selo:

Em primeiro lugar, o suposto vigente na editora era que boa literatura não tinha pátria. Entretanto, se o princípio parecia correto para o mundo dos adultos, o mesmo não valia para as crianças. Ou melhor, naquele momento, vigorava um certo preconceito no país com relação à literatura estrangeira infantojuvenil. A concepção vigente era que livros infantis não “viajavam” bem e sobreviviam mal à operação de tradução. Usando da experiência acumulada na Companhia apostávamos, porém, que havia, sim, lugar para esse tipo de filão. Mais ainda, constatamos que grandes nomes da literatura infantil internacional tinham seus direitos ainda livres para o Brasil. [...]

Mas, jovens que éramos, queríamos arriscar ainda mais. Portanto, e em segundo lugar, achamos por bem procurar por “continuidade”, no caso dos autores de nosso catálogo. Convidamos, assim, os escritores da Companhia para criar livros infantis, e surpreendemos vários deles com esse tipo de desafio.⁶⁰

O selo se notabilizou, então, pelo ineditismo de seus autores – tanto internacionais, que chegavam ao Brasil pela primeira vez, quanto pelos nacionais – e também por reproduzir em

⁶⁰ Disponível em: <https://old.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/25-anos-da-Companhia-das-Letrinhas-a-historia-por-tras-das-historias>. Acesso em: 27 ago. 24.

seu catálogo infantil a qualidade editorial e gráfica que já era então característica da Companhia das Letras. Ali surgiram autores que vieram a se tornar grandes clássicos nacionais, principalmente dentro das escolas, como Heloisa Prieto e Flavio de Souza – e é possível incluir nessa lista Blandina Franco e José Carlos Lollo, ao se levar em consideração o fato de que o primeiro e maior best-seller da dupla, responsável por abrir portas importantes em suas carreiras, foi publicado e concebido em parceria com a Companhia das Letrinhas.

Ernesto, como visto, é um livro singular no conjunto da obra dos artistas. É uma espécie de bastidor: o espaço onde se revela o artifício, com ilustrações simples que remetem à noção do inacabado, e que mostra o que se passa de mais íntimo com o protagonista ao ser vítima de maus-tratos verbais. A narrativa não se apresenta como um espaço de performance, e sim de interioridade. Por meio do chamado que se faz ao final, ela se constitui como a etapa imediatamente anterior à ação. *Ernesto* é igualmente singular na maneira como interpõe a necessidade de discutir questões tão sérias e perversas quanto o bullying e o compromisso com a intenção artística. Ao operar a forma do livro de experiência, é urgente sem ser didático, e parece concordar com o dramaturgo Meierhold, quando diz: “Uma representação teatral não conhece nem ‘ontem’ nem ‘amanhã’. O teatro é a arte do presente, da hora, do minuto, do segundo. [...] A sua verdade é unicamente ‘hoje’” (Abensour, 1998, p. 19).

4.2 A INFÂNCIA COMO REMINISCÊNCIA

Se nesta direção a infância é tema, no caso específico desta categoria é a infância do passado que conduz as narrativas em foco, seguindo uma linhagem presente na literatura brasileira desde sua fundação. As lembranças desse período da vida são matéria de criação para autores tão diversos quanto canônicos, como Gonçalves Dias, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Lygia Fagundes Telles, Graciliano Ramos, Manoel Bandeira, entre tantos outros poetas e prosadores que destinaram suas obras ao público adulto. Ao mesmo tempo que é possível captar em textos de matriz romântica a nostalgia de um tempo idílico que não volta mais, em escritores como Clarice Lispector e Graciliano Ramos, por exemplo, flagra-se a aspereza das infâncias permeadas por dificuldades materiais e imateriais. No conto ficcional “Os desastres de Sofia”, Clarice Lispector escreve, a partir de uma narradora adulta que relembra sua paixão dolorida e avassaladora por um professor, sobre o desejo de ultrapassar essa fase da vida: “[...] Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim” (Lispector, 2010, p. 101). “[...] Eu tinha muita consciência de ser uma criança, o que explicava todos os meus graves defeitos, e pusera fé em um dia crescer” (Lispector, 2010, p. 113).

Já Graciliano Ramos, no registro memorialístico de *Infância*, discorre sobre esse tempo, para ele permeado pela violência e a crueldade:

[...] Não se mencionou o gênero dos maus-tratos, mas calculei que deviam assemelhar-se aos que meus pais me infligiam: bolos, chicotadas, cocorotes, puxões de orelhas. Acostumaram-me a isso muito cedo. [...] Infelizmente não tenho jeito para a violência. Encolhido e silencioso, aguentando cascudos, limitei-me a aprovar a coragem do menino vingativo (Ramos, 2009, p. 19).

Vista sob uma gama variada de perspectivas e enfoques, e sempre carregada de nuances – sendo inclusive muitas vezes fonte de sentimentos paradoxais de quem sofre e ao mesmo tempo goza ao experimentar tantas vivências pela primeira vez –, a infância, como um período fundador, formador e constitutivo, é terreno fértil para a formulação artística, e não são poucos os escritores que investem nesse mergulho. Em um processo de autoinvestigação, olham e estudam as origens do artista que se tornaram, e encontram novos sentidos para experiências que à

primeira vista pareciam corriqueiras. Deve-se, assim, concordar com Leonardo Fróes (2018, p. 8) quando diz que:

É preciso talvez ser romancista, e dos bons, dos talentosos, como os que aqui enfeixo, para dar às lembranças disparatadas da infância a solidez e coesão de um livro [...]. Pouco importa se ele exagerar quanto aos fatos, se tiver de inventar passagens para preencher lacunas ou se inserir elos recém-forjados que garantam a estabilidade do todo. Seu desafio, como escreveu o velho Graça, é reunir ‘pedaços de pessoas e de coisas, pedaços de mim mesmo que boiavam no passado confuso’, para com isso criar um mundo novo, seja ou não incongruente, que dê alento aos leitores.

Esse processo de costura e rememoração, então, torna-se um processo de recriação. Seja o objeto literário memorialístico ou ficcional, a memória traz invariavelmente consigo uma camada de invenção. É o que defende Froes quando afirma que “Memórias de infância, por certo, não são relatórios frios. Quem as escreve deve sentir emoções fortes ao tentar resgatar o personagem que talvez tenha sido. Nessa linha, ninguém faz história, e sim autoficção dos primórdios” (Fróes, 2018, p. 8).

Na literatura para as infâncias, também se vê uma grande variedade de retratos desse momento da vida, no que diz respeito a tipo textual, abordagem e recorte temático. Memórias realistas ou ficções imaginativas, mais nostálgicas ou mais críticas, com histórias cujos focos são parentes afetivamente marcantes, mudança de cidade, férias de verão, primeiros animais de estimação, entre tantos outros, o que parece ser denominador comum nesse caso é o entendimento do ato de lembrar como passaporte para o retorno a certo encantamento, e a percepção da infância, mesmo que atravessada por vivências difíceis, como um território de criatividade e autenticidade. Observa-se, assim, a manutenção do espírito de ode à infância que marca esta categoria de forma geral.

Em *Catando piolhos* (2018), de Daniel Munduruku e Maté, o artista indígena pioneiro na literatura para as infâncias e com presença consolidada no campo narra as memórias de menino de sua vida na aldeia, e por meio desses relatos ele apresenta ao leitor as tradições do povo Munduruku. No colo dos mais velhos ou ao pé da fogueira, ele ouvia histórias enquanto catavam piolhos em seu cabelo, e são essas narrativas que ele conta agora sob a forma de livro escrito. Já em *Rubens, o semeador* (2004), é a escritora Ruth Rocha quem conta uma experiência marcante dos tempos de menino do artista visual Rubens Matuck: o dia em que ele plantou uma árvore na calçada da casa dos pais, depois de descobrir que as ruas ficavam mais bonitas arborizadas. Para fazê-lo, Rocha escolhe narrar em primeira pessoa, com a voz do

personagem criança, e quem faz as ilustrações é o próprio Matuck. Vê-se aí que, além de uma lembrança que privilegia um aspecto prazeroso e de descoberta desse momento da vida, o projeto se propõe a discutir questões ambientais, algo que é recorrente na literatura para as infâncias no Brasil e que parece ter aumentado de volume à medida que a crise climática foi se tornando mais iminente.⁶¹ Em *Memórias de um menino que se tornou estrangeiro* (2018), por sua vez, Marcos Cezar de Freitas traz à tona uma memória dolorida, relacionada às ameaças de uma guerra iminente quando criança e as repercussões disso dentro de si. O autor discute questões de identidade e de ética a partir dessa experiência memorizada, em um livro que, com oitenta páginas e uma escrita densa, se situa no limiar entre aquilo que pode ser considerado literatura para crianças, já que pode ser apreciado também pelos jovens. Assim como *Catando piolhos*, a obra *Entre os bambus*, de Edna Bueno e Suppa, retoma uma experiência infantil vivida longe da cidade grande. A narradora que é também personagem recorda, já adulta, a época em que passava as férias na fazenda de sua família. Traz lembranças e situações diversas, como o medo do sapo-boi, as noites de lua cheia, as brincadeiras de pique, a descoberta do amor e o primeiro beijo, entre muitas outras. Com certo tom lírico e um tanto bucólico, fica estampada neste livro a nostalgia de um tempo retratado como repleto de movimento e conquistas.

Muitos dos textos incluídos nesta categoria são recomendados – por resenhas, resumos, sites e afins – tanto para crianças quanto para aqueles que estão entrando no período da adolescência (e podem até mesmo gerar interesse para os adultos), possivelmente pelo fato de que é característica deste grupo de livros uma escrita que não necessariamente tem como preocupação principal se aproximar do interlocutor criança, mas sim retomar certo período da vida com profundidade. Mais do que contar ao outro, o que parece marcar essas obras que se aproximam então de uma literatura *crossover*⁶² é a tentativa daqueles que escrevem de se reaproximarem da infância e de certo estado de espírito em que sobressai uma abertura autêntica para o mundo ao redor, algo que a racionalidade da vida adulta vai paulatinamente deixando minguar. Ainda assim, essas reminiscências, ou seja, histórias do passado de autores e narradores, não deixam de encontrar eco nos leitores crianças de hoje, já que são eles que vivem esse momento no presente da leitura. De maneira particular, então, em uma espécie de espelhamento, as experiências inaugurais e o estranhamento do mundo alcançam

⁶¹ No ensaio “*Sagatrisuinorana*: os clássicos como confissão do verdadeiro vilão” (p. 152), esse será o principal assunto elaborado.

⁶² Sandra Beckett, em *Crossover fiction: global and historical perspectives*, afirma que embora a literatura crossover não seja um fenômeno surgido no século XXI, a publicação da série Harry Potter em 1999 marca um novo momento para esse tipo de narrativa, tornando-a mais popular. Ver Beckett, 2009, p. 5.

reconhecimento nas vivências particulares dos interlocutores – e o resultado é que, ao se revisitar o passado de quem escreve, se desvenda o mundo para quem lê.

4.2.1 Ensaio

Chão de peixes: memórias reveladas em traço e verbo

Chão de peixes é composto por vinte textos – haicais, poemas, poemets, frases ou versos soltos – e vinte imagens produzidas com a técnica japonesa do sumiê. Tanto palavras quanto traços trazem à luz memórias de uma infância preenchida pela natureza:

Risco o chão de terra batida,
o corpo alongado, os olhos, as nadadeiras...

Mais rabiscos e rabiscos mil,
o corpo, as escamas, as nadadeiras...

e o meu quintal vira mar. (Hiratsuka, 2018, p. 9-10)

Assim diz o poema que dá título ao livro. Apesar da diversidade de formas textuais, o que parece atravessar cada um dos textos são os princípios do haikai; mesmo sem seguir sua estrutura fixa tradicional na maioria dos casos, os poemas se apropriam dessa tradição que, por meio de formulações breves, busca apreender – e contemplar – um instante da realidade em meio à natureza: “Uma libélula olha a tarde que/ cai nas suas asas” (p. 7-8). Com esses poemas fotográficos, que flagram cenas corriqueiras de seu tempo de garota, Lúcia Hiratsuka volta o olhar para seu passado, e é sobre ele que medita. Vai reunindo os fragmentos de suas lembranças até que se forme este álbum de memórias, que se revela também um mapa de suas origens. Ao final de *Chão de peixes*, em sua curta biografia escrita em terceira pessoa, se lê:

Lúcia Hiratsuka nasceu em 1960, no sítio Asahi, interior de São Paulo. Quando era bem pequena, sua avó rabiscou um peixinho no chão de terra do quintal. Lúcia gostou tanto que começou a desenhar também e nunca mais parou. (Hiratsuka, 2018, p. 42)

A autora, neta de japoneses e moradora de São Paulo – a cidade que abriga a maior comunidade japonesa fora do país –, explora em grande parte de sua vasta obra o tema da imigração e da identidade cultural. Neste livro, ao abordar esses assuntos, parece também se voltar não só para a retomada de um período de sua vida, mas para seu nascimento como artista, já que, como ela conta, foi nos cenários reconstruídos em *Chão de peixes* que encontrou o desenho, e não à toa este é o poema que intitula o livro. Os textos deste álbum podem ser divididos em dois grupos, no que diz respeito à sua estrutura formal: aqueles mais extensos, que dedicam certo número de

versos à cena que relatam e também vêm munidos de título; e aqueles sintéticos, em que poucas palavras – às vezes apenas uma oração – dão conta de apreender o instante. É interessante a percepção de que este segundo grupo é constituído em grande parte por poemets que ora têm três versos, como os haicais tradicionais, ora têm três tempos, mantendo assim de alguma maneira o diálogo rítmico com essa forma poética. Se a estrutura composicional típica do haikai⁶³ – formada por três versos de cinco, sete e cinco sílabas respectivamente, totalizando sempre ao máximo dezessete sílabas, sendo que o primeiro verso traz uma imagem estática; o segundo, uma ação; e o terceiro, a manifestação disso – aparece em

Extenso chão verde
Ouço um mugido ao longe
Eterno domingo (Hiratsuka, 2018, p. 17-8),

os poemets que jogam com essa tradição se mostram em

Estrelas, estrelas, estrelas
lumes, lumes, lumes, vagam lumes, vaga-lumes...
é noite de gala? (Hiratsuka, 2018, p. 11-2),

ou

A lua de hoje ilumina também uma lagartixa (Hiratsuka, 2018, p. 19-20).

O poema que se inicia com “estrelas, estrelas, estrelas” (Ver Figura 14), embora não siga a métrica tradicional nem se limite às dezessete sílabas do haikai clássico, preserva a estrutura de três versos e cria um ritmo ternário interno nos dois primeiros. No verso inicial, a repetição da palavra “estrelas” três vezes já instaura esse compasso triplo; no segundo verso, há uma gradação narrativa: os lumes – também repetidos três vezes – ganham movimento no segundo instante (“vagam”), e, no terceiro, os lumes que vagam se transformam por fim em vaga-lumes. Já o poema “A lua de hoje”, estruturado como uma oração formada por sujeito, verbo e predicado, distribui cada uma dessas partes com espaçamento visual, criando assim três tempos de leitura. Colabora também para esse efeito de referência sonora e rítmica o fato de que todos os trechos da oração têm cinco sílabas, dialogando com os versos “originais” do haikai, ainda que neste caso não haja a variação silábica cinco, sete e cinco.

⁶³ Ver, por exemplo, Ruiz, 2015.

Figura 14 – Estrelas, estrelas, estrelas



Fonte: Hiratsuka, 2018, p. 11-2.

A forma fixa, então, aparece mais como citação do que como parâmetro rígido a ser seguido, enquanto a temática da natureza, por outro lado, é contundente. São personagens a lua, a chuva, as estrelas, os animais – o gato, a lagartixa, os sapos, as galinhas e os peixes –, as frutas e os legumes, e as transformações cíclicas desse microcosmos que se observa:

Depois dos orvalhos a terra sedenta sorri em forma de flor (Hiratsuka, 2018, p. 31-2).

A atmosfera contemplativa do tempo que passa naturalmente e que é apreendido por meio de instantâneos verbais; o sentido da impermanência, tão fundamental no pensamento zen; a singeleza da linguagem, são elementos que garantem ao longo de todo o livro o “modo de ser” do haikai japonês – ou o chamado *haimi*, que, nas palavras da poeta Alice Ruiz, é uma “palavra de difícil tradução mas que se convencionou verter para ‘sabor de haikai’” (Ruiz, 2015, p. 8). O grande estudioso inglês da forma R. H. Blyth, em *Haiku: Eastern Culture* (2021, p. 373), ao associar a origem desse tipo poético com outro, a *Waka*, afirma:

Na história do haikai, é portanto digno de nota que ele tenha se iniciado como o começo de uma cadeia de pensamentos e imagens poéticas, e

que suas origens estejam indissociavelmente entrelaçadas com as do humor e do pensamento agradável (tradução nossa).⁶⁴

A graça e a leveza, elementos que fazem parte da *poiesis* do haikai, se apresentam na obra de Hiratsuka por meio das lembranças imagéticas da infância, que trazem à tona um tempo e espaço em que a natureza parece sempre existir em sua plenitude, com seus ciclos e relações se dando de forma harmoniosa, como se apresenta no longo poema:

Perfeição

Galhos que se abrem,
bela pousada das aves.

Em dias de chuva,
guarda-chuva gigante.

As galinhas agradecem,
tamanha gentileza,
com adubos naturais.

E a mangueira, feliz,
dá as mais suculentas
e doces mangas. (Hiratsuka, 2018, p. 29-30)

Afirma Alice Ruiz (2015, p. 5): “Enquanto a verve do Ocidente fala de tudo e de todos, a do Oriente tem apenas um assunto: a natureza. [...] Praticamente tudo que não foi construído pelas mãos humanas é fonte de inspiração para o haikai”. Portanto, nesta natureza intocada de *Chão de peixes*, onde não há quase nenhuma presença dos seres humanos, o equilíbrio parece ser total. E Ruiz (2015, p. 5) continua: “Desse modo, existe um elemento que não se expressa ostensivamente, o “eu” de quem escreve. Quanto menos explícito for o pensamento do(a) autor(a) no poema, mais haikai este é”.

Nos textos de Hiratsuka, ainda que não haja manifestação *ostensiva* do sujeito, observa-se com frequência o uso dos verbos em primeira pessoa, como em “ouço um mugido ao longe”, e assim se torna visível a enunciação do “eu”, que nesse caso fita e contempla não uma cena real, mas sua própria memória. Então, a autora observa aqui uma paisagem que, sempre filtrada pela memória, é antes interior do que exterior, e as construções curtas formam cada qual uma

⁶⁴ *In the history of haiku it is therefore noteworthy that it was the beginning of a chain of poetical thoughts and images, and that its origins are inextricably mingled with those of humour and pleasant thought* (Blyth, 2021, p. 373).

imagem que, dotada de afetividade, constitui um flash de lembrança, sendo o conjunto da obra um mosaico de instantes rememorados. No primeiro poema do livro (Ver Figura 15) se enuncia:

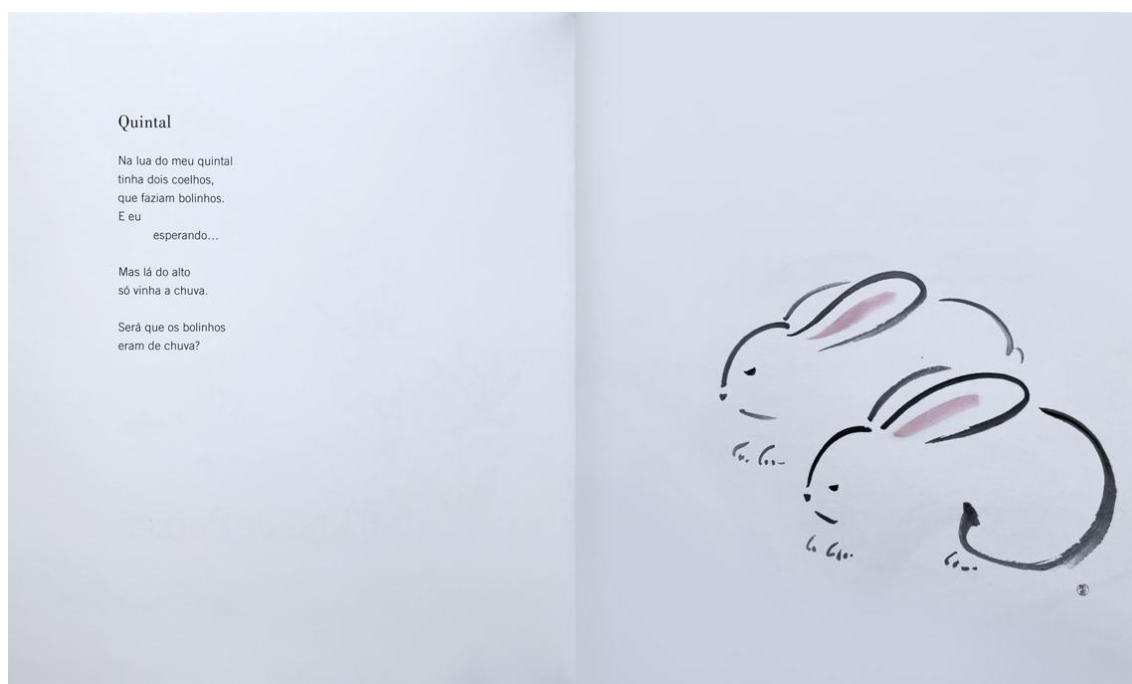
Quintal

Na lua do meu quintal
 tinha dois coelhos,
 que faziam bolinhos.
 E eu
 esperando...

Mas lá do alto
 só vinha a chuva.

Será que os bolinhos eram de chuva? (Hiratsuka, 2018, p. 3)

Figura 15 – Quintal



Fonte: Hiratsuka, 2018, p. 3-4.

A pergunta final, “será que os bolinhos eram de chuva?”, parece ser feita por esta que, no tempo atual, relembra a situação do passado e associa os coelhos e a chuva aos bolinhos de chuva, somando mais um elemento afetivo à lembrança inicial. Já no poema que dá nome ao livro, citado anteriormente, se percebe, a partir do verbo “risco” no presente e em primeira pessoa (“Risco o chão de terra batida”), que aquela que narra a cena é a mesma que é narrada; ela como criança aparece no presente do texto não como força que atua e opina, mas como parte da

paisagem que se flagra. A presença do sujeito, então, se dá de forma sutil, como um eu lírico que reage – se questiona, comenta, reflete – às vivências evocadas. E, se o efeito de suspensão é sabidamente uma marca dessa forma breve, neste livro não é o tempo presente que suspende no ato da escrita, mas o passado. Pode-se considerar, seguindo esse raciocínio, que a noção de impermanência, cara ao zen-budismo e que parece se apresentar também nas expressões clássicas do haikai, aqui aparece de forma ambígua; da mesma forma que está presente nos próprios poemas que anunciam a passagem do tempo, parece ser desafiada pelo projeto conceitual do livro de documentar, registrar, e portanto de alguma maneira eternizar aquilo que em princípio é passageiro, efêmero e fugidio.

Ao implicar-se, mesmo que minimamente, em seus textos, a autora faz um gesto de aproximação aos seus colegas de ofício brasileiros: em suas incursões pelo gênero, poetas como Paulo Leminski, Alice Ruiz, Haroldo de Campos e Millôr Fernandes, entre muitos outros, exploraram a subjetividade ao exercitar a forma do haikai. No poema de Alice Ruiz, se lê:

desacerto
entre nós
só etcéteras (Guttila, 2018, p. 26)

Já em Manoel de Barros:

Queria que um passarinho
escolhesse minha voz
para seus cantos. (Guttila, 2018, p. 97)

Enquanto no texto de Mario Quintana se diz:

Diário de viagem

O poeta foi visto por um rio,
por uma árvore,
por uma estrada... (Guttila, 2018, p. 110)

Introduzida no Brasil no começo do século XX, essa forma poética foi amplamente difundida no país, tendo sido praticada e recriada por escritores de diversos períodos e escolas. Nestas terras tropicais, então, ganhou estrutura, estilo, temática e humor próprios⁶⁵ – e fez do sujeito

⁶⁵ “Modernista de primeira hora, Guilherme de Almeida [...] também redefiniu a forma abasileirada do haikai: três versos de dezessete sílabas métricas, o primeiro verso com cinco, o segundo com sete e o último novamente com cinco sílabas, a exemplo de Afrânio incorporando uma cadência de rimas nas últimas sílabas tônicas do

uma força presente e fundamental. No haikai de Alice Ruiz, flagra-se não só a existência de um “eu”, como também o drama de um relacionamento, assunto radicalmente distante daqueles abordados pelo tradicional haikai japonês. Já no texto de Manoel de Barros, a natureza aparece por meio do canto dos passarinhos, mas o núcleo temático dos versos é o desejo do eu, o que trava certo deslocamento da ideia de contemplação. E o texto de Mario Quintana, por fim, constitui-se como uma paródia da basilar temática natural, ao inverter a posição de sujeito e objeto na relação entre quem observa (humano) e quem é observado (paisagem). Ali, é o rio, a árvore, a estrada que vislumbram o poeta, e não o contrário. Se, por um lado, não há necessariamente uma subjetividade exposta – já que não são exploradas as sensações e os sentimentos do poeta –, por outro, esse “eu” se torna o núcleo do poema.

Mas ainda que na obra de Lúcia Hiratsuka se observe a presença discreta do sujeito que investiga a memória, é possível concluir que, lado a lado com os textos citados, sua criação se mostra antes filiada à tradição japonesa. Além do já mencionado importante protagonismo da natureza, valores caros à filosofia que sustenta o haikai, como abnegação, aceitação da solidão, desprendimento, ausência do ego, simplicidade, amor pelas coisas materiais e inanimadas, entre outros,⁶⁶ apresentam-se em *Chão de peixes* incrustados nos singelos flashes de memória, e é principalmente com essa tradição e conjunto de princípios que a autora dialoga ao formar seu álbum. Não seria apressado dizer, assim, que sua radicalidade ou mesmo sua maior e mais original contribuição para esse universo inspirado na cultura japonesa tradicional parece se dar na relação que constrói entre palavra e traço, aproveitando-se das possibilidades oferecidas pelo livro ilustrado.

No último poema do livro, intitulado “Imagem”, diz-se:

Pinturas
feitas de instantes,
de chuvas e luas,
entardeceres e noites escuras,
de toques e flores

na memória. (Hiratsuka, 2018, p. 40-1)

primeiro e terceiro versos, acompanhada por uma rima interna no segundo verso. [...] Em sua época, Guilherme de Almeida inaugurou as primeiras trocas de informações sobre o *haiku* e o haikai entre os imigrantes japoneses, seus descendentes e poetas locais, estabelecendo um intercâmbio inédito de grande valor heurístico para as gerações seguintes. [...] Ao longo do tempo, o poema assumiu múltiplos e surpreendentes contornos em nosso país (muito diferentes da norma tradicional do *haiku*, bem como das formas abrigadas). Haikai mestiço e muito original, sempre em progresso.” (Guttilla, 2018, p. 10).

⁶⁶ Ver Guttilla, 2018, p. 12.

São de fato a chuva, a lua, a passagem do dia, os bichos e as flores que compõem este álbum de imagens memorialísticas, e em poucos versos a autora retoma e sintetiza seu projeto literário em *Chão de peixes*. Mas o que vale destacar aí é antes de tudo o uso do termo “pinturas”: as paisagens lembradas se constroem a partir da edificação poética das palavras, mas vêm acompanhadas, cada uma delas, de um desenho criado com a técnica do sumiê. Surgido na China, o sumiê chegou ao Japão com os monges budistas no século XIV e lá se popularizou, estabelecendo-se como uma arte típica japonesa. A técnica, baseada em pinceladas de tinta preta feita com carvão vegetal, tem como princípio menos a reprodução daquilo que se vê e mais a captura de seu espírito; como diz Lúcia Hiratsuka em entrevista para a Japan House:

Na pintura *sumiê*, os objetos são retratados a partir de sua essência, com formas reduzidas e simplificadas. A técnica tradicional utiliza somente a tinta preta, à base de carvão, de pigmentação bastante concentrada. As pinceladas escuras, com traços rápidos, geram grande contraste sobre o papel branco, e a variação de pressão do pincel cria linhas mais finas ou mais grossas, refletindo a inspiração do artista enquanto pinta e tornando cada resultado algo único.⁶⁷

Ela completa: “a ideia é pincelar, e não desenhar. A ideia é não perder a simplicidade”.⁶⁸ Já o artista americano Arthur Wesley Dow, no estudo *Composition* (2010, p. 96), afirma:

O pintor [...] coloca sobre o papel o mínimo de linhas e tons; apenas o suficiente para criar forma, textura e para se sentir o efeito. Toda pincelada deve ser investida de significado e os detalhes inúteis, eliminados (tradução nossa)⁶⁹

Uma técnica que busca o mínimo, o simples, o essencial – e não é difícil reconhecer seu parentesco com o haikai, que também visa, por meio de um exercício verbal de concisão, chegar à essência daquilo que se retrata. Se o haikai é considerado por alguns pesquisadores como a experiência literária dos princípios do zen-budismo, já que convoca ao exercício de aceitação da impermanência da vida e de atenção plena ao presente, o sumiê também apresenta influências da mesma filosofia, sendo encarado até mesmo como a forma de expressão visual

⁶⁷ Disponível em: <<https://japanhousesp.com.br/jhsponline/sumie-com-lucia-hiratsuka/>>.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ “The painter [...] put upon the paper the fewest possible lines and tones; just enough to cause form, texture and effect to be felt. Every brush-touch must be full-charged with meaning, and useless detail eliminated” (Dow, 2010, p. 96).

do zen.⁷⁰ Segundo o grande estudioso do zen e filósofo D. T. Suzuki, essa forma de prática budista busca a experiência imediata e direta da verdade, sem a intermediação intelectual de ideias e conceitos, e por meio da superação da dualidade entre mente e corpo, sujeito e objeto. Esse estado de transcendência, quando alcançado, é chamado de *satori*, e se dá não como resultado de um esforço deliberado, mas em meio a momentos espontâneos do cotidiano vivido com atenção plena. Composto-se, então, respectivamente, como a forma escrita e visual do zen, o haikai e o sumiê trazem em si fundamentos como: conexão com a natureza e transitoriedade, como se vê em seus motivos e também, precisamente na técnica de pintura, na fugacidade das pinceladas que não se repetem; simplicidade e espontaneidade, que se expressam por meio da concisão de ambas as formas e, no caso específico do sumiê, através de sua técnica em que a pincelada deve ser fruto de um movimento sem planejamento e revisão; e valorização do silêncio e do vazio, que no zen-budismo é o espaço onde a verdadeira experiência da realidade se revela e que se apresenta nas poucas palavras do haikai e nos marcantes espaços em branco do sumiê.

Vê-se que, para ambos, o exercício é mesmo o da economia de recursos para que assim se alcance o essencial – e parece derivar desse modo de fazer a ideia de captura, já mencionada em relação ao haikai. Com o sumiê, em vez de descrever, detalhar, reproduzir, “desenhar” uma cena, como disse Hiratsuka, o que se busca é a apreensão de um instante; o artista está mirando as sensações geradas pela situação retratada, e não a situação em si. As pinceladas, com suas possíveis variações de pressão, extensão etc., interessam mais do que o desenho que se forma, já que são elas que dão conta de reproduzir a “inspiração do artista”, ou mesmo os sentimentos que advêm daquela cena. É por isso que, neste álbum de imagens – em forma de traços e de palavras –, é o fundo da memória que se torna protagonista: cada poema e cada pincelada trazem à tona as emoções associadas àquele quintal da infância, mais do que a descrição de fatos que possam ter ocorrido. É a sensação difusa da memória – que guarda cheiros, sons, sabores – que se transforma em matéria narrada, e a cada dupla de páginas temos uma única imagem composta por palavras e pinceladas, o retrato de uma reminiscência, que se mostra em presença e suspensão.

As pinturas a que se refere o último poema do livro são verbais e imagéticas, “feitas de instantes na memória”, e verbo e traço estabelecem entre si uma relação singular ao longo da obra. Na grande maioria das duplas de páginas, os desenhos repetem elementos ditos pelas palavras: no poema dos coelhos e bolinhos de chuva, são dois coelhos que aparecem

⁷⁰ Para a relação entre o haikai, o sumiê e o zen-budismo, ver, por exemplo: D.T. Suzuki, Matsuo Basho, R. H. Blyth.

visualmente; naquele que relembra o efeito da luz sobre uma lagartixa, é uma lagartixa que vem à cena; já no texto em que as protagonistas são as galinhas, são também elas que surgem figurativamente, e assim por diante. Há, no entanto, dois casos em que essa relação se dá de outra forma (Ver Figura 16). O primeiro deles está na dupla em que o texto diz:

Dia de festa? Pai, mãe, avô, avó, irmãos, tios, primos, amigos, vizinhos... (p. 23-4)

Figura 16 – Dia de festa?



Fonte: Hiratsuka, 2018, p. 23-4.

As palavras, nesse poema, vão diminuindo de tamanho, e as pinceladas retratam um caminho de formigas que passeiam pelas duas páginas, de modo que elas também, por meio de um recurso visual que reproduz a perspectiva, vão se tornando menores. O efeito, na leitura, é de espelhamento entre as palavras e as pinceladas, e o texto verbal, que remete à família, é imediatamente associado à linha de formigas. É interessante perceber que, no único poema do livro em que se nota a presença direta de seres humanos, ou seja, certo “desvio” das temáticas tradicionais do haikai, o *sumiê*, na relação que estabelece com o texto, dá conta, de algum modo, de trazê-lo de volta às origens, ou seja, de associar os personagens humanos ao mundo “natural”, daqueles desprovidos de razão. No segundo caso, o texto diz:

Também vermelhas
nossas bochechas esperam

batatas doces. (Hiratsuka, 2018, p. 39-40)

A imagem, aqui, traz o retrato de uma fogueira acesa: as pinceladas são pretas e o centro da chama é vermelho. O poema, então, já no primeiro verso remete ao desenho, relacionando o vermelho que se destaca na imagem às bochechas que estão retratadas pelas palavras. Esse é um caso exemplar em que o sentido completo da cena só se dá a partir da leitura e relação entre ambas as expressões: verbal e visual. O poema em três versos, com a imagem metonímica das bochechas vermelhas, sugere a cena em que um grupo de pessoas, incluindo o eu lírico, estariam reunidas esperando as batatas-doces, mas essa situação só se revela de fato com a fogueira desenhada, de modo que a partir dela é possível inferir que esse grupo de pessoas, “nossas bochechas vermelhas”, estaria à sua volta. Texto e imagem são, aqui, duas camadas de sentido que necessitam uma da outra para que a paisagem criada se mostre inteiramente – e este é mais um exemplo daquilo que David Lewis conceitua como “interanimação”, algo explorado no ensaio sobre o livro *Este é o lobo*, de Alexandre Rampazo.

No entanto, independentemente desses dois casos em que as imagens constituem parte efetiva das cenas, o que parece guiar o pensamento artístico neste livro não são as estratégias narrativas do livro ilustrado, como é o caso de outras obras da autora, como *O caminhão* ou *Amanhã*, mas sim a filosofia zen que marca profundamente a cultura de seus ancestrais. Haikai e sumiê são, nesse sentido, manifestações artísticas diferentes que, como um espelho imperfeito, materializam e imprimem de maneiras particulares as sensações advindas das memórias de infância desse sujeito. Mais do que linguagens que, como é comum no livro ilustrado, se questionam, se contradizem ou disputam a narrativa, ambas aqui, carregando em sua origem a mesma intenção de capturar o impalpável e imaterial a partir da extrema concisão e precisão, vêm a serviço de, como uma só expressão, se tornarem o vetor das reminiscências desse eu lírico que escreve e desenha. Só assim parece ser possível acessar aquilo – o essencial – que se busca e dar conta de representar o que à primeira vista é irrepresentável.

A poética do essencial que é tão presente em determinadas formas de cultura e arte japonesas também se mostra com clareza em poetas como Manuel Bandeira. Escritor modernista conhecido por seu “estilo humilde”, o autor que, por conta do diagnóstico precoce de tuberculose, esteve sempre acompanhado da noção de finitude da vida e escrevia “por fatalidade”,⁷¹ como ele mesmo afirma, considerava-se um “poeta menor” e em sua obra

⁷¹ Bandeira, 2012, p. 28.

perseguiu a poesia do cotidiano e das coisas mais simples. Como afirma Davi Arrigucci Jr. em seu clássico estudo *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1999, p. 15),

[...] o ideal da poética de Bandeira é o de uma mescla estilística inovadora e moderna, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através das palavras mais simples de todo dia. Para o poeta, o *alumbramento*, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais “humilde cotidiano”, de onde o poético pode ser *desentranhado*, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema.

Essa busca pelas palavras mais simples, ou mesmo o cotidiano como fonte para que se construa a expressão poética, parece ser um princípio comum a ambos os autores, e aproxima Bandeira dos preceitos filosóficos do zen. Em *Chão de peixes*, como o título já demonstra, também é força motriz da obra a ideia de que a poesia se apresenta a partir do *chão* – é desse chão, do quintal da memória, que o cotidiano da infância se reconstrói, a partir de vislumbres de cenas banais em que a protagonista é a natureza. O poético, então, se desentranha dessas capturas, e é aí que a sensação de suspensão acontece. Arrigucci (1999, p. 16) segue:

É que nesse movimento se descobre o esforço para desentranhar a poesia característico da obra bandeiriana, ela mesma marcada pelo paradoxo da forma de revelar o que tende a se ocultar. Na visão teórica do poeta e em sua prática específica do poema, a poesia é feita de pequeninos nada, mas se abre, pelo clarão do alumbramento – eclosão da emoção poética –, ao que, com Valéry, se poderia definir como uma “sensação de universo”.

Por meio da revelação daquilo que se oculta, pode-se dizer que tanto Bandeira⁷² quanto Hiratsuka, cada qual a seu modo, trazem à tona o sublime presente nos “pequeninos nada”, ou a tal “sensação de universo”. Para a escritora, parece dado que a matéria das lembranças cotidianas da meninice exige uma forma poética (tanto verbal quanto imagética) afeita ao simples. E no modo de fazer do haikai e do sumiê, é por meio da depuração que se atinge o mínimo, e isso, por sua vez, leva à compreensão do máximo. Deve-se lembrar também que a sensação de universo, que o crítico retoma de Valéry, é lição constitutiva do pensamento zen-budista e vem apontar a diminuta participação humana diante do infinito – noção que era

⁷² Vale lembrar que Manuel Bandeira foi tradutor de quatro haicais de Bashô e também dialogou em sua obra com essa forma poética, como em: “Cloc cloc cloc.../ Saparia no brejo?/ Não, são os quatro cães policiais bebendo água” (Bandeira, 1993, p. 216).

experimentada no dia a dia daquele que passou a vida esperando a morte. Dessa forma, fundamentos caros à cultura japonesa como a impermanência e a simplicidade despontam com destaque na poética bandeiriana, assim como a humildade, léxico fundador da escrita do poeta modernista, se mostra um valor basilar da obra da artista de ascendência japonesa, que retoma os aprendizados da cultura zen para, em *Chão de peixes*, se reconectar à própria origem.

Para a autora de *Histórias tecidas em seda* (2007), *Momotaro* (1995), *Lin e o outro lado do bambuzal* (2004), entre muitas outras obras, o livro parece ser uma forma de investigar suas nascentes – tanto a sua própria criança quanto os embriões de sua prática artística, e ambos parecem remeter à cultura ancestral da qual faz parte. De fato, mesmo nos livros em que o Japão não aparece em primeiro plano como temática, os preceitos de raiz nipônica aqui já abordados estão presentes como valores éticos e estéticos. Em *Histórias guardadas pelo rio* (2018), por exemplo, é o rio, elemento natural, o grande protagonista e criador de narrativas; em *O caminhão* (2017), a passagem do tempo e a contemplação da paisagem se apresentam por meio dos percursos de um caminhão que tarda a chegar; em *A máquina de retrato* (2020), a partir de uma lembrança de infância do pai da autora, se tematiza a experiência de impermanência da vida, vivenciada por um garoto que, em uma paisagem rural, se apaixona por uma máquina fotográfica. Já em *Orie* (2014), *Amanhã* (2022) e *Chão de peixes*, apesar das diferentes estruturas narrativas, a matéria-prima é feita sempre das lembranças, suas ou de seus familiares, associadas aos hábitos e costumes japoneses. Enquanto *Orie* retrata momentos da infância de uma garota inspirada na avó de Hiratsuka, *Amanhã* se constitui por três narrativas entrelaçadas, em três tempos diferentes, que relembram experiências associadas à cultura japonesa. Entre a prosa e a poesia, o relato memorialístico e a ficção, nesses dois projetos, além de *Chão de peixes*, se torna ainda mais evidente o entendimento dos elementos do livro – palavra, traço, cor, materialidade – como instrumentos de uma pesquisa constante de alguém que, neta de imigrantes, caminha em direção às suas matrizes. A obra artística, assim, se torna um elo entre passado e presente, o contato com a ancestralidade e um convite ao pertencimento. E em *Chão de peixes* é interessante observar como, para além de apenas abordar elementos associados à cultura japonesa em seu texto, a autora se apropria de formas artísticas pertencentes a essa tradição para criar. É como se, depois de décadas na mesma investigação, pudesse ali, como escritora e ilustradora, sentir-se ainda mais próxima dessa infância preenchida pela avó, e em vez de apenas narrar essas histórias e costumes como alguém que os vê de fora, se sentisse capaz de, ela própria, experimentar exercer esse modo de ser e pensar. Como disse Alice Ruiz (2015, p. 4):

Quando se aprende outra língua, também se aprende outra forma de pensar e até de sentir. Quando se aprende outra escrita, se aprende outra forma de estar no mundo. Quando se aprende uma forma poética distinta da nossa, se aprende outra forma de ser.

Assim, por meio do livro, do haikai e do sumiê, Lúcia Hiratsuka se imbuí de outra forma de ser e pensar, e constrói seu álbum de memórias particular. É com atitude de apaixonada escuta que acessa suas reminiscências e as transforma em matéria artística, como também faz Manuel Bandeira (2012, p. 17):

[...] de Petrópolis datam as minhas mais velhas reminiscências. [...] O que há de especial nessas reminiscências [...] é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. [...] Verifiquei ainda que o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos em minha vida de adulto: num e noutro caso alguma coisa que resiste à análise da inteligência e da memória consciente, e que me enche de sobressalto ou me força a uma atitude de apaixonada escuta.

Se em *Orie* são as lembranças da avó que ganham protagonismo e em *Amanhã* as memórias da autora são mescladas às de mais duas personagens, em *Chão de peixes* são apenas suas próprias vivências que aparecem em primeiro plano. Acessando esse “conteúdo inesgotável de emoção”, em um processo de compreensão da cultura do “outro” como sua também, ambiguidade própria à condição do imigrante, Hiratsuka parece paulatinamente, a cada novo projeto artístico, se apropriar desse berço. E neste livro, consciente das possibilidades estilísticas promovidas pelas relações entre palavra e imagem e manuseando-as de maneira singular, a autora eleva a atividade artística a uma prática espiritual, fazendo eco à máxima bandeiriana de que a “poesia está em tudo” (Bandeira, 2012, p. 19) e só por meio dela se chega ao oculto de nossas origens.

5 DIREÇÃO III | A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS PENSA E FAZ PENSAR

5.1 BAILE DAS IDEIAS: DIÁLOGOS POÉTICO-FILOSÓFICOS

A escrita lírica e breve que muitas vezes aparece na literatura para as infâncias domina essa categoria. Aqui, sobressaem textos curtos que trazem questionamentos sobre o sentido da vida e da morte, a passagem do tempo, os sentimentos e emoções, e até mesmo sobre problemáticas mais corriqueiras, como a chegada de novos dentes. Qualquer que seja o assunto, ele serve de combustível para a reflexão e recebe um tratamento poético em que, mais importante do que responder a determinadas questões que se apresentam nas narrativas, o que importa é se perguntar. A tradição já tão mencionada e discutida de ensinar por meio da literatura é substituída pela característica marcadamente infantil de fazer perguntas, e o olhar original e inaugural da infância é a premissa e a ferramenta-base de construção dos textos visuais e verbais. Esta categoria, assim, parece ser fruto de um tempo em que o entendimento da literatura para crianças sem o peso do didatismo já é mais corrente, e, ao contrário de outras como “As histórias dos outros: tão longe, tão perto”, seria possível afirmar que essa forma de projeto narrativo é fruto de uma concepção de infância (e de tudo aquilo que a circunda) mais alinhada às demandas e proposições do novo século. Os livros aqui reunidos, dessa maneira, utilizam a própria capacidade criativa da criança como motor para a concepção das histórias – ao contrário de tentar domá-la ou mitigá-la –, propondo que os leitores, como parceiros na construção de sentido do texto, possam aceitar a proposta narrativa e a partir daí refletir sobre si e seu entorno, ou, pode-se dizer, brincar de pensar.⁷³

As emoções são o assunto que aparece com destaque neste grupo de livros. Esses títulos formam uma subcategoria, dada sua quantidade comparativamente numerosa, e buscam apresentar o universo dos sentimentos às crianças em um ambiente na maior parte das vezes reflexivo e metafórico, sem a intenção de definir de forma objetiva conceitos como alegria, tristeza, luto, entre outros. Publicado em 2001, o título *Mania de explicação*, de Adriana Falcão e Mariana Massarani, pode ser considerado um livro exemplar e abre-alas desta seção – e não só da subcategoria dos sentimentos –, tendo se tornado um clássico da literatura para as infâncias. Apresentado na quarta capa como “dicionário poético”, a narrativa tem como fio condutor a garota Isabel, que “[...] gostava de inventar uma explicação para cada coisa [...], achava o mundo do lado de fora um pouquinho complicado [...], então tentava simplificar o

⁷³ Nota-se que a proposta de “brincar de pensar” que marca esta categoria aparece com frequência na literatura para as infâncias. Neste trabalho, também será desenvolvida na categoria “Linguagem textual como protagonista”.

mundo dentro da sua cabeça” (Falcão; Massarani, 2001, p. 4-6). Por meio da protagonista, *Mania de explicação* busca explicar ao leitor aquilo que à primeira vista parece de difícil definição, como os sentimentos, por meio de imagens surpreendentes e bem-humoradas:

[...] (irritação é um alarme de carro que dispara bem no meio do seu peito); [...] saudade é quando o momento tenta fugir da lembrança pra acontecer de novo e não consegue; [...] desespero são dez milhões de fogareiros acesos dentro da sua cabeça; [...] ainda é quando a vontade está no meio do caminho; [...] interesse é um ponto de exclamação ou de interrogação no final do sentimento; e sentimento é a língua que o coração usa quando precisa mandar algum recado (Falcão; Massarani, 2001, p. 14-37).

A partir dessa personagem, que “pensa que é filósofa, as pessoas falavam” e “tentava explicar de um jeito que [o mundo] ficasse mais bonito” (Falcão; Massarani, 2001, p. 10-2), as autoras usufruem desse olhar inédito – e, portanto, poético – associado à vivência infantil para definir conceitos diversos, levando o leitor a pensar sobre si e seu entorno. É importante ressaltar que, como é típico desta categoria, não há a intenção aparente de fechar qualquer definição, mas sim promover a reflexão e convidar aquele que lê a adentrar uma experiência em que a existência pode ser encarada de maneira bem-humorada, irreverente e fora da caixa.

Em *As sutis camadas do pensamento de Nestor*, de Jonas Ribeiro e Luci Sacoleira, o burro protagonista tem a função de transportar cargas de uma cidade a outra, mas, para si mesmo, é um carregador de pensamentos. Ele busca desvendar o que há por dentro de tudo, e quer saber se seus sentimentos são feitos de camadas. Questiona sua mãe Clarice: “Por que há sempre muitas respostas para uma pergunta?”, ao que ela responde: “Por que há tantas perguntas dentro de uma resposta?” (Ribeiro; Sacoleira, 2020, p. 5), e assim a história se desenvolve, em toada filosófica e reflexiva, com base na jornada de Nestor pelo mundo do pensamento e dos sentimentos. Já em *O menino que tinha medo, mas muito medo* (2018), de Claudio Martins, o que sobressai é o humor e o uso de imagens metafóricas para que se aborde o tema central da narrativa: o medo é materializado pelas ilustrações e palavras e avança pela cidade onde vive o menino protagonista, o que faz com que, ao fim, os moradores da região acabem por se relacionar com ele e assim conseguir compreender suas razões para fugirem tanto dessa figura. Aqui, então, se observa que a história é construída sobre um único artifício: a transformação de um conceito abstrato em uma figura concreta, para assim torná-lo palpável e acessível – recurso bastante utilizado na literatura para as infâncias e nesta categoria em específico.

Também estão presentes aqui autores como Roger Mello, André Neves, Rosinha, Anna Claudia Ramos, Walter Ono, Rosana Rios, entre tantos outros. Além dos sentimentos, outros temas que, apesar de aparecerem em menor número, também comparecem, são: o tempo e sua influência, em obras como *Agora* (2017); *Apática* (2015); *Só um minutinho* (2009); *Gabi, perdi a hora* (2009); *Hoje é amanhã?* (2005); *Tempo de voo* (2009); a leitura e as diversas questões de cunho mais filosófico e conceitual que podem ser a ela associadas, como em *O melhor amigo* (2007); *Selvagem* (2010); *Eu não sou não* (2018); *Uma história pelo meio* (2018); *A tampa do céu* (2005); *Vida e obra de Aletrícia depois de Zoroastro* (2003); o universo da tradição oral, com o foco em sua beleza e particularidade, em *O dono da verdade* (2002); *Chico, o caminhador* (2005); *Um belo lugar* (2020); a perda dos dentes e outros assuntos corriqueiros do cotidiano infantil, a partir de uma perspectiva reflexiva, como se vê em *O buraco*; panoramas históricos carregados de um olhar que procura poesia nessas histórias difundidas mundo afora, por exemplo em *Inês* (2015); e até mesmo a própria infância, tematizada em *As coisas simples da vida* (2016); *Flutuantes* (2015); *Receita para bem crescer* (2016); *Manu e Mila* (2018), e observada a partir de um olhar distanciado que pensa sobre as virtudes e dificuldades desse momento da vida.

É importante afirmar que se nota a presença dos mesmos temas em outras categorias, como a leitura, o universo da tradição oral e a própria infância, e o que os diferencia e une neste grupo é o tratamento da linguagem e a perspectiva que carrega cada um deles. Nesta seção, assim, o que de fato se destaca é o olhar questionador e contemplativo que não busca respostas fáceis e vê em qualquer situação, das mais corriqueiras às mais exuberantes, a possibilidade de estabelecer um pensamento reflexivo. Flertando constantemente com as premissas da poesia, os livros desta categoria têm a aptidão de realojar palavras e ideias de formas insuspeitadas, criando, por meio do estranhamento e da curiosidade, novas brechas para se enxergar a vida. Acredita Ferreira Gullar, que certa vez afirmou que “a arte existe porque a vida não basta”, que o espanto é a base da poesia – e parece ser também o alicerce desta categoria (Gullar, 2011).

5.1.1 Ensaio

Quase ninguém viu: a jornada invisível do eu

Sobre este livro que se propõe singelo, de olhar intimista e que, como o título diz, convida a um mergulho naquilo que é quase invisível, a escritora e ilustradora Aline Abreu diz, em entrevista para Dani Gutfreund ao Lugar de Ler:

[...] em relação à trajetória do livro, não tinha como ser um livro rápido, de solução mais simples, porque esse foi o livro que catalisou toda uma forma minha de ser que é também quem sou como artista, e que só ficou mais evidente ao longo do processo de escritura. Esse livro é o primeiro onde me mostro. E me mostrar tem relação com o que penso sobre o que é ver, claro. Quando penso ver, penso junto: sentir.⁷⁴

A história em texto e imagem a respeito de um pequeno animal que cresce, por acaso, em um ambiente em que todos são diferentes dele, mas depois encontra seus iguais e nem por isso se sente completo, levanta diversas possibilidades acerca da descoberta da identidade, do sentimento de pertencimento e, mais do que trazer respostas, propõe questões como: de que forma os vínculos se estabelecem? Quais são os limites das relações de sangue e daquelas que são construídas? O que é, afinal, pertencer? É possível reconstituir a origem cada um? É o que também lê Marilda Castanha, como mostra em seu texto na quarta capa do volume:

Com total domínio da narrativa do livro ilustrado, a autora e ilustradora Aline Abreu [...] soube de forma primorosa intercalar silêncios e arroubos, sombras e luzes, olhar intimista e grandes saltos, nos conduzindo, pelo seu pequeno-grande personagem, a perguntas que permeiam não só todo o livro, mas também nossa própria existência. Afinal, o que são os afetos? Nascer conosco ou são construídos por nós? E mais: somos nós apenas um “barulhinho de nada” e sombras esquecidas? Se sim, de onde viemos? A quem pertencemos? Retornaremos? (Abreu, 2019).

Criando, então, um livro ilustrado que afirma ser o primeiro realmente maduro de sua carreira,⁷⁵ ganhador em 2016 do prêmio João-de-Barro de Livro Ilustrado, dedicado a histórias originais não publicadas, Aline Abreu, ao mesmo tempo que observa a paisagem ao seu redor – as

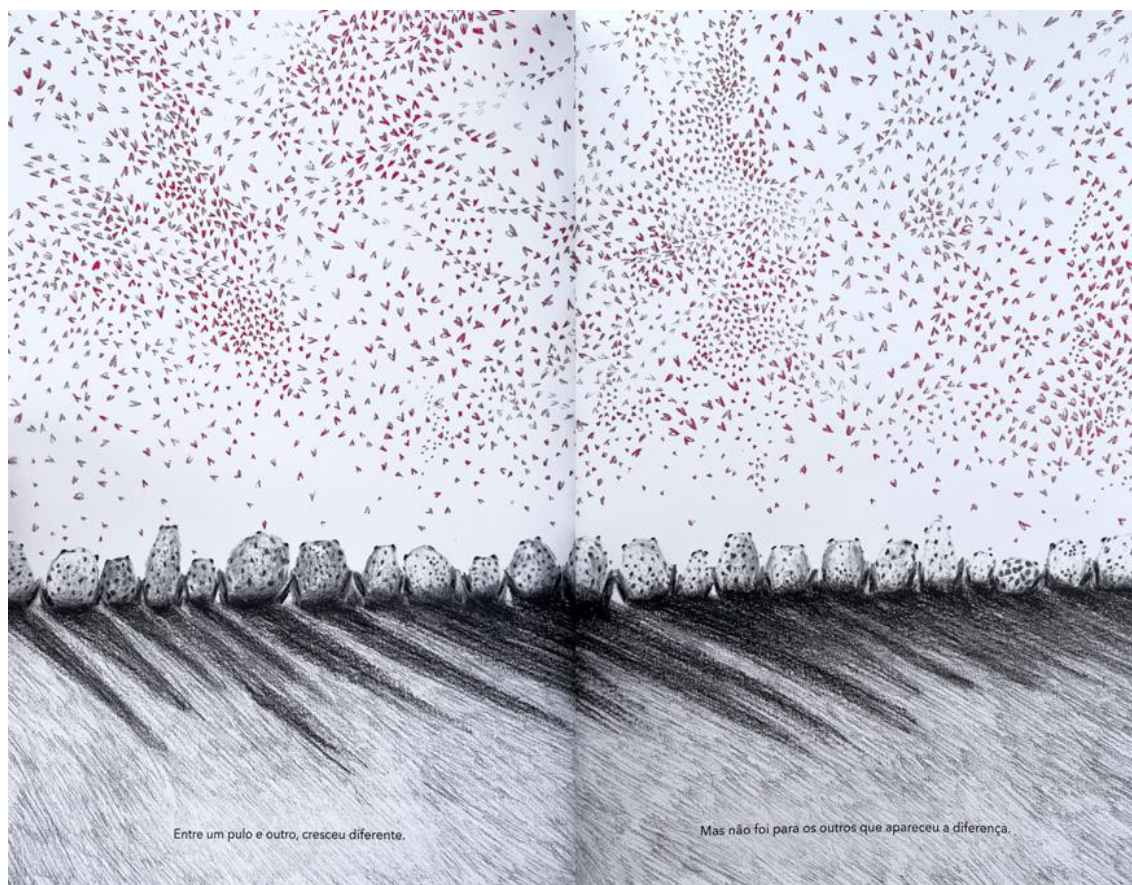
⁷⁴ Disponível em: <<https://www.lugardeler.com/aline-abreu>>.

⁷⁵ “Esse livro é o primeiro que considero realmente maduro, a criação de uma artista mais consciente no manejo da palavra, da imagem e do projeto gráfico para a escritura de um texto.” Disponível em: <<https://www.lugardeler.com/aline-abreu>>.

bromélias e a Mata Atlântica – e suscita reflexões a respeito do que essa floresta e seus seres vivos podem trazer a quem se propõe a olhá-los com atenção, também produz uma obra que é condutora de uma busca interna de compreensão de si. É um projeto, assim, exemplar da categoria a que está associado, pois por meio de texto, imagem, projeto gráfico e da relação entre todos os elementos, a autora cria uma narrativa cuja tônica é o exercício de pensar a partir de uma realidade exposta, e o tema do pequeno animal que está em busca de seus semelhantes é mostrado sem muitas marcações em relação a características físicas e psicológicas do personagem e do próprio cenário, de modo que possa ser, com esse caráter “genérico”, base para que os leitores estabeleçam, com facilidade, conexões com suas próprias existências particulares. Essa parece ser uma característica marcante dessas obras: buscam traçar enredos mais abstratos do que concretos para que dessa forma garantam a tonalidade filosófica e abrangente a que se propõem.

No início do texto, se lê: “O verde guarda disfarces, tocas e escondidos. Foi assim o começo desta história. Ninguém viu” (p. 4) e mais adiante (Ver Figura 17): “Entre um pulo e outro, cresceu diferente” (p. 11-2).

Figura 17 – Entre um pulo e outro, cresceu diferente



Fonte: Abreu, 2019, p. 11-2.

Observa-se, assim, a atmosfera de mistério que se estabelece desde o começo pelas palavras, as quais, como já dito, não preenchem o personagem de características, não o nomeiam, e constroem orações que em grande medida produzem um efeito de certa sobriedade diante do leitor, que é envolvido também pelos silêncios – constitutivo do processo interno do protagonista e da mata que o envolve. O primeiro trecho do livro, principalmente a frase “foi assim o começo desta história”, também remete ao universo encantado dos mitos e lendas que buscam a resposta para algum fenômeno à primeira vista inexplicável, como o surgimento do dia e da noite, o aparecimento do arco-íris, entre muitos outros. Nesse caso, o que está em jogo, em vez de um grande evento da natureza, é um percurso interior de um personagem em busca de si. Também contribuem para a atmosfera misteriosa as imagens feitas por meio de uma mistura de materiais e técnicas – nanquim, carvão, grafite, pastel seco e aquarela –, que com traços que exploram o rabisco, o risco solto, as texturas, tampouco promovem a localização do ambiente em que o pequeno sapo se encontra. As ilustrações, nesse sentido, dançam entre o abstrato e o figurativo, dando certas pistas concretas para o leitor, mas, assim como as palavras, não se propõem a caracterizações físicas mais realistas e objetivas. A mata é um ambiente escuro e enevado, predominantemente preta, distante do verde vibrante e das cores quentes e tropicais a que comumente é associada. Sobre a escolha das cores, Aline Abreu conta, na mesma entrevista:

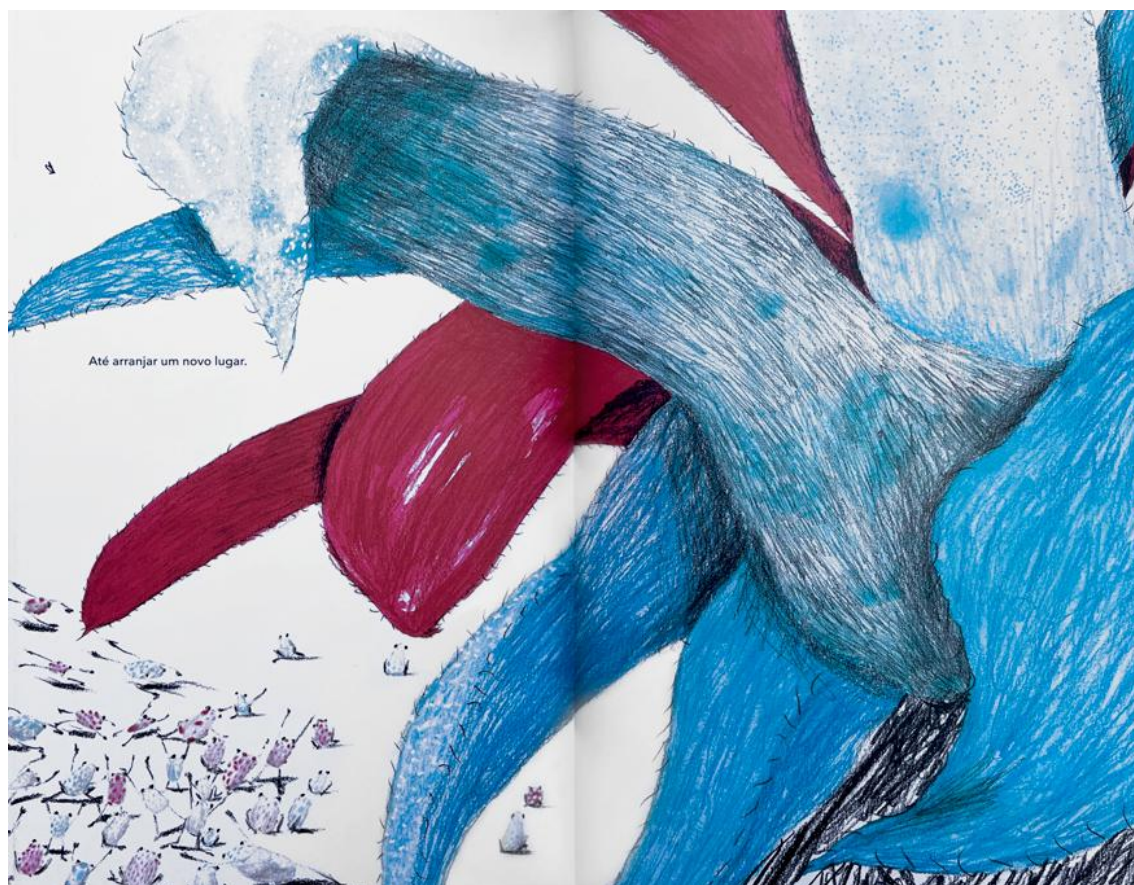
Na retomada do projeto, após a escrita do texto verbal (este livro nasceu como um projeto de livro-imagem), à medida em que a costura palavra-imagem foi se afinando, as cores foram se redefinindo. Eu já não queria mais o verde na imagem, porque estava na palavra. Aí teve também a minha experiência de entrar na floresta amazônica e descobrir a quantidade de verdes e de outras cores que formam aquela massa verde que a gente entende como a floresta. Por isso eu quis deixar para os leitores a possibilidade de pensar outros verdes que não estivessem visíveis nas páginas como cor física.⁷⁶

Escolhendo, então, não trazer ao desenho o que já estava na palavra, a autora seleciona as cores azul e vermelha – nada realistas – para caracterizar e diferenciar os dois grupos de sapos e suas respectivas moradas, as bromélias (Ver Figura 18). Esse conjunto de preto e cinza, azul-claro e vermelho, ao lado do traço que não se deixa ser totalmente contorno, propicia uma atmosfera

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.lugardeler.com/aline-abreu>>.

em que se parece estar entre o sonho e a realidade, entre o sono e a vigília, em um espaço íntimo – apesar da grandiosidade da floresta – em que é possível habitar a jornada da autocompreensão. Texto, traço e cores, assim, se unem na tarefa de trazer alguma concretude ao mistério que é esse percurso, e o formato grande e vertical do livro, cujas dimensões exatas são 21 cm x 33 cm, orchestra-se de maneira singular: se o assunto central da narrativa é esse processo interno, invisível a olho nu, o grande formato serve como uma lupa, exibindo ao leitor – ou mesmo tornando possível que ele possa ver – os meandros de uma aventura que, de fato, *Quase ninguém viu*.

Figura 18 – Os dois grupos de sapos e suas moradas, as bromélias



Fonte: Abreu, 2019, p. 45-6.

E o enredo aqui se divide em três momentos: a chegada ainda filhote e o crescimento do pequeno sapo vermelho no grupo de sapos azuis; sua decisão de partir e o encontro com o grupo de sapos vermelhos; a junção dos dois grupos promovida por sua percepção de que só assim se sentiria de fato completo. Essa estrutura terciária e dialética de tese, antítese e síntese parece ser também uma versão compacta inspirada na trajetória do herói delineada por Joseph

Campbell (2009), já que o personagem se descola de seu ambiente inicial e familiar para uma aventura na qual vive provas, e depois regressa cheio de sabedoria e experiência. Nesse caso, no entanto, seu regresso se dá em um novo espaço – sua verdadeira casa –, fruto justamente de sua consciência e conhecimento adquirido depois de um longo processo de descoberta. Se há, assim, algo da trajetória do herói nesta narrativa, é importante frisar que ela se dá no campo subjetivo: a aventura e as peripécias vividas pelo protagonista são de matéria emocional, como já dito, e a narração em terceira pessoa observa de perto essa trajetória e a comunica por meio de uma linguagem, verbal e visual, lírica e sintética. A obra, assim, se afasta da linguagem tradicionalmente prosaica para se aproximar de uma tonalidade poética, telegráfica e atmosférica, ainda que não perca de vista o relato dos acontecimentos em curso, sejam eles aqueles interiores já mencionados ou os poucos eventos exteriores que vão direcionando a trajetória do sapo.

O sentimento de não pertencimento que acomete o personagem é central em outras narrativas clássicas do universo da infância, e possivelmente a mais popular delas seja *O patinho feio*, conto de Hans Christian Andersen. Na história dinamarquesa de 1843, o animal apresenta características diferentes das de seus irmãos, sofre com a exclusão e resolve se afastar de sua família de origem. Entregue à solidão, padece também do julgamento de outros animais, até que, depois de crescer, descobre ser na verdade um cisne, e assim encontra seu verdadeiro lugar. Tanto nessa história quanto em *Quase ninguém viu*, como duas narrativas em que o desencaixe parece ser o tema central, observa-se esse processo de crescimento, e só a partir dele é que se chega à descoberta de uma verdadeira identidade. No conto clássico, entretanto, o processo interior do protagonista parece ser exclusivamente motivado pelas ações externas – bullying e rejeição daqueles ao seu redor –, enquanto no livro ilustrado contemporâneo se observa o oposto: mesmo sendo aceito pelos sapos azuis, o sapo vermelho não se sente pleno e sai em busca do desconhecido, motivado por um incômodo inerente a ele: “Mas não foi para os outros que apareceu a diferença. Foi em seu próprio olhar.” (Abreu, 2019, p. 12-4). E no desfecho é possível fazer o mesmo paralelo, já que o patinho deve sua felicidade ao encontro com os cisnes e o reconhecimento desse grupo de que ele era pertencente a eles, e o sapo vermelho, em vez disso, é quem ativamente promove a união dos dois grupos para que finalmente se sinta completo e pertencente a algo maior. O processo de integração em cada narrativa acontece, assim, de forma significativamente diversa: em *O patinho feio*, uma história que se pode afirmar que é voltada para a trama e cujo simbolismo típico dos contos de fadas tem papel crucial, o protagonista vive um percurso passivo, em que é vítima da crueldade do outro, e é por meio de uma transformação física natural, e não controlável, de seu corpo que

chega à compreensão de si; em *Quase ninguém viu*, por sua vez, as motivações para a transformação partem da inquietude do próprio personagem, e a narrativa promove um olhar que se concentra, com uma lente aproximativa, nesse processo catapultado unicamente por ele.

Pensando nesses personagens cuja questão primordial parece ser o desencaixe, é coerente refletirmos sobre o que diz a psicanalista Isildinha Nogueira Baptista, em “A dimensão simbólica do corpo negro e o ideal imaginário da brancura”, ao buscar entender com ferramentas psicanalíticas a realidade histórico-social do racismo e suas consequências nos indivíduos negros. Ela diz:

A simbolização de uma imagem de corpo não enfermo depende da aceitação, pelos pais, do problema da criança para que, apesar do problema, esta possa ser reforçada positivamente em suas possibilidades, garantindo assim a humanização da criança. Problemas orgânicos precoces, mesmo que circunstanciais, resultam em perturbações do esquema corporal, mas, por falta ou interrupção das relações do que Dolto denominou “imagem falante do corpo”, podem resultar em modificações passageiras ou permanentes da imagem do corpo. Não é incomum a coexistência de um esquema corporal enfermo e uma imagem sã do corpo ou um corpo saudável com uma imagem doente. Quando a mãe é incapaz de falar para a criança de sua diferença, e a criança, no decorrer de seu desenvolvimento, vai se dando conta das diferenças reais entre seu corpo e o das outras crianças, haverá dificuldade para ela passar pelas várias etapas do desenvolvimento (Baptista, 2025, p. 12).

Ainda que em *Quase ninguém viu* a dimensão do racismo não esteja mencionada de forma direta e não pareça ser em si o tema da narrativa, que, sem definir o caráter da diferença, permanece na camada simbólica das cores e com isso possibilita diversas interpretações, é possível aqui perceber o reconhecimento do sapo de sua diferença e a sua permanente sensação de falta:

Vinha o sol, e ele se metia numa toca para deixar passar o dia. Desconfiava da lembrança, talvez fosse sonho, mas conhecia a sensação de cair num buraco quase sem fim. Teve vontade de buscar o seu começo, aquele que ninguém viu. (Abreu, 2019, p. 16-7)

Apesar de a mãe ter acolhido o personagem ainda filhote, mesmo sem saber sua origem, e de ele ter sido bem aceito pelo grupo azul – “ficou sendo de todos, a cada dia cuidado por um” –, ele tem o impulso de ir atrás de algo difuso que parece ser sua origem. É interessante perceber que a origem, no livro, surge sempre como a imagem turva e obscura de um buraco que ninguém

viu, portanto não parece ser legitimada aos olhos dos outros. Nesse sentido, retomando o pensamento da psicanalista Isildinha, vemos que o protagonista, sem respostas para suas diferenças, em meio ao silêncio para seus questionamentos, diante desse sentimento difuso sobre sua origem e experienciando um processo solitário, se percebe, mesmo que de forma intuitiva, como se infere pelas palavras do narrador, com dificuldades nesse seu processo de “humanização”, seguindo o paralelo com o texto da pesquisadora. A simples aceitação do grupo ao qual se integrou, então, não demonstra ser suficiente para que o sujeito possa ter uma relação saudável com sua imagem e identidade – o que parece ter faltado, nesse caso, é a compreensão e a abordagem sobre sua diferença.

E sem entender de onde vem e que corpo é este, mesmo que seja aceito pelo grupo, o protagonista não se sente capaz de interagir de forma plena naquele microcosmo, de se investir naquela comunidade como se de fato ele pertencesse a ela, já que não está totalmente reconhecido ali. O psicanalista Gilberto Safra traz, em “A violência silenciosa: o eclipse do ‘ethos’ humano no mundo contemporâneo”, a perspectiva social da construção da identidade:

A realidade compartilhada é construção de muitos, é campo em que existe a construção de todos. Com Arendt, poderíamos afirmar que a Existência é o que aparece a todos. O indivíduo precisa entrar no mundo para que o indivíduo sinta-se vivo e existente, mas tem de ser de uma maneira singular e pessoal. A hospitalidade precisará ser reencontrada por todo ser humano ao longo do percurso de sua vida, para que sua sanidade seja preservada. No processo de inserção do ser humano no mundo, ocorre sua participação na sociedade por meio do trabalho, do discurso, da obra, da ação política, ou seja, da capacidade criativa acontecendo no mundo com os outros. Pela ação criativa no mundo, o homem colabora com a durabilidade do mundo e com o processo histórico da sociedade. O ser humano encontra a raiz de seu *self* por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade, que conserva vivos certos tesouros do passado e certo pressentimento do futuro.

Aqueles que não encontram suas raízes têm, habitualmente, dois comportamentos possíveis: ou caem numa inércia de alma equivalente à morte ou se lançam em uma atividade que perpetua o desenraizamento, podendo originar situações de intensa violência e de intolerância.⁷⁷

É só no contato e na participação ativa com o grupo, com a sociedade, que o ser se sentirá de fato vivo; é na realidade compartilhada, como mostra o psicanalista, que o indivíduo aparece e

⁷⁷ Disponível em: <<https://diversitas.fflch.usp.br/violencia-silenciosa-o-eclipse-do-ethos-humano-no-mundo-contemporaneo-gilberto-safra>>.

legítima sua individualidade. E se não há a identificação com tal sociedade, se não há o comum, não há realidade compartilhada possível.

No entanto, na obra de Aline Abreu a chegada aos sapos vermelhos e o tão procurado reconhecimento de sua origem tampouco se mostram suficientes:

Comemoraram a surpresa da chegada e mostraram o burquinho minúsculo por onde ele tinha desaparecido. [...] Naquela noite dormiu bem. E por muitas outras ainda. Mesmo carregando com ele um pedaço de sombra, onde vez ou outra entrava para pensar na família lá de baixo (Abreu, 2019, p. 24-7).

E é só depois de sentir-se cindido tanto entre os sapos azuis quanto em meio aos sapos vermelhos que o personagem encontra sua verdadeira identidade: na mescla entre ambos. Se o grupo vermelho, fisicamente igual a si, traz parte de sua constituição, o grupo azul também é responsável por sua formação, já que foi ali que cresceu e onde está a origem de sua história como ser social. No final, quando ambas as famílias decidem viver juntas, diz o narrador: “Foi uma felicidade sem tamanho” (p. 48) e tudo aquilo que até então era representado de forma pequenina, quase invisível, com contornos pouco difusos e tons sombrios, explode em uma dupla de páginas preenchida de azul e vermelho que, com um folder que se abre, torna-se maior que os contornos do próprio livro (Ver Figura 19). O pequeno sapo poderá, finalmente, sentir-se parte de algo depois de se dedicar em um longo percurso para chegar a esse encontro que, como se viu, é consigo mas é também com o outro ao mesmo tempo, já que é a partir do outro que ele pode se reconhecer inteiro.

Figura 19 – Foi uma felicidade sem tamanho



Fonte: Abreu, 2019, p. 47-8.

Gilberto Safra, seguindo sua argumentação, diante dos desafios da contemporaneidade para a construção da coletividade, diz que: “A arte, a cultura tem uma possibilidade bastante fecunda de curar o homem contemporâneo por meio de uma ação resistente que abra a memória do *ethos* humano e de sua ética”,⁷⁸ o que remete à afirmação da autora, citada no início deste ensaio, de que este livro é o primeiro em que ela se mostra como artista de fato, ideia que retoma na entrevista já mencionada:

Apesar de estar trabalhando há vários anos com livros e ilustração, nunca havia mergulhado de cabeça numa produção, pois sempre fazia muitas coisas em paralelo. Isso tem a ver com o fato de que eu não me levava muito a sério. O que eu levava a sério era a arte. Sou apaixonada por arte e ainda sou idealista a ponto de acreditar que a arte pode salvar o mundo. Penso em arte o tempo todo, sou obcecada. Sou também muito visceral, espontânea, mas eu não dava conta disso quando era mais nova, então guardava tudo, não podia deixar ninguém ver. Ter filhos e fazer 40 anos me liberou e trouxe à tona o meu lado mais violento, no sentido da paixão mesmo, de aceitar e reconhecer que sou artista. Falei disso no lançamento do *Quase ninguém viu*: tinha vergonha de admitir que era artista porque a autocrítica não permitia. [...]

Quase ninguém viu é um livro que canaliza todo esse processo de autoconhecimento e, por isso, sempre será muito importante para mim. É um marco.⁷⁹

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.lugardeler.com/aline-abreu>>.

Hoje autora de quinze livros ilustrados, Aline Abreu sempre se dedicou tanto à palavra quanto ao desenho, e também ministra cursos e oficinas e durante muitos anos foi professora. Antes da publicação de *Quase ninguém viu*, diz que passou por um processo de enfrentamento tanto de sua timidez ou crença no próprio trabalho como do olhar, segundo ela, “preconceituoso” da arte contemporânea em relação ao conceito e à função da ilustração, ou da literatura ilustrada para crianças. A longa produção da obra aqui em destaque aconteceu paralelamente aos seus estudos sobre o livro ilustrado, os quais a fizeram compreender que, por meio desse suporte, seria capaz de unir seu trabalho com as palavras e com as imagens, e assim investir nessa linguagem como sua forma de expressão artística. Parece, então, ser por meio da conexão entre pesquisa teórica e o fazer na prática que a autora passa a se enxergar como autora de livros ilustrados e assim encontra nesse objeto uma maneira particular de desenvolver e cultivar sua personalidade como artista visual.

Vale pontuar que a autora por vezes cita a editora Jujuba e sua responsável Daniela Padilha como parceiras importantes em seu processo. A Jujuba, sediada em São Paulo, completou em 2025 quinze anos de existência e, como uma editora de pequeno porte, tem por volta de 60 títulos ativos no catálogo e atualmente se destaca pela coleção Literatura de Colo, de livros para bebês. Aline Abreu diz:

Mas a gente tem que ter uma editora parceira, como a Daniela Padilha, que apoie esse ir e vir, que entenda e respeite esse processo. Senão o livro não sai. Acho que isso tudo que contei, a minha busca por uma identidade, por me conhecer como artista e encontrar minha expressão mais essencial, por conseguir conciliar tantas diferenças que habitam em mim em diversos planos, enfim, é muita coisa...⁸⁰

Observa-se, na percepção da autora, o editor como um interlocutor que é também consciente do processo criativo e, além disso, conhecedor do objeto que está sendo desenvolvido, como um agente que, a partir do apoio, da criação de contornos e da troca, será capaz de levar a expressão da autora à sua máxima potência dentro de cada projeto.

E ao mencionar sua “busca por uma identidade, por me conhecer como artista e encontrar minha expressão mais essencial”,⁸¹ fica evidente o paralelo entre a vivência do protagonista de *Quase ninguém viu* e a própria experiência da autora, que, como o sapo, também estava se esforçando para unir dois mundos – da docência e das artes, da arte contemporânea e

⁸⁰ Idem.

⁸¹ Idem.

da ilustração, da palavra e do traço, ou mesmo de sua introspecção com sua necessidade de expressão – para enfim se encontrar com sua identidade. E é justamente ao criar e olhar para esse retrato metafórico de si mesma que a artista percebe ter atingido a maturidade, ou seja, sente-se contemplada pela forma de arte que escolheu produzir.

Este livro, então, como um mergulho de Aline Abreu no universo do livro ilustrado e também em sua própria identidade, propõe o olhar detido sobre o pequenino e as sutilezas que passam despercebidas em tempos acelerados. E, ao mirar com lentes aguçadas naquilo que se passa no interior das bromélias, na Mata Atlântica ou em qualquer outro lugar da natureza, se abre a possibilidade para que também prestemos atenção no invisível que nos constitui. (Seriam as bromélias como úteros?) Ao mesmo tempo, quanto mais fundo se submerge no micro, nos movimentos e nas inquietações do pequeno sapo, naquilo que à primeira vista soa insignificante, mais perto se chega dos mistérios que nos cercam e das vastas perguntas que permanecem sem resposta: de onde viemos, afinal? Para onde vamos? O que realmente nos constitui? É assim que a artista aqui constrói uma narrativa formada por verbo, imagem e objeto gráfico reunidos em um só elemento e, com alma curiosa, buscando compreender a si mesma, traz à tona a magnitude daquilo que é universal a partir de seu tráfego pelo infinitesimal.

5.2 AS AGRURAS DE VIVER EM SOCIEDADE

Em sua pesquisa sobre a história da literatura brasileira para crianças e jovens, Lajolo e Zilberman pontuam que os anos 1960 e 1970, em contraposição à predominância do cenário rural das décadas anteriores, são marcados pelas publicações que investem no cenário urbano e nas desigualdades daí advindas. Como afirmam elas:

[...] a narrativa infantil mais significativa aderiu à temática urbana, fazendo-se porta-voz de denúncias da crise social brasileira. Investindo-se de uma missão tão pedagogicamente regeneradora quanto fora, a seu tempo, regenerador o projeto de literatura infantil de Olavo Bilac ou Thales de Andrade, a literatura infantil fez da inversão de valores ideológicos seu compromisso com a modernidade. Assim, se aparentemente desapareceu desses livros infantis o compromisso com a história oficial, com os heróis pátrios e com os conteúdos escolares mais ortodoxos, um exame mais atento daquela produção revela a permanência da preocupação educativa, engajada e agora com outros valores, menos tradicionais e – acredita-se – libertadores (Lajolo; Zilberman, 2022, p. 276-7).

É o tempo de *Pivete* (1977), de Henry Correia de Araújo, que mostra as dificuldades da vida em um conjunto habitacional no Rio de Janeiro e é considerado a manifestação máxima dessa “literatura de protesto”, e de *A casa da madrinha* (1978), de Lygia Bojunga, narrativa que tem como foco a vida de Alexandre, um garoto que precisa abandonar os estudos para ajudar a família. E é nessa época também que outros temas até então considerados impróprios passam a fazer parte definitivamente do sistema da literatura para as infâncias, como a separação conjugal, o extermínio dos indígenas, o machismo e o amadurecimento sexual (Santos, 2023, p. 32), sem deixar de carregar, como afirmam as críticas, a intenção mais ou menos aparente de educar. A prática de idealizar nas histórias literárias tanto a própria infância quanto seu entorno parece ter sido deixada para trás, ao menos em parte, e a criança, menos protegida ou alienada, passa a ser vista como um ser apto a pensar sobre si e o outro. É dessa forma que a crítica social e os temas tabu em geral tomam cada vez mais espaço entre as publicações, e surgem textos como o de *O reizinho mandão* (1973), de Ruth Rocha, e *História meio ao contrário* (1978), de Ana Maria Machado. Ambos publicados durante o regime ditatorial militar brasileiro, abordam o tema do autoritarismo por meio de enredos metafóricos – e paródicos – que exploram o universo dos contos de fadas para, em uma outra possível camada interpretativa, criticar as práticas políticas vigentes naquele período e o sistema de forma geral. Como se vê na categoria

“A nova roupa do rei: histórias maravilhosas para um novo tempo” desta pesquisa, o artifício que parte do universo dos contos de fada para trazer à tona várias questões contemporâneas é uma das características mais prevalentes da literatura brasileira para as infâncias, tanto no presente quanto no passado, e é ainda hoje muito utilizado pelos escritores e ilustradores brasileiros e estrangeiros.

Especificamente neste corpus de obras contemporâneas, vê-se a predominância de assuntos como guerra e refúgio, desigualdade, violência e opressão, racismo e preconceito, direitos humanos e questões ambientais. Em termos temáticos, é possível dizer que houve uma ampliação daquilo que passou a ser discutido nas narrativas, e mesmo o que ainda parecia tabu nos anos 1980 atualmente já está nas páginas dos livros voltados para crianças, como é o caso do abuso sexual ou do suicídio. A abordagem também parece ser, na maior parte das vezes, mais literal e aguda, e menos metafórica, ainda que se use apoios ficcionais para chegar ao assunto – como é o caso de *Sagatrisuinorana*, obra de João Luiz Guimarães e Nelson Cruz a ser analisada nesta seção, em que a narrativa dos três porquinhos se associa à tragédia ambiental e social de Brumadinho e Mariana não como artifício que camufla a crítica, mas como elemento que colabora para que se deixe o tom acusatório ainda mais imperativo. Nesse sentido, as obras, em termos gerais, aqui parecem se desprender de certa leveza e humor que é possível enxergar nas décadas anteriores, substituindo-os pelo tom sisudo da denúncia.

Leila (2019), de Tino Freitas e Thais Beltrame, é exemplar nesse quesito e parece representar uma grande quantidade de obras ali presentes, dada a abordagem que se utiliza de uma imagem específica para tratar do assédio sexual infantil, mas o faz de forma séria e até mesmo com alguma presença de combatividade. Ambientada no fundo do mar, a história trata da Baleia Leila e do assédio que sofre de seu vizinho Barão, personagem que, sempre que tem a oportunidade, a beija, tenta seduzi-la e até mesmo corta seus cabelos. Depois de perder sua alegria de viver e a vontade de passear pelo mar, a personagem passa um tempo calada e aterrorizada, abrindo mão de nadar e de tudo aquilo que a fazia feliz, até que consegue superar o medo com a ajuda de seus amigos e acabar com as violências do agressor. As imagens de Thais Beltrame, feitas majoritariamente em preto e branco, tampouco buscam esconder qualquer aspecto da história de Leila e, com cores e traços sóbrios, somam-se à veemência da crítica.

Em relação às imagens, observa-se nesta categoria como nas publicações deste século elas ganham relevância e dividem espaço com as palavras como agentes narrativos, como se pode ver nas obras de Angela Lago – que, é preciso dizer, é pioneira no tratamento da imagem como elemento que é também condutor do enredo. *Marginal à esquerda* (2009) traz a história

de Miúdo, um menino de 10 anos que vive na periferia e encontra na música sua maneira de elaborar um cotidiano difícil, repleto de restrições, e isso o impede de entrar na vida do crime. As imagens borradas e o papel transparente sobre a capa parecem apontar para o fato de que Miúdo, também com esse nome que de alguma forma se distancia de um nome próprio, pode ser muitos outros garotos que, em condições menos favorecidas, são invisibilizados e privados de uma infância plenamente experimentada. Já *Cena de rua* (Lago, 2000), livro do começo do século XXI que não está neste corpus mas que merece menção, é um livro só de imagens que traz um personagem criança vendedor de objetos no semáforo. A cada carro pelo qual passa, a imagem dos motoristas se transforma em diferentes criaturas monstruosas, de acordo com a perspectiva daquilo que o menino parece ver e sentir do lado de fora dos carros, em uma atmosfera onírica que dialoga com os pesadelos. A violência social aqui, então, é apresentada não só pelas imagens, mas também pela fisiologia da virada das páginas que, a depender do ângulo em que estão nas mãos do leitor, permitem uma perspectiva diferente das figuras ali retratadas.

Dois meninos de Kakuma (2018), de Maria Ange Bordas, trata ficcionalmente do dia a dia das crianças no campo de refugiados de Kakuma a partir das vozes de dois meninos protagonistas, Geedi e Deng. Escrito com base em uma temporada da autora nessa região, o texto em primeira pessoa é narrado pelos dois personagens e traz suas inquietações, dúvidas e esperanças em relação à vida futura, e as ilustrações são feitas a partir de fotos do local. Já *Meninos do mangue* (2001) e *Carvoeirinhos* (2009), ambas obras de ficção escritas e ilustradas por Roger Mello, abordam respectivamente a vida das pessoas e dos animais que vivem nos manguezais do Brasil e a rotina de um menino carvoeiro. Se o primeiro tem como moldura narrativa a Sorte e a Preguiça que, em um passeio no mangue, fazem uma aposta, o que obriga a perdedora Preguiça a contar as oito histórias que compõem o livro, o segundo é narrado por um marimbondão. Essa é, na obra de Mello, a primeira aparição de um narrador não humano em primeira pessoa que participa da narrativa, recurso depois usado em *Enredana* (2018), projeto escrito por ele e ilustrado por Mariana Massarani que não se apresenta neste corpus. Em *Carvoeirinhos*, parece haver um jogo de aproximação e distanciamento, de identidade e alteridade, entre o narrador e o personagem: “Ele e eu. Eu e ele.” (Mello, 2009, p. 4); “Só depois vou entender que não somos tão diferentes o menino e eu. Bebemos água com pressa pra acabar uma casa de barro” (p. 11); “Revira um tijolo, cadê? Esse não, esse não, revira este aqui, eu parto ao meio, eu não, ele, ele parte ao meio, agora sim, pronto, a mão do menino é que escolhe” (p. 11). É por meio do olhar do marimbondão, ou marimbondão-menino, que a dura realidade dos garotos carvoeiros chega até o leitor, assim como, em *Enredana*, é pela voz de um grão de

areia do deserto da Mesopotâmia que a história repleta de injustiças da primeira mulher escritora, nascida em 2300 a.C., é contada.

Da mesma forma que *Meninos do mangue*, há diversos outros livros que abordam, cada qual ao seu modo, o tema do meio ambiente: *Tatá* (2020), de Fran Matsunomo; *A mancha* (2020), de Guilherme Gontijo Flores e Daniel Kondo; *Um dia um rio* (2016), de Leo Cunha e André Neves; e o próprio *Sagatrisuinorana* (2020), já mencionado e objeto de análise desta seção. As obras que abordam questões ambientais ganham destaque pela quantidade em que surgem – o que parece se explicar pela relevância que foi ganhando o tema nos tempos atuais –, e por isso se tornam aqui uma subcategoria. E há espaço ainda, tanto nesta subcategoria quanto de forma geral, para os livros de texto, que também se mostram numerosos neste grupo. Com poucas ilustrações, se afastam da moldura do livro ilustrado e costumam se destinar às crianças entre 8 e 10 anos e chegar ao redor das cem páginas. Exemplos dessa linha seriam: *Quem me dera ser feliz* (2001), de Julio Emilio Braz, ou *A casa das palavras e outras crônicas* (2002), de Marina Colasanti.

Por fim, vale mencionar que tais histórias de denúncia do século XXI, que, como dito, substituem o humor, a leveza e a fantasia daquelas narrativas pioneiras das décadas anteriores pela atmosfera grave e a voz da crítica, vêm sendo fonte de censura por parte de diversos agentes do subsistema da literatura para as infâncias: famílias, escolas, bibliotecas. Esse movimento se apresenta curiosamente em oposição ao que se viu nos anos da ditadura militar no país, já que enquanto naquela época os livros para crianças, pelo material aparentemente inofensivo que carregavam e por trazerem a etiqueta de “coisa de mulher e de criança”, como reflete Ana Maria Machado,⁸² na maior parte das vezes escapavam da censura oficial do Estado, as obras atuais para o mesmo público se tornaram centro de disputa política e ideológica. Nesse caso, não são apenas as narrativas em tom de protesto, mas todas aquelas – e não somente para crianças – que de algum modo abordam temas tabu ou sensíveis a determinados grupos posicionados politicamente. Este é o assunto principal de *Literatura infantil e juvenil na fogueira*, coletânea de artigos organizada pelos pesquisadores João Luís Ceccantini, Eliane Galvão e Thiago Alves Valente, onde se pode ler, no texto de orelha assinado por Regina Zilberman, um resumo conciso do que se observa atualmente:

A censura voltou a assombrar, e um de seus principais alvos tem sido os livros para crianças e jovens. Hoje ela atua em várias frentes: como no passado, denuncia obras que contrariam o moralismo ou

⁸² Ver depoimento de Ana Maria Machado e Ruth Rocha sobre o tema em *Literatura infantil e juvenil na fogueira* (Ceccantini; Galvão; Valente, 2024, p. 42-3).

compartilham posições progressistas; recentemente, porém, somam-se novas facetas, quando, em nome do chamado politicamente correto, obras são condenadas, e seus autores, cancelados. E se, então, cabia aos órgãos de segurança reprovar ou liberar produtos culturais, no presente o movimento é liderado por organismos educacionais ou entidades civis. Que encontram canais públicos de difusão, como a internet, o que maximiza o alcance de suas ideias. (Zilberman *apud* Ceccantini; Galvão; Valente, 2024)

Nesse atual momento polarizado, então, o politicamente correto transporta as infâncias para um lugar de proteção e alienação do entorno, em que qualquer produto cultural, a depender de seu conteúdo, pode soar ameaçador, e disputa espaço com as publicações que, dando continuidade aos caminhos abertos nos anos 1960 e 1970, se propõem a mergulhar nas feridas da sociedade. Dessa forma, se há os autores e editoras que, pensando comercialmente, preferem não se arriscar e permanecer naqueles assuntos tidos como inofensivos, há também quem, como várias das obras que pertencem a esta subcategoria, usufrua dos aprendizados adquiridos ao longo das últimas décadas e das tecnologias oferecidas pelo livro ilustrado contemporâneo para manifestar a revolta diante de certas condições e reivindicar a possibilidade de uma realidade melhor para aqueles que ainda estão no início da vida – algo que será possível destrinchar no ensaio a seguir.

5.2.1 Ensaio

Sagatrissuinorana: os clássicos como confissão do verdadeiro vilão

Assim como em *Rosa*, de Odilon Moraes, em *Sagatrissuinorana* a homenagem a Guimarães Rosa se dá desde o título, que, neste caso, consiste em um neologismo realizado por meio da soma e do rearranjo de três palavras ou de suas raízes, mecanismo utilizado com frequência pelo autor canônico em sua obra. Se *Sagarana*, nome do volume de contos publicado por Rosa em 1946 e que marca sua estreia na literatura, é sabidamente a reunião de “saga”, vocábulo de origem germânica que designa narrativa épica, e de “rana”, termo do tupi que significa “à semelhança de”, *Sagatrissuinorana* contempla o nome da obra rosiana e inclui, em seu miolo, “trissuino”. Esta é, então, a história *quase* heroica de três porcos. A referência a Guimarães Rosa aparece de forma ainda mais direta no subtítulo: “reconto {à moda Roseana}”, enquanto a imagem do artista visual Nelson Cruz, ao ilustrar um porco que trabalha em sua horta e uma casa de palha atrás, dá conta de trazer o universo da fábula clássica “Os três porquinhos” para o primeiro plano do livro.

Assim, é com base no encontro estético de dois clássicos, o cânone modernista brasileiro e a fábula infantil de origem inglesa, que esta história se constrói. Mas enquanto o texto, ao mesmo tempo que narra o enredo dos três porquinhos e do lobo mau também faz uma reprodução fiel da prosa inventiva de Guimarães, os desenhos dão conta de expor aquilo que se mostra ser o grande mote de *Sagatrissuinorana*: a chegada da lama e a total destruição da paisagem e daqueles que a integram causada por ela. Dedicado às vítimas das tragédias de Mariana e Brumadinho, ambas ocorridas em Minas Gerais respectivamente em 2015 e 2019, este livro se apropria de duas linguagens mais do que estabelecidas – aquela que marcou de forma ímpar a literatura no país e a estrutura fabular que está há séculos presente no imaginário ocidental – para travar uma contundente crítica social.⁸³

João Luiz Guimarães, além de ambientar sua história na mesma região que Rosa estabeleceu como cenário real e mítico das aventuras e desventuras de seus personagens, busca mimetizar a linguagem do cânone sem se valer do pastiche ou da paródia, como se o autor – cujo nome curiosamente é tão semelhante ao daquele que o inspirou – absorvesse a voz rosiana em sua obra. Em 32 páginas, apresenta o desenrolar da perseguição do lobo aos três porquinhos,

⁸³ Este livro, portanto, poderia integrar tanto a categoria de que faz parte, “As agruras de viver em sociedade”, como “A nova roupa do rei: histórias maravilhosas para um novo tempo”, mas optou-se pela primeira pela contundência da crítica ambiental, que se mostra como o grande mote da narrativa e se constrói a partir dos recursos estilísticos apresentados.

mas também – e principalmente – a perseguição da lama em direção a todos os personagens (Ver Figura 20), mesmo àqueles que têm papel secundário: a vegetação, a escassa fauna, as moradias. Tudo isso embalado pelo ritmo e pelo tom rosiano do texto verbal. A obra, assim, narra por meio da fábula a tragédia ambiental e humana provocada por quem detém o poder. Por sua vez, o *Sagarana* de Rosa traz à luz vaqueiros, jagunços, burros e outros personagens às voltas com as agruras de seu cotidiano, marcado pelas dificuldades da vida no sertão mineiro daqueles que pouco ou nada têm. Ambos, então, parecem ter como matéria a pequenez dos seres vivos diante da magnitude daquilo que os envolve e, nesse sentido, *Sagatrissuinorana* filia-se ao clássico brasileiro desde o título, já que “trissuino”, localizando-se no meio da palavra, é justamente embalado, envolvido, pelo “saga” e o “rana”, que ocupam as pontas do neologismo. A diferença ímpar entre ambos se dá no fato de que, no universo construído por Guimarães Rosa, existe um caminho pelo qual é possível chegar ao território da magia, do mítico e do milagre, enquanto no livro ilustrado de João Luiz Guimarães e Nelson Cruz é só em forma de tragédia que o grandioso acontece.

Figura 20 – A lama persegue todos os personagens



Fonte: Guimarães; Cruz, 2020, p. 22-3.

Como lembra a ensaísta Yudith Rosenbaum, em sua análise “Notas sobre o conto ‘O espelho’, de Guimarães Rosa” (2008, p. 84):

Guimarães Rosa é um autor que dispensa apresentações, mas de qualquer maneira vale a pena relembrar que Rosa é resultado da interseção do *romance regionalista* dos anos 30, que buscava resgatar o interior do Brasil e suas mazelas, deslocando o olhar etnocêntrico do litoral para o interior desconhecido e esquecido do país, com a *vertente espiritualista*, que trazia o sopro da metafísica, da transcendência e da introspecção. Rosa sintetiza as duas linhas de força da literatura da época, transcendendo o mero registro documental do sertão mineiro.

É então em sua face “espiritualista” que surge a transcendência possível, como concorda José Miguel Wisnik, em sua aula para “O sertão transcendental de Guimarães Rosa” (2025) para a TV Cultura, na qual diz: “Guimarães Rosa [...] descobre uma espécie de reencantamento do mundo através do sertão mineiro”. E esse alumbramento se mostra com veemência nas reflexões daquele que é considerado um dos personagens mais marcantes e significativos de sua obra, Riobaldo, ao longo do romance *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956, dez anos depois de *Sagarana*:

O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre (Rosa, 2019, p. 24).

No livro ilustrado, qualquer possibilidade de milagre se desfaz com a chegada da lama; a história termina com a invasão desta por toda a paisagem, a morte de tudo e de todos, e a última dupla consiste em uma contundente folha pintada de vermelho, com a dedicatória às vítimas dos desastres. Mesmo o lobo, aquele que na literatura oral e para as infâncias é o epíteto do mal, há séculos ocupando o papel de vilão, aqui se torna tão vítima quanto todos os outros personagens, pois diante do mal maior todos sucumbem. A noção clássica de bem e mal presente nas histórias provenientes da oralidade, como os contos de fada, acaba por se desfazer, e tudo se torna uniformizado na presença do único inimigo: a ganância humana. Se em Guimarães Rosa, como dito, é possível enxergar alguma possibilidade de purgação mesmo para aqueles que pouco parecem disponíveis a fazer o bem, porque são também fruto do mesmo

sistema que oprime a todos, em *Sagatrisuinorana* não se vê brecha para uma solução nobre e íntegra, já que são os donos do poder, movidos pelo pior do ser humano, que triunfam. Esse olhar de alguma complacência que se pode ver na obra canônica é, aqui, levado pela lama, e a tragédia é uniforme, oferecendo o mesmo final – o oposto do final feliz – para todos.

João Luiz Guimarães abre sua narrativa com a icônica palavra “nonada”, que também introduz *Grande Sertão: veredas*. Sobre o vocábulo, diz o crítico João Adolfo Hansen (2000, p. 43):

[...] pode-se traduzir o significado de “nonada” como se o signo fosse um nome: “o nada”, “coisa alguma”; como um pronome substantivo: “nada”; como um advérbio: “em lugar algum”, “em parte alguma”, “no nada”; como uma predicação: “algo não é coisa alguma”, “isso é nada”, “algo é no nada”, “algo é nada”.

Então, enquanto no título observa-se a menção a *Sagarana*, por meio da primeira palavra da narrativa o escritor avizinha o livro ilustrado àquela que é considerada a obra-prima de Guimarães Rosa, situando seu cenário no terreno do “não lugar”, além de utilizar um narrador em primeira pessoa que retoma os fatos vividos e ouvidos, como o já mencionado e icônico Riobaldo. Mas se em *Grande sertão* esse não lugar é o palco de disputas sanguinolentas, da alma vendida ao diabo, de traições e barbáries, é também um espaço onde o inusitado sublime acontece, por meio dos olhos de um narrador que, jagunço de corpo, é capaz de enxergar com sua alma a beleza da *travessia*. O sertão mineiro de Rosa, esse lugar que é “coisa alguma”, acaba por se revelar, assim, uma paisagem repleta de vida que traz à tona o que há de mais profundo e profícuo na experiência humana, e onde viver, apesar de muito perigoso, se mostra também recompensador. Já o sertão mineiro de João Luiz e Nelson Cruz se inicia com o nada e com o nada termina; a história movida por acontecimentos reais apresenta um inimigo insuperável que acaba com tudo à sua volta, e aqui o ímpeto humano é somente de destruição. Viver se torna de fato muito perigoso porque não há outra saída senão o fim e o infértil aniquilamento.

A narrativa segue com outras expressões e neologismos reconhecíveis, além de sintaxes próprias ao raciocínio linguístico rosiano, como “Eram três porcos que porcavam como se Lobo não houvera, peludo e perto” (Guimarães; Cruz, 2020, p. 10); ou “Chispou sem esgueira, ouvindo só o de dentro, como se deixasse a alma pra depois” (p. 14); ou ainda “[...] o leitãozinho – defunto adiado que ainda – carregou-se de um tanto que ultrapassasse o seu

próprio guinchar” (p. 18). Vale destacar o trecho em que se dá a chegada da lama, depois de todo o percurso feito pelo lobo e os porcos até a casa de tijolos:

O cujo bem ensaiou o bufo – mas sem efeito.
 Porque o diabo não há. Existe é ruindade humana. Travessia.
 E se a lama trespassou o vale no meio do redemunho, mastigando,
 banguela, com suas gengivas de terra, o tão frágil e breve corpo –
 delobodeporcodecasadetudo (Guimarães; Cruz, 2020, p. 22-4).

Diante da “ruindade humana”, não há trégua para lobos e nem mesmo para o diabo. E justamente nesse excerto em que aparece o belzebu – “Porque o diabo não há. Existe é ruindade humana. Travessia” (p. 22) –, vê-se que João Luiz Guimarães se apropria de um excerto da obra original e o adapta. Lê-se em Guimarães Rosa: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.” (Rosa, 2019, p. 435). Nesse paralelo, o “homem humano” mencionado por Rosa, quando transposto para a versão dos três porquinhos, se transforma em “ruindade humana”, o que reforça a perspectiva de que a humanidade é sinônimo apenas de devastação.

Ainda sobre o diabo, vale lembrar que um dos temas principais que percorre toda a obra canônica é o pacto do narrador Riobaldo com o próprio, e a ensaísta Walnice Nogueira Galvão, em “O certo no incerto: o pactário”, reflete sobre a oposição entre Deus e o Diabo na narrativa rosiana:

Na concepção do narrador, o Diabo vige dentro do homem, mas também vige dentro de todos os seres da natureza – até mesmo os inanimados, como o vento e a pedra. Tudo se passa como se o Cosmos fosse Deus, princípio positivo, mas admitindo a existência de um princípio negativo que leva o nome de Diabo. Da permanente disputa entre ambos nasce a frase: “Viver é muito perigoso” – mote de que o livro é inteiro glosa. Deus é tudo que existe, menos o Diabo: e este disputa a primazia daquele. O Diabo ganha pequenas paradas, rápidas e logo concluídas dentro do grande fluir de tudo que existe e que é Deus; mas nessas pequenas paradas pode se danar um homem” (Galvão, 2019, p. 455).

E se, ao final do romance, o protagonista conclui que [...] O diabo não há. É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. [...]” (Rosa, 2019, p. 435), no contexto de *Sagatrisuinorana* quem parece ter ganhado tal “permanente disputa”, nas palavras da crítica, é o diabo, em um tempo e espaço no qual todos os seres humanos venderam sua alma a ele, e o que se registra ali é o resultado incontestado dessa parceria.

Chama a atenção também o uso de “travessia” no trecho já citado do livro ilustrado, outro termo que se tornou referência dentro do vocabulário rosiano a partir de sua aparição na frase de Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*: “O real não está no início, nem no fim; ele se mostra pra gente é no meio da travessia” (Rosa, 2019, p. 80). Ainda que carregada de dureza, a vida, na visão de Riobaldo, como já dito, parece fazer sentido dentro de seu caminhar diário, e é aí que mora também sua beleza. Em sua perspectiva singularmente sertaneja, baseada na observação do entorno e de seu próprio sentir, mas por vezes se aproximando de filosofias como a budista, entre outras,⁸⁴ é preciso viver a cada dia, sem que o objetivo se torne unicamente a partida ou a chegada. É, então, envolta por um significado poético e apontando para um olhar afirmativo para a existência que a “travessia” de Rosa se estabelece. Em *Sagatrisuinorana*, no entanto, se lida a partir desse contexto de Riobaldo, ela se torna deslocada e ganha, assim, certo traço de trágica ironia. Não há, afinal, em um cenário em que a “ruindade humana” aparece como destruidora de tudo, qualquer possibilidade de travessia. E é justamente neste ponto da obra que o percurso dos personagens começa a ter seu fim; é aqui que, necessariamente, tudo se transforma em lama (Ver Figura 21); a travessia chega a termo – e não à toa essa palavra se mantém no fim da frase também nesta narrativa, e o parágrafo seguinte é aquele em que a destruição se dá efetivamente, sem qualquer encaminhamento para o futuro: “E se a lama trespassou o vale no meio do redemunho, mastigando, banguela, com suas gengivas de terra, o tão frágil e breve corpo – delobodeporcodecasadetudo” (Guimarães; Cruz, 2020, p. 24).

⁸⁴ Sobre a relação entre Guimarães Rosa e o budismo, ver, por exemplo: Nunes, 2009; Sperber, 1976; Albergaria, 1977; Utéza, 2016; Araújo, 1996.

Figura 21 – Tudo se transforma em lama



Fonte: Guimarães; Cruz, 2020, p. 24-5.

O neologismo “delobodeporcodecasadetudo”, formado pela junção de quatro palavras e a preposição “de”, também merece atenção. Ocupa no livro uma dupla inteira de páginas, sendo contornada pelo branco da página, na parte superior, e pela ilustração na parte inferior, que apresenta um grande cemitério formado pelo barro, com os personagens da história trazendo feições de desespero, árvores decapitadas e três passarinhos ilhados em um galho. O dispositivo linguístico sabidamente comum na obra de Guimarães Rosa – como já visto em “sagarana” e “nonada” – neste caso surge em uma forma criada pelo próprio João Luiz Guimarães para impor a contundência necessária ao momento do conto em que a tragédia, que até então se apresentava apenas como ameaça, se consolida. Neste caso, é a própria materialidade, definida pela junção dos vocábulos, e a sonoridade da palavra que corporificam a devastação instantânea provocada pela lama.

A última dupla de páginas é pintada de vermelho sangue, por cima de onde se lê: “Foi o que me chegou, se muito. Porque todo conto pode ser recontado à vera. E quem haverá de? – se antes” (Guimarães; Cruz, 2020, p. 26-7). Já o texto que inicia a história diz: “Nonada. Fatos que ouvi não foram de fato. Ou quase” (p. 9). E ao conectar ambos os extremos se observa que, na abertura, existe uma sinalização para o leitor de que aquele conto pode ser um produto

ficcional, mas pode também ser baseado na realidade, algo que se apresenta a partir do “ou quase” e que na construção final do livro se mostra efetivo, “porque todo conto pode ser recontado à vera” (p. 26). Nas páginas seguintes essa ideia se reforça com o texto de dedicatória, impresso no mesmo fundo vermelho sangue da dupla anterior: “Este livro é dedicado à memória das vítimas das tragédias de Mariana (5/11/2015) e de Brumadinho (25/01/2019) – Minas Gerais, Brasil” (p. 29). Vê-se, assim, que a narrativa, embora se inicie com certa abertura para a fabulação – ainda que a realidade já se insinue, como uma ameaça à espreita, tal qual o lobo diante dos três porquinhos –, termina com a dura e catastrófica torrente dos fatos. Tanto a história dos animais e sua promessa de final feliz quanto a apropriação do imaginário rosiano e a compreensão de que a vida pode ser também dádiva aqui se opõem à inexorabilidade da tragédia, e, diante dessa força destrutiva, a literatura não resiste.

Se há qualquer brecha para a aparição da poesia, ela reside no fato de que parte significativa dessa calamidade se manifesta nas ilustrações e é por elas contada. Como consequência, mesmo que as palavras tragam também algum fragmento menor da dureza dos acontecimentos, o fazem por meio da evocação de Guimarães Rosa e não têm a função de narrar o andamento do enredo, ficando liberadas dessa tarefa de que dão conta as imagens. O próprio exercício de linguagem, então, realizado por João Luiz Guimarães e inspirado naquele que reconfigurou o regionalismo modernista brasileiro, é uma possibilidade do sublime – não por acaso, as palavras pairam sempre no alto, ocupando o topo das páginas, protegidas do inferno que se dá na parte de baixo do papel.

O crítico Roberto Schwarz, no ensaio “Grande sertão: a fala” (2019, p. 441-4), discorre sobre a mescla de gêneros na obra canônica de Rosa e sobre como sua arquitetura das palavras propicia a aparição do lirismo:

O livro de Guimarães Rosa, em atenção à sua linhagem de obra-prima, furta-se à composição usual dos conceitos críticos. Sem ser rigorosamente um monólogo, não chega a diálogo. Tem muito de épico, guarda aspectos da situação dramática, seu lirismo salta aos olhos. [...]

Através de umas tantas orações sem fio gramatical definível, fica instaurado um universo linguístico em que mesmo as proposições de lógica perfeita passam a pedir uma leitura diversa, que poderíamos chamar de lançadeira. O discurso anuncia uma direção, lança uma Gestalt que se sobrepõe à gramática e tem força para incorporar, segundo sua dinâmica de sentido, os segmentos mais diversos; estes não precisam entrar em conexão gramatical explícita, podem simplesmente se acumular, guardando seu modo de ser mais próprio; não é a sintaxe normativa que determina o seu posto, ainda quando com ela concordam; enquadram-se na configuração (referentes, misturadamente, a dados

sensíveis e emocionais), visando a uma recriação quanto possível integral da experiência. Trata-se de uma espécie de técnica pontilhista. [...]

Voltando: o relato épico serve uma situação dialógica, trazendo o fluxo para o nível da palavra falada; revela-se uma dicção narrativa que suspende, pela extrema segmentação, a estrutura gramatical; do acúmulo segmentar nasce a dinâmica do discurso, que, por sua vez, como totalidade, localiza o sentido de cada segmento; este localizar não se confunde com determinar, a relativa inarticulação dá margem à plenitude do vocábulo; a palavra, símbolo dela mesma, tende a absoluta; é o que chamamos lirismo.

Ao se apropriar da lógica de acúmulo identificada por Schwarz – aquela que confere às palavras, individualmente, um sentido integral e absoluto, responsável pela criação do efeito lírico –, o escritor de *Sagatrissuinorana* também inscreve em sua obra uma espécie de poesia tímida, ao emular a mesma estrutura que orienta a escrita de Rosa. Benedito Nunes, em outro ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, afirma que “[...] o sujeito narrador, voltando-se para a linguagem, a cada momento preso às palavras e a cada momento fazendo *ver* através delas o que não pode ser narrado, mas só poeticamente mostrado” (Nunes, 2019, p. 470), contribuindo para o entendimento de que é na edificação da forma singular de escrita que Guimarães Rosa, por meio de seu narrador, funde o lirismo possível. Mas fica, a partir da afirmação do ensaísta, a abertura para que se questione se, no caso de *Sagatrissuinorana*, os artifícios linguísticos vêm para mostrar aquilo que “não pode ser narrado” não por sua qualidade poética, mas por sua catastrófica aridez. O sertão do livro ilustrado, é, esse sim, estéril em todas as esferas.

E as imagens do artista mineiro Nelson Cruz, que, como mencionado, têm a fundamental tarefa de contar os acontecimentos e estabelecer não só o espaço, mas também o tempo narrativo, se dão em dois planos. Abaixo do branco em que sempre vai estampado o texto se observam duas faixas horizontais de dimensões semelhantes: a de cima é formada por uma cordilheira montanhosa, cenário que segundo o ilustrador, como conta ao final do livro, foi criado com base nas próprias regiões de Brumadinho e Mariana onde aconteceram os desastres,⁸⁵ e a de baixo, em primeiro plano, constitui o espaço do papel onde se passam as cenas da história dos três porquinhos. Como um plano-*tableau*, dispositivo formal da sétima arte em que, segundo o especialista e professor em cinema e artes visuais Oliveira Junior (2024, p. 12), “[...] cinema e pintura se combinam na composição de uma imagem encarregada de reunir passado e presente, movimento e estase, progressão dramática e suspensão temporal, narração – seleção e

⁸⁵ Diz Nelson Cruz: “As duas cidades, atingidas por rompimento de barragens em 2015 e 2019, respectivamente, foram a base de pesquisa de imagens para criar as ilustrações chocantes deste texto de João Luiz” (Guimarães; Cruz, 2020, p. 31).

ordenação sequencial dos eventos”, a faixa da cadeia montanhosa é sempre aberta e praticamente imóvel, e a repetição quase total do cenário a cada virar de página gera uma sensação de monotonia. O movimento mais aparente se dá no primeiro plano, na perseguição do lobo por suas presas – mas ao fundo, na própria linha da paisagem, é possível observar a lama avermelhada que vai se avolumando sorrateira, sendo no início do livro um detalhe imperceptível, até invadir, ao final, a folha inteira do papel impresso. Diante dessa espécie de pasmaceira visual, o barro avermelhado está entre os poucos elementos que se movem, e suas tonalidades que se diferenciam da paleta verde do resto do campo também contribuem para que um olhar aguçado possa acompanhar sua evolução. É visível, então, como essa estratégia mencionada pelo pesquisador Oliveira Junior aparece no contexto da ilustração em movimento, própria do livro ilustrado: a repetição dos quadrantes na progressão da virada das páginas é um dos elementos fundamentais a gerar o efeito dramático da devastação, já que une, lado a lado, no presente da leitura, o passado do verde e da vida pulsante e o presente que se avermelha e se esfacela.⁸⁶

Assim, por meio da mudança de página e do tempo que simbolicamente passa a cada nova virada, assiste-se à chegada da lama-tragédia, como se se estivesse diante de um “flip book”: objeto que, com a rápida folheada, cria o efeito de movimento – cinematográfico, por que não dizer? – a partir de ilustrações repetidas que têm um pequeno elemento diferente a cada página. O traço bem definido e o preenchimento dos elementos em aquarela dão ao artista a possibilidade de exprimir os detalhes e contribuem para o resultado aterrorizante a que se chega. Há, nesse sentido, certa tonalidade realista nas imagens de Nelson Cruz: pode-se observar, por exemplo, os elementos vivos que habitam a paisagem e depois da passagem da lama se tornam carcaças; ou mesmo a expressão de horror daqueles que se veem prestes a ser destruídos e na sequência aparecem já esvaídos; as características faciais do grande vilão, assim como a destruição das casas das vítimas – construídas, no sertão brasileiro, com fibra de buriti, folhas de embaúba, taquara verde e espinhos de mandacaru.

No entanto, o que de fato se apresenta como o principal gerador do efeito trágico na leitura da obra é o contraste entre o texto associado ao quadrante da paisagem, e a faixa que narra o conto popular: enquanto as palavras e principalmente as cenas nas montanhas vão aos poucos anunciando o desastre, a história do lobo corre de forma autônoma, e o leitor, que é aquele que tem a visão panorâmica e completa da narrativa, pode perceber a ignorância daqueles que, como presa e predadores, estão preocupados apenas com seus interesses

⁸⁶ O plano-*tableau* possui, evidentemente, características e qualidades próprias da arte cinematográfica que não convém aqui aprofundar, mas para esta análise pareceu enriquecedora tal aproximação de estratégias.

imediatos – atacar e fugir de quem os ataca. É o leitor, então, quem pode se dar conta do que está por vir e é levado a compreender, antes das vítimas, à medida que a lama se avoluma, qual é o verdadeiro conflito da narrativa. É interessante perceber que o lobo surge na imagem como uma sombra disforme e, ao mesmo tempo que vai ganhando os contornos do afamado personagem, vai também se tornando, por meio de suas expressões faciais, mais e mais monstruoso. À medida que a lama cresce, então, o lobo vai também se tornando mais perigoso (Ver Figura 22), como se cada um em seu quadrante de página representasse ameaças paralelas e, ao fim e ao cabo, o clássico protagonista constituísse, neste livro, uma imagem metonímica de uma questão maior, referenciada no mundo factual. Vale ainda destacar que a boca do lobo tem, desde o momento em que surge, a mesma cor da lama, detalhe pictórico que também aponta para o verdadeiro vilão deste clássico investido de realidade.

Figura 22 – O lobo vai se tornando mais e mais monstruoso



Fonte: Guimarães; Cruz, 2020, p. 12-3.

Não à toa, lemos na quarta capa de *Sagatrissuinorana* o seguinte:

O recado da terra chega quase sempre sem aviso.
E o que era história viva, urdida no sem-tempo da fábula, vira história
morta, soterrada pela notícia.

Às vezes, o homem pode ser o lobo do lobo. (Guimarães; Cruz, 2020)

O lobo que surge da lama é o mesmo que, ao final, sucumbe a ela, e o personagem do conto se torna tão vítima quanto todas as outras ali presentes: os três porquinhos, suas casas, os outros animais e plantas que se avistavam na paisagem do cerrado. Como uma síntese da crítica contundente que se apresenta na obra, a recriação da expressão popularizada por Thomas Hobbes em *Leviatã*, “o homem é o lobo do homem”, revela o dispositivo de que lançaram mão João Luiz Guimarães e Nelson Cruz, ao se apropriar de uma das histórias mais difundidas no Ocidente, e certamente do vilão mais paradigmático do universo das narrativas orais, para expor o teor altamente destrutivo inerente à ganância humana. A ambientação verbal de Guimarães Rosa, aqui, traz sua contribuição ao reforçar – por oposição – que a resposta da natureza a tamanha cobiça, nesse caso, não deixa espaço para qualquer fresta milagrosa, para qualquer perspectiva em que seja possível vislumbrar a beleza, ou mesmo o final feliz. Afinal, se em *Grande sertão: veredas* há espaço para que Riobaldo medite sobre como “[...] a vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo no meio do fel do desespero” (Rosa, 2019, p. 162), em *Sagatrisuinorana* prevalece o que verbalizou o mesmo protagonista certa feita: “O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo” (Rosa, 2019, p. 60).

6 DIREÇÃO IV | A LITERATURA PARA AS INFÂNCIAS JOGA COM SUA FORMA

6.1 LINGUAGEM TEXTUAL COMO PROTAGONISTA

Se, como vem se discutindo neste trabalho, a linguagem visual é o maior destaque do livro ilustrado, que não pode prescindir dela, nesta categoria dá-se visibilidade aos livros cujo centro são as palavras – mas que continuam se relacionando com o traço que a envolve. Aqui, obras em prosa ou verso têm como fundamento o exercício da linguagem, que se torna ferramenta de conexão com a infância. As palavras, assim, se transformam em jogo e brincadeira e, nesse movimento de se reinventarem, acabam por abrir espaço para que se descortinem perspectivas e olhares originais para o mundo. Neste grupo em que se destaca a quantidade de títulos, a poesia tem preponderância, dada sua vocação para, como disse Guimarães Rosa, sair da “linguagem-de-dia-de-semana”, mas também se observam outras subcategorias: abecedários, formas breves, e livro e leitura. Entre os abecedários estão as obras que, seguindo a tradição da literatura para as infâncias que remonta ao século XVI,⁸⁷ buscam apresentar as letras do alfabeto às crianças e o fazem de formas variadas, usando temáticas específicas, com maior ou menor interação com as imagens etc., conformando um arco grande de possibilidades. Se, por um lado, poderiam ser classificados como não ficção, por outro, todos eles usufruem da criação imaginária em sua concepção, e por isso foram mantidos neste corpus. A subcategoria das formas breves, podendo ser considerada uma afluente da poesia, une os projetos que trabalham as rimas infantis e outros tipos textuais provenientes da cultura popular: adivinhas, trava-línguas, parlendas são alguns deles. Já os livros que estão englobados no conjunto “livro e leitura” se diferenciam dos anteriores pois são os únicos que aqui se unem não pela forma, e sim pelo assunto que abordam: trazem temáticas associadas a esse universo das letras, muitas vezes conformando uma homenagem à capacidade humana de ler, escrever e criar. Ainda que aqui o denominador comum seja o tema, há sempre nesta subcategoria certo teor metalinguístico, já que o objeto central em torno do qual se constroem as narrativas é sempre o próprio livro. Pela relevância das obras e sua quantidade dentro da categoria, foi necessário dar a devida visibilidade a essa tendência.

É possível destacar a presença dos animais, que povoam muitos títulos aqui presentes, em todas as subcategorias: *Bicho que te quero livre* (2002), de Elias José e Ana Raquel; *Bichos*

⁸⁷ “O livro-abecedário, apelativo objecto artístico – porque associa a literatura, a ilustração e, frequentemente, um especial grafismo ou design –, na contemporaneidade, textual e visualmente muito diverso, evidenciando, por vezes uma especial complexidade artística, encerra relevantes potencialidades formativas e/ou educativas, como, aliás, poderá atestar uma rápida revisitação da sua História, pelo menos, desde o século XVI, com os conhecidos ‘*battledores*’ ou, mesmo antes, com os ‘*hornbooks*’.” (Silva, 2019, p. 130-45).

que existem & bichos que não existem (2002), de Arthur Nestrovski e Maria Eugênia; *Traça-letra e traça-tudo* (2003), de Adriana Savaget e Victor Tavares; *Abecedário do Millôr para crianças* (2004), de Millôr Fernandes, Guto Lins e Susan Johnson; *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009), de Eucanaã Ferraz e André da Loba; *Bichos* (2009), de Ronaldo Simões Coelho e Angela Lago; *Zoo Zureta* (2010), de Fabrício Corsaletti e Ionit Zilberman; *Abecedário dos bichos* (2013), de Klévisson Vianna e Eduardo Ver; *Cadê o pintinho* (2013), de Márcia Leite e Anita Prades; *Por onde andarás a vaca amarela?* (2014), de Adriano Bitarões e Marlette Menezes, entre muitos outros. Entre poemas, cordel, abecedários, adivinhas etc., os bichos, presentes de forma abundante na literatura para as infâncias de modo geral, aqui são personagens que conduzem a brincadeira pela linguagem e acrescentam mais ludicidade a ela.

Manoel de Barros, com três livros nesta categoria – *O fazedor de amanhecer* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003) e *Poeminha em língua de brincar* (2007) –, traz não só os animais como a natureza de forma geral para seus poemas, além do olhar para o diminuto, as palavras e as infâncias. Ele afirma, em *Poeminha em língua de brincar*, que “sentia mais prazer de brincar com as palavras do que de pensar com elas” (p. 8-9) e, nesse sentido, o grande poeta pantaneiro e mato-grossense, afeito ao uso do vocabulário proveniente da oralidade e aos neologismos, se mostra um importante integrante deste grupo de obras. O escritor Bartolomeu Campos de Queirós também chama a atenção – apresenta oito livros nesta categoria, sendo eles: *O piolho* (2003), com imagens de Adriana Mendonça; *Pé de sapo e sapato de pato* (2004), com Graça Lima; *As patas da vaca* (2005), com ilustrações de Valter Ono; *2 patas e 1 tatu* (2010), ilustrado por Luiz Maia; *De bichos e não só* (2016), em parceria com Orlando Pedrosa; *De letra em letra* (2004), com Elizabeth Teixeira; *História em 3 atos* (2005), com imagens de André Neves; *Anacleto* (2008), desenhado por Julia Bianchi. A maior parte dessas obras também apresenta animais protagonizando as histórias, sempre poemas ou jogos verbais que trazem a língua para o primeiro plano. Em *As patas da vaca*, por exemplo, a partir da exploração dos vários sentidos de uma mesma palavra, o escritor cria diversas possibilidades a partir de uma mesma palavra – chegando até a formar novas personagens para a história, que surgem por meio dessas transformações; enquanto em *O piolho*, o personagem vive na “cabeça de um repolho”, e o leitor acompanha suas peripécias bem-humoradas e rimadas. Já em *2 patas e 1 tatu*, a linguagem se apresenta de forma mais ampla: o português e a matemática se unem na narrativa cujos personagens são duas meninas, um menino, duas patas e um tatu-bola. São os dois códigos fundamentais no aprendizado escolar no período da infância, e que se estabelecem como duas grandes entradas para a leitura do mundo, que se explora aqui de forma coesa. Mesmo naqueles livros em que não há animais, a palavra é sempre a matéria, e os textos se

preenchem de rimas, trocadilhos e outros jogos verbais em que a sonoridade é, na maior parte das vezes, o ponto de partida para a construção das histórias.

Seguindo por outra vertente, surgem os livros *Poesia visual* (2001), de Sérgio Capparelli e Ana Cláudia Gruszynski, e *Bichos tipográficos* (2007), de Guilherme Mansur. O primeiro reúne 28 poemas escritos por Caparelli e com projeto gráfico de Gruszynski e, como diz a resenha encontrada em uma livraria online, conjuga textos que consistem em “Uma fusão de signo linguístico e imagem que comunica não só pelo que se lê, mas, principalmente, pelo que se vê”.⁸⁸ Já *Bichos tipográficos*, escrito por um tipógrafo experiente, tem como proposta traçar uma história da tipografia a partir da mistura, em imagens poéticas, de bichos e letras. Ambos, então, exploram com toada concretista a relação entre a palavra e sua imagem, ou melhor, sua transformação em um signo que, para além de significar algo, também tem características físicas como forma, contorno, cor e, por meio de sua visualidade, também expressa algo. Observada de perto, a palavra aqui continua sendo a protagonista – não mais apenas como verbo, mas como traço. Com isso, adquire novas dimensões aos olhos de quem lê.

Portanto, é possível perceber como é amplo e variado esse conjunto de obras, que contém desde aquelas que, lançando mão de uma linguagem mais próxima da prosa, trazem o livro e a leitura como assunto, até as publicações que, dando o devido destaque para os vocábulos, os trazem para o campo da imagem e incitam os leitores a experimentarem outras formas de lê-los e enxergá-los. Observa-se ainda a presença de nomes como Bartolomeu Campos de Queirós e Manoel de Barros, representantes exímios desta categoria que, com suas poéticas atentas à linguagem e à infância – ou até mesmo à infância como linguagem –, fazem das palavras um objeto livremente manipulável que, em novas configurações, se tornam portais para o contato com novas sensibilidades. E para onde quer que se olhe estão bichos, fazendo companhia às letras na intenção de transformar o ato de decodificar a língua em um jogo inteligente e atrativo. Vê-se que, partindo da histórica premissa já discutida de que os livros devem ensinar, alfabetizar, entre outras tarefas que associam a literatura à sua função pedagógica, as obras aqui reunidas, de forma mais ou menos inovadora, dialogam com essa demanda e buscam aproximá-la da infância, associando-a a um ambiente de diversão e ludicidade.

⁸⁸ Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Poesia-Visual-Ana-Cl%C3%A1udia-Gruszynski/dp/8526006916>

6.1.1 Ensaio

Caderno sem rimas da Maria: a algazarra do livre pensar

O ator Lázaro Ramos vem publicando obras para a infância desde 2010, e *Caderno sem rimas da Maria*, que faz par com *Caderno de rimas do João* e assim como este também conta com ilustrações e projeto gráfico de Mauricio Negro, foi lançado em 2018, um ano depois de vir a público seu projeto adulto *Na minha pele*, obra de cunho autobiográfico que traz reflexões e experiências pessoais do artista e que fez grande sucesso à época de sua publicação. Em *Caderno sem rimas da Maria*, a protagonista, neste caderno em forma de livro, se apresenta como irmã mais nova de João, personagem da obra anterior, e divide com o leitor algumas de suas ideias sobre o mundo ao seu redor por meio das palavras que inventa. Ela diz, logo no início da narrativa, referindo-se ao caderno de seu irmão:

[...] meu irmão João escreveu um caderno colorido, bem legal e todo em rima. Gosto muito do livreto, mas explicar não é o que me anima. Sou mais da invenção. Pra fazer provocação. Tá bom, parece que sou do contra. Mas que posso fazer, se o oposto me deixa tonta?

Rima é bom. Arte nobre, coisa fina. Mas não gosto, é meu direito. E também sobe minha crina quando dizem: Não faça isso, não queira aquilo, não é coisa de menina! O caderno é legal e me ensina, mas minha história é de outro jeito, eu não sou dessa rotina. Se quiser, eu uso prosa, verso, conto: isso é o que me fascina. Joãozinho ri do meu jeito e me chama “atrapalhante”.

Ele inventou uma palavra! Então daqui sigo adiante...

Este é o meu caderno sem rimas e com palavras inventadas!
(Ramos, 2018, p. 5-7)

Apresentando-se em contraposição ao seu irmão mais velho, a protagonista narradora mostra sua personalidade irreverente – “do contra”, como diz ela – e inventiva, pouco afeita a regras preestabelecidas e disposta a criar sua própria visão de mundo. As rimas que seu irmão faz, então, se associam a um ambiente mais tradicional e rígido, repleto de regras que devem ser seguidas, enquanto o caderno de “prosa, verso, conto” de Maria é um espaço sem limites, em que as leis a ser seguidas são apenas aquelas criadas pela própria personagem.

Desse modo, Maria se associa a figuras já clássicas da literatura para as infâncias, como Pippi Meialonga, de Astrid Lindgren, e Mafalda, de Quino, personagens vindas de outros países, e as brasileiras Emília e a própria Pilar, de *Diário de Pilar*, criadas por Monteiro Lobato e Flávia Lins e Silva, respectivamente. Todas essas protagonistas mulheres – e crianças – são dotadas de brio e inteligência, e fazem parte do hall de figuras literárias femininas que se

destacam pelo empoderamento. Maria, uma criação de Lázaro Ramos, irmana-se a essa tradição e traz como sua característica especial a capacidade de inventar palavras. Se Pilar tem um diário no qual registra suas aventuras por diversos países, Maria escreve em seu caderno jornadas imaginativas, em que, por meio de sua observação e entendimento particular do mundo, vai criando palavras não dicionarizadas que, a seu ver, têm a capacidade de expressar ideias, sentimentos ou objetos que até então, apesar de existirem como experiência, não estavam propriamente nomeados. Ainda no começo do livro, ela apresenta ao leitor sua primeira invenção:

Tem sabor que não se explica. Não é doce nem azedo, muito menos salgado. É um sabor como o pão do meu avô, que tem chocolate, passas e pitanga. Ele explode na minha boca, é macio e misturado. Como explicar esse gosto? Sim, esplectoroso. Mas você pode usar essa palavra também pra descrever alguém que te diverte muito. Exemplo: meu primo Pedrinho é tão... esplectoroso. (Ramos, 2018, p. 10-1)

Os outros neologismos que cria no livro são “denguidacho”, carinho mais demorado em sua cabeça com cachos; “liberdeito”, uma mistura de liberdade com direito; “jirmão”, para irmãos tão companheiros como seu irmão João; “vestu”, peças de roupa que são inventadas de forma espontânea durante brincadeiras; “risilhuda”, o tipo de sorriso que se dá quando se é o único que não entendeu o motivo pelo qual todos em volta riem; “kikiu”, a cosquinha e todos os gestos que a envolvem; “ditoditoso”, ditados refeitos pela protagonista; e “jubula”, palavra que, segundo a menina, “poderia ser o adjetivo dado a toda palavra que te emociona só de ouvir e pensar no que ela significa” (Ramos, 2018, p. 31). Esse grupo de vocábulos variados entre si e aparentemente aleatórios pode se dividir entre aqueles que carregam uma carga afetiva e remetem a sua experiência saudável e amorosa de família – como “jirmão” e “kikiu” (Ver Figura 23), pois, como ela explica, “até três anos de idade, eu pensava que sovaco era kikiu de tanto que meu pai pegava embaixo do meu bracinho e dizia ‘kikiu’” (Ramos, 2018, p. 27) –, os que reforçam sua perspectiva particular e lúdica da realidade – como “vestu”, “risilhuda” “ditoditoso” e “jubula” – e os que apontam para problemáticas políticas e sociais – como “denguidacho” e “liberdeito”. Todas elas reunidas, no entanto, conformam o imaginário particular de alguém que, a partir das suas vivências, está ativamente pensando o mundo ao seu redor e formando suas próprias opiniões.

Figura 23 – Kikiu



Fonte: Ramos; Negro, 2018, p. 26-7.

Nesse sentido, é por meio desse “álbum de palavras” que se conhecem não só suas ideias, mas também sua família e suas memórias; é através dos vocábulos e de suas definições que Maria se apresenta ao leitor, como se esses fossem vetores que indicassem, cada um deles, algo a respeito da protagonista. *Caderno sem rimas da Maria*, assim, situa as palavras e seus significados no centro da narrativa e tem a linguagem como ferramenta para que se apresente a personagem e provoque a discussão de assuntos variados. Mas, assim como *Mania de explicação*, de Adriana Falcão, este livro poderia fazer parte da categoria “Baile das ideias: diálogos poéticos-filosóficos”, já que traz o ponto de vista questionador e original já mencionado, ou mesmo da categoria “A infância como núcleo e os núcleos da infância”, uma vez que o mote da narrativa está relacionado justamente com questões provenientes dessa fase da vida. Se em *Mania de explicação* a autora tematiza o olhar único e poético da infância por meio das novas definições de palavras já existentes feitas pela personagem criança chamada Isabel, em *Caderno sem rimas da Maria* se propõe justamente o contrário: por meio de novas palavras inventadas é que o modo de ver infantil é apresentado e celebrado. Apesar das escolhas opostas, por assim dizer, em relação ao modo de uso das palavras, em ambos os livros é uma menina que traz essas visões particulares, ou seja: como artifício, se personaliza a infância para se apresentar ao leitor a possibilidade de enxergar o mundo com novos olhos. Além disso, os dois projetos trazem os vocábulos, o idioma e a linguagem para o primeiro plano da narrativa,

e enquanto Falcão permanece mais direcionada para o universo filosófico e das ideias, Ramos investe na caracterização da personagem, em suas características físicas e psicológicas e seu modo de existir. É dessa maneira, então, que no caso de *Caderno sem rimas da Maria* as palavras são veículo para que se apresente a personagem e seu universo.

Também é importante mencionar que em um momento específico do livro Lázaro Ramos faz uso do mesmo recurso de *Mania de explicação*: a narradora protagonista apresenta seu conceito para “sinusite” e, logo na sequência, “sororidade”, duas palavras dicionarizadas, e esse é o único momento em que a lógica acima explicitada se transforma:

[sinusite] Pra mim não deveria ser uma doença. Devia ser quando um sino toca tanto que atrapalha sua conversa. Exemplo:

– Pare de tocar isso! Pare de fazer essa sinusite que eu quero conversar.

Sororidade

Sim, eu sei que essa palavra já existe. Minha mãe foi quem disse. Com voz séria, ela falou: “É a união entre mulheres, baseada na empatia e no companheirismo, em busca de alcançar objetivos em comum”. Fez assim minha cabeça! [...] Atenção, vou explicar do meu jeito.

Sororidade é ser diferente de uma certa princesa que, com medo de que levem seu príncipe, não convida outras pra sua mesa. É saber que a outra não é inimiga pra ter desconfiança, mas sim alguém pra entender e até fazer aliança (Ramos, 2018, p. 25).

Enquanto a definição de sinusite remete ao caráter bem-humorado e irreverente que preenche a atmosfera do livro, a definição de “sororidade” contrasta com a anterior e com o resto do livro, e aparece em duas versões, a de sua mãe e a sua própria. Se, por um lado, essa dupla definição – a tradicional, trazida pela figura materna, e a inventada – aponta para certo didatismo presente neste trecho da obra, já que se parece fazer questão, aqui, de “ensinar corretamente”, por outro, essa presença reforçada da ideia de sororidade também evidencia a intenção e o comprometimento do escritor em trazer discussões políticas e sociais para sua narrativa.

Algo bastante presente na literatura para as infâncias, tanto na atual quanto nas décadas passadas, essa camada engajada manifesta-se aqui por meio do recurso central da obra: o feminismo se torna pauta através do vocábulo “sororidade”, que, como se observou, se diferencia e se destaca do resto da narrativa, e também por meio da definição de “liberdeito”. Ela explica:

Liberdeito é difícil de explicar. Tem a ver com liberdade, mas só isso não vai bastar. Junte também com direito. De ir e vir, de ser e de estar.

Sabe quando você faz uma coisa e alguém te diz: “não se comporte assim, para os meninos não acharem que você é isso ou aquilo”? Pois é... Eu, cá com meus botões, acho que os meninos é que deviam aprender a respeitar o meu jeito de ser e viver. Eu devia ter esse liberdadeito, não é? (Ramos, 2018, p. 15).

Publicado em 2018, o livro certamente buscava dialogar com a grande tendência daquele momento da produção para crianças e jovens de, por meio da literatura, trazer noções de empoderamento feminino, algo que se deu como resposta a movimentos “extraliterários”, como o Me Too, impulsionado em 2017 pelas denúncias de assédio feitas contra o produtor de Hollywood Harvey Weinstein, no mesmo ano. Eventos políticos como esse trouxeram a discussão sobre o feminismo contemporâneo para o primeiro plano e, é claro, afetaram as artes de modo geral, entre elas a literatura e a literatura para as infâncias. Nesse período, então, foram publicados em todo o mundo diversos livros com temáticas feministas, entre eles o americano *Histórias de ninar para garotas rebeldes*, de Elena Favilli e ilustrado por mais de sessenta artistas, cujas narrativas trazem a estrutura dos contos de fadas para contar histórias curtas e verdadeiras de superação feminina, de figuras que vão desde Cleópatra, passando por Malala Yousafzai até chegar a Simone Biles, e assim “ensinar” às mulheres princípios da igualdade de gênero, como se diz na sinopse: “Em *Histórias de ninar para garotas rebeldes*, tudo o que podemos sentir é esperança e entusiasmo pelo mundo que estamos construindo. Um mundo onde gênero não defina quão alto você pode sonhar nem quão longe você pode ir” (Favilli, 2017). Inicialmente publicado em uma plataforma de financiamento coletivo, o projeto rapidamente alcançou grande sucesso – talvez devido ao tom estabelecido pela autora, que mistura certo teor revolucionário com um grande otimismo –, foi traduzido para mais de cinquenta idiomas e no Brasil figurou entre os best-sellers por um longo período, não à toa se tornando uma coleção de cinco volumes e com títulos específicos sobre garotas brasileiras, negras e imigrantes. Como consequência, nos anos seguintes surgiram diversos títulos nacionais com propostas semelhantes, abarcando faixas etárias diversas, tais como: *Meninas incríveis: contos maravilhosos de transformação* (2020), de Katia Canton; *Meninas incríveis: as incríveis histórias de meninas incríveis que fazem a diferença* (2019), de Ana Paula Sefton; *ABCdelas* (2019), de Janaina Tokitaka.

Dessa forma, ainda que não seja este o tema principal da obra de Lázaro Ramos, é possível observar como o autor, em contraposição ao primeiro livro da coleção *Caderno de rimas de João*, faz questão de caracterizar a personagem feminina como uma garota de pensamento livre e decidida quanto às suas convicções, bastante conectada com a noção de

empoderamento que circulava no sistema produtivo naquele momento. O neologismo “liberdeito”, então, parece ser fruto desse mesmo caldo. E também vale notar que, apesar de se opor às rimas praticadas pelo irmão, algo que para ela soa um tanto opressor, já que esse recurso estilístico remete a um sistema próprio da lírica repleto de regras próprias, a protagonista em diversos momentos da obra, de maneira espontânea, faz uso delas, o que parece ter a intenção de mostrar ao leitor que sua opção pela escrita livre não teria a ver com o não domínio da técnica.

Mas nem só o feminismo e suas discussões aparecem no caderno de Maria; também as ideias relacionadas aos grupos étnico-raciais e ao racismo estão ali presentes. No terceiro verbete do livro, se diz:

Denguidacho

Meu cabelo é bem crespinho, uso black e uso cacho. Às vezes, meu pai faz carinho e a mão fica presa, parecendo um embaraço. Mas não é. É um convite pra fazer um denguidacho. Denguidacho é um carinho mais demorado na cabeça, nos meus cachos. E eu adoro! (Ramos, 2018, p. 14).

Também nesse momento – e principalmente depois do assassinato de George Floyd pela polícia americana, em 2020 –, as discussões sobre antirracismo tomaram nova forma, transformando grande parte do planeta, em plena pandemia de Covid-19, e naturalmente chegaram às artes. O debate racial no Brasil se intensificou, conformando um novo momento histórico. Mas antes disso, já a partir de meados da primeira década do novo século, essas questões ligadas ao racismo e ao empoderamento das pessoas negras estavam se tornando cada vez mais presentes na literatura, e particularmente na literatura para as infâncias. Livros como *O mundo no Black Power de Tayó*, lançado por Kiusam de Oliveira em 2013, propunham a celebração da beleza negra e eram buscados com frequência cada vez maior nas livrarias. Essa obra, particularmente, trata da garota Tayó que, com seu black power e cheia de autoestima, consegue superar os comentários racistas de seus colegas sobre seu cabelo. O projeto pode ser considerado um dos precursores no assunto, e a autora, doutora em educação, educadora e formadora de professores, atualmente com mais de trinta livros publicados, desde então vem fazendo um importante papel na criação e difusão de histórias voltadas para as questões étnico-raciais e se tornando uma referência nesse espaço. Ela afirma escrever e militar por uma literatura “negro-brasileira do encantamento”, pois seu objetivo é justamente valorizar as raízes afro-brasileiras, trazendo as personagens infantis a um espaço de protagonismo nas narrativas, e proporcionando assim uma

forma de as crianças se reconhecerem e pensarem sobre suas próprias experiências, também como forma de empoderamento. Em entrevista para a Fundação Tide Setubal, Kiusam afirma:

A criança perceber o valor do livro, com uma história bem contada e relacionada com a vivência e a experiência dela, é algo fantástico para mim. Ela poderá relacionar questões vividas por ela, com uma determinada narrativa, e se identificar com a história em questão. Além disso, ela poderá ampliar o universo e repertório de práticas, ações e respostas para situações pelas quais esteja passando.

Considero esse tipo de leitura como algo extremamente importante quanto à educação para relações étnico-raciais e de gênero – os temas com os quais trabalho. Isso ocorre, pois as crianças se deparam com episódios de discriminação desde muito cedo no espaço escolar. Ampliar repertórios torna-se algo fundamental. [...] o texto traz uma mensagem que chegará até ela de forma suave, de forma lúdica, ilustrada e alegre. Além disso, a mensagem vai diretamente para o coração e para o cérebro da criança, onde ela começa a articular. (Fundação Tide Setubal)⁸⁹

Vê-se em sua fala a importância que as narrativas dão à mensagem, o que retoma a reflexão acerca do pêndulo pedagógico e o literário presente neste trabalho. A literatura da autora, pode-se dizer, tem um objetivo principal educativo, e portanto é a partir dele que ela cria suas histórias, buscando muitas vezes conexão com acontecimentos reais, vividos por ela própria ou por outras pessoas. O literário, nesse sentido, torna-se um instrumento para que a mensagem seja apreendida, e é essa a intenção de sua obra, centrada na discussão fundamental das relações étnico-raciais. Na obra de Lázaro Ramos, por outro lado, ainda que seja possível perceber certa disposição para a função educativa na definição de alguns verbetes, o livro se baseia na criatividade da personagem e em sua capacidade inventiva, portanto é antes de tudo uma ode à imaginação, sem se ater a um assunto ou pauta específicos.

Amoras, de Emicida e Aldo Fabrini, é mais um projeto que pode ser destacado nesse contexto. No corpus deste trabalho, apresenta-se na categoria “A infância como núcleo e os núcleos da infância”, dentro da subcategoria “Identidade e individualidade”, junto com outras obras como *Da minha janela* (2019), de Otavio Junior e Vanina Starkoff; *Curuminzice* (2014), de Tiago Haiky e Walther Moreira Santos; e *Gente de cor, cor de gente* (2017), de Mauricio Negro. Publicado em 2018, foi inspirado no rap de mesmo nome, que surgiu a partir de uma conversa que o cantor teve com sua filha embaixo de uma amoreira, e a ideia central tanto da música quanto do livro gira em torno de uma garota que percebe que as amoras pretas são as

⁸⁹ Disponível em: <<https://fundacaotidesetubal.org.br/entrevista-com-kiusam-de-oliveira/>>.

mais gostosas do pé, e a partir daí faz uma associação com sua própria identidade. No processo de edição, a canção se transformou em um livro ilustrado; a editora⁹⁰ investiu em um texto que de alguma forma pudesse se distanciar do formato de canção e que abarcasse uma narrativa com continuidade, mas optou pela manutenção do ritmo original do rap, o que trouxe cadência também ao formato escrito e lido. A repetição de certos trechos com significado central na narrativa também reforça o ritmo estabelecido pela leitura, e o projeto gráfico, que estabelece que essas frases ocupem toda a dupla de páginas, é mais uma forma de reforçar as ideias presentes no livro ilustrado. Ainda que o texto seja narrado por um adulto, a personagem central é também uma criança e uma menina, assim como a protagonista Maria e outras aqui mencionadas. Já as ilustrações, foram criadas por um artista visual que, fã do músico, apresentou a ele seus desenhos da canção “Amoras” e por isso foi chamado para trabalhar ao seu lado quando o projeto do livro surgiu. Vale refletir aqui sobre o fato de que tanto Lázaro Ramos como Emicida são artistas provenientes de outras áreas que se aventuraram na literatura para as infâncias, um fenômeno relativamente comum na contemporaneidade, e com suas obras lograram atingir sucesso comercial e de crítica. Enquanto *Caderno sem rimas de Maria* e seu par *Caderno de rimas de João* são usados em sala de aula e foram adquiridos por compras estatais, *Amoras*, a partir das novas feições da luta antirracista e das discussões que daí surgiram em 2020, passou a vender mais de 10 mil livros por ano nas livrarias, uma quantidade bastante expressiva para o mercado brasileiro.

Se a amora é, no livro de Emicida e Aldo Fabrini, o elemento a partir do qual a garota protagonista, depois de associá-la à sua própria pele, percebe seu valor, em *Caderno sem rimas de Maria* é o cabelo que se torna o centro da discussão, como acontece com frequência⁹¹ nesta literatura que busca trazer a noção de beleza e empoderamento para os leitores e da qual Kiusam de Oliveira, como dito anteriormente, é importante representante, com diversos livros sobre o tema, como *Black Power de Akin*, *Com qual penteado eu vou*, além do já citado *O mundo no Black Power de Tayó*. É a partir do neologismo que define um tipo de cafuné “mais demorado” que a personagem afirma usar black e usar cacho, e conta sua experiência de carinho e afeto associada aos seus cabelos, recurso que busca, no subtexto, ir de encontro à noção preconceituosa, fruto do racismo estrutural, de que cabelos crespos são “ruins”, e de alguma forma também quer apresentar a quem lê outra experiência possível, distante da violência a que

⁹⁰ Este livro foi editado pela autora deste trabalho, à época em que estava à frente das publicações da Companhia das Letrinhas.

⁹¹ Alguns exemplos são: *Betina* (2009), de Nilma Lino Gomes e Denise Nascimento; *Os mil cabelos de Ritinha* (2019), de Paloma Monteiro e Daniel Gnatalli; e *Manual de penteados para crianças negras* (2023), de Joana Gabriela Mendes e Mari Santos.

pessoas com cabelos como o da personagem são comumente submetidas. Vale observar que mesmo que apresente seu black aos leitores, em nenhum momento Maria diz ser uma menina negra – essa é uma informação fornecida pelas ilustrações desde a capa.

Com uma mistura de técnicas, o artista visual Mauricio Negro, autor das imagens também do *Caderno de rimas do João*, ilustra cada um dos verbetes, além de ser o responsável pelo projeto gráfico. Distanciando-se do que se define como livro ilustrado, as ilustrações aqui trazem informações essenciais à narrativa, como é o caso das características físicas da protagonista, mas não parecem ter a intenção de narrar propriamente a história que se conta; funcionam como elementos adicionais que dão forma, textura, cor e traço às invenções de Maria. O fato de que a narrativa não é contínua, e sim formada por vários verbetes, possivelmente influencia na maneira como se comportam as imagens, já que, sem uma história única que funcione sob o ritmo ditado pelo virar das páginas, as ilustrações parecem ter menos recursos para que de fato se tornem agentes narrativos. No entanto, ainda que não se note as premissas básicas do funcionamento do livro ilustrado na relação entre palavras e desenhos, observa-se a contribuição fundamental das imagens não só para a caracterização da personagem, que é retratada com traços realistas e portanto descarrega o texto verbal dessa descrição fundamental para a compreensão global da obra, mas também para que o livro se caracterize como um caderno criativo. Feitas de traços soltos e de técnicas variadas (Ver Figura 24), as ilustrações ocupam grande parte das páginas duplas e imprimem a mesma irreverência da personalidade de Maria, contribuindo assim para a criação de um ambiente imaginativo que se propaga por todo o livro, que por sua vez se estabelece como o palco do modo livre de pensar da personagem central.

Figura 24 – Maria aparece no livro ilustrada com traços soltos e técnicas variadas



Fonte: Ramos; Negro, 2018, p. 18-9.

O projeto gráfico também parece seguir a mesma premissa: a mancha de texto aparece em posições variadas a cada dupla, as fontes têm também tamanhos e cores que variam de acordo com o destaque que se quer dar às orações e expressões, e todos os verbetes têm uma tipologia própria e comum (Ver Figura 25). Esses neologismos ocupam grande parte da página ou da dupla em que estão, e muitas vezes aparecem em diálogo com a ilustração, fundindo-se a ela e tornando-se parte da informação pictórica do livro, ou em alguns casos também se posicionam por cima dos traços e cores, promovendo certo contraste entre imagem e palavra e contribuindo para a sensação de desordem que se estabelece no projeto como um todo. A tipologia escolhida é irregular e também colabora para a criação desse ambiente irreverente.

Figura 25 – Esplectoroso: um dos neologismos que se tornam informação pictórica



Fonte: Ramos; Negro, 2018, p. 10-1.

Esse caos imaginativo, ou essa algazarra promovida pelo pensamento e pelas ideias da protagonista, parece ser o centro do que se propõe nesta obra: Maria, com sua criatividade e visão de mundo original, estabelece uma espécie de celebração do livre pensar – algo que Clarice Lispector, no fim dos anos 1960, afirmou em crônica ser um de seus maiores prazeres quando criança:

A arte de pensar sem riscos. Não fossem os caminhos da emoção a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir. Não se convidam amigos para o jogo por causa da cerimônia que se tem em pensar. O melhor modo é convidar apenas para uma visita, e, como quem não quer nada, pensa-se junto, no disfarçado das palavras. [...]

Uma vez por exemplo – no tempo em que mandávamos roupa para lavar fora – eu estava fazendo o rol. Talvez por hábito de dar título ou por súbita vontade de ter caderno limpo como em escola, escrevi: rol de... e foi nesse instante que a vontade de não ser séria chegou. Este é o primeiro sinal do *animus brincandi*, em matéria de pensar – como – *hobby*. E escrevi esperta: rol de sentimentos. O que eu queria dizer com isto, tive que deixar para ver depois – outro sinal de se estar no caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender.

Então comecei uma listinha de sentimentos dos quais não sei o nome. Se recebo um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto

– como se chama o que sinto? A saudade que se tem de pessoa de quem a gente não gosta mais, essa mágoa e esse rancor – como se chama? Estar ocupada – e de repente parar por ter sido tomada por uma súbita desocupação desanuviadora e beata, como se uma luz de milagre tivesse entrado na sala: como se chama o que se sentiu? (Lispector, 1999, p 23)

A atitude que Lispector classifica como “não se perde por não entender” parece ser exatamente a que guia a protagonista de Lázaro Ramos, já que está sempre com seu olhar curioso sobre o mundo, questionando-se e buscando respostas, que, mais do que estarem certas ou erradas, devem vir de dentro de seu próprio pensamento. É com essa mesma postura da criança Clarice que Maria cria sua brincadeira, também igual, não à toa, àquela descrita pela autora em sua crônica – e também com o princípio semelhante, como dito, ao que se vê em *Mania de explicação*. Todas elas, autoras e suas protagonistas, assim, parecem compartilhar de uma visão de infância em que a originalidade de perspectiva é núcleo desse período da vida e algo a celebrar, e em que a língua deixa sua função pragmática de comunicação e se transforma em brinquedo, em ferramenta para que se exerça o pensamento sem amarras. Essa infância, que observa o mundo com atenção, curiosidade e anseio desbravador, parece ser valorizada até mesmo como alimento para aqueles que, já adultos, buscam estreitar seus laços com uma existência mais calcada no presente e, como ensina Clarice Lispector, no mistério de estar vivo.

6.2 A HORA E A VEZ DA LINGUAGEM VISUAL

Pesquisadores como Bosch (2014), Beckett (2012), Serafini (2014) e Graham (1998), entre outros, compreendem os livros-imagem como pertencentes ao campo mais amplo dos livros ilustrados, destacando que, mesmo sem texto verbal, esses livros apresentam enredos com ligações temporais e causais que convidam o leitor à formulação ativa da narrativa (Iordanaki, 2017, p. 5). Ainda que haja divergências quanto à presença de elementos verbais – como onomatopeias, palavras que fazem parte das ilustrações ou até textos breves –, há consenso de que nos livros-imagem há necessariamente uma narrativa, e esta, como diz Nikolajeva (2010), é mais aberta à construção e interpretação, pois não é limitada por códigos linguísticos. Segundo a autora, a polissemia desses textos visuais decorre da abundância de detalhes e da ausência de um único código aplicável, o que amplia as possibilidades interpretativas. A imagem e seu poder expressivo, assim, podem substituir de forma eficiente os componentes escritos e afetar os sentidos do leitor de maneira mais imediata e profunda (Nikolajeva, 2004, p. 174). Iordanaki (2017, p. 10), em sua pesquisa, resume: “Apesar do texto verbal ser limitado ou inexistente, a característica mais fundamental dos livros ilustrados sem palavras é o poder da ilustração, que pode substituir eficazmente os elementos escritos” (tradução nossa).⁹²

Se até o fim dos anos 1990, na Europa, essa categoria era pouco publicada e difundida, e passou a ser mais conhecida depois da virada para o século XXI, com nomes como Suzy Lee e David Wiesner, entre outros (Iordanaki, 2017), no mercado brasileiro os livros-imagem seguem sendo menos populares, possivelmente devido à associação já amplamente comentada da literatura para as infâncias com o universo escolar e a crença de que livros para crianças devem necessariamente auxiliar o processo de alfabetização e o hábito de leitura (das palavras) de forma ampla. Além disso, por endereçar parte significativa do trabalho ao mediador, também é presente a noção de que esse formato é de mais difícil acesso, e por conta dessas razões, e da ideia amplamente difundida de que livros necessariamente possuem palavras, os livros-imagem costumam ter menos investimento das editoras, já que o retorno financeiro é, em geral, menor. No entanto, ainda que sejam menos produzidos e procurados, neste corpus são relativamente numerosos – somam 51 títulos, mais do que categorias como “A infância como reminiscência” ou “As agruras de viver em sociedade” –, e portanto é possível afirmar que também no Brasil parecem vir ganhando maior espaço entre autores, leitores, mediadores, editores e outros

⁹² “The limited or non-existent verbal text notwithstanding, the most pivotal attribute of wordless picturebooks is the power of illustration which can effectively substitute for the written elements” (Iordanaki, 2017, p. 10).

agentes. Esse movimento de “descoberta” dos livros-imagem, mesmo que ainda sutil, pode ser associado a algo que vem sendo discutido neste trabalho: o desenvolvimento do livro ilustrado no país, considerando que o suporte tem como elemento principal e fundamental a imagem,⁹³ portanto pressupõe o deciframento desta. E porque tem como base de funcionamento a interpretação e relação dos diversos elementos em jogo – texto, imagem, materialidade – para que o sentido geral da obra possa ser compreendido, o livro ilustrado necessariamente conduz a uma reflexão sobre o fazer ficcional,⁹⁴ e tanto essa característica quanto a preponderância da imagem fazem com que esse suporte acabe por propiciar uma maior familiaridade com a leitura de imagens.

Chama a atenção, nesse sentido, a quantidade de autores de livros ilustrados que se aventuraram a conceber livros-imagem, algo que pode ser observado neste corpus. Juarez Machado, criador já em 1976 do título pioneiro *Ida e volta*, que se tornou a maior referência desse subgênero no país, em 2001 publica *Emoções*, projeto que remete ao clássico anterior, principalmente pela presença das pegadas do narrador-protagonista invisível presentes em ambas as histórias, mas que tem como foco aqui um percurso pelas emoções a partir de efeitos visuais. Angela Lago, notável pensadora do livro como objeto e materialidade e que publicou ainda nos anos 1990 o também clássico *Cântico dos cânticos*, aparece aqui com o livro-imagem *A raça perfeita*, de 2004, uma sequência de imagens em fotomontagem sobre a busca pelo cão com a raça perfeita. Também merece destaque, entre os artistas que vêm publicando desde a década de 1980 e 1990, a autora Eva Furnari, cuja obra, ao contrário da dos artistas citados, se tornou conhecida acima de tudo por seus livros sem palavras. Sendo assim possivelmente a maior representante dessa categoria, surge neste corpus com os títulos *Bruxinha Zuzu* (2010) e *Bruxinha Zuzu e o gato Miú* (2010), ambos da mesma série da personagem Zuzu.

Fernando Vilela, com *Contêiner* (2016) e *A toalha vermelha* (2007); Odilon Moraes, em parceria com Carolina Moreyra, com *Lulu e o urso* (2018); e Aline Abreu, com *Mágica! Nina e Ludovico* (2020), são todos escritores e ilustradores que, por sua representatividade nas primeiras décadas do século XXI e suas obras inovadoras em termos de linguagem, estão entre os artistas destacados nos ensaios deste trabalho e surgem aqui como autores de livros-imagem.

⁹³ Como veremos no ensaio a seguir, Sophie Van der Linden (2018, p. 24) afirma que nos livros ilustrados o texto pode estar ausente, mas as imagens sempre serão imprescindíveis.

⁹⁴ Como já visto na introdução deste trabalho, Nodelman (2004, p. 163) afirma: “Livros ilustrados são irônicos por definição, portanto: um dos prazeres centrais que podem oferecer é a percepção das diferenças nas informações obtidas pelas imagens e pelo texto. [...] por meio de sua própria natureza, os livros ilustrados buscam mostrar à sua audiência as limitações e distorções na sua representação do mundo” (tradução nossa). “*Picture books are inherently ironic, therefore: a key pleasure they offer is a perception of the differences in the information offered by pictures and texts [...] in their very nature, picture books work to make their audiences aware of the limitations and distortions in their representation of the world*”.

O próprio Renato Moriconi, que, ao lado de Ilan Brenman, criou *Telefone sem fio* e será fruto da investigação a seguir, surge neste corpus com três obras: *Bárbaro* (2013), *O dia da festa* (2017) e *Céumar Marcéu* (2020).

Não há, entre eles, nem mesmo na categoria de forma geral, um tema que se destaque entre as obras; o que há, no entanto, é a brincadeira – e experimentação – com os formatos e materialidades, como é evidente em *Bárbaro*, livro vertical que emula as descidas e subidas de um cavalo de carrossel, e também em *De passagem* (2008), projeto de Marcelo Cipis, em que o protagonista, a cada página, adentra um novo universo, sempre por meio de um buraco desenhado em cada dupla, recurso que emula esse transporte a paisagens distantes e diversas.

Embora não seja possível observar grupos temáticos preponderantes, vale destacar a imaginação infantil como uma premissa criativa presente na produção atual como um todo, nos mais diversos movimentos e categorias, e que aqui também se apresenta. Por exemplo, com Patricia Auerbach e *O jornal* (2014), livro parte da coleção Objetos Brincantes em que um garoto é capaz de viajar, apenas com suas ideias e uma folha de jornal, pelos mais distantes cantos do planeta.

E também figuram aqui nomes da nova geração do livro ilustrado, como Guilherme Karsten e Yuri de Francco, que com diversos títulos publicados principalmente a partir de 2021 e uma consciência já consolidada dos mecanismos desse suporte, lançam em 2020 os livros-imagem *A caçada* (2021), de Karsten, e *O menino que virou chuva* (2020), de Francco em parceria com Renato Moriconi. Enquanto o primeiro constitui uma história singela e bem-humorada sobre uma suposta perseguição na selva, o segundo investe na investigação do objeto como materialidade ao se apresentar como um *flipbook* em que um garoto, ao longo do virar das páginas, de tanto chorar vai se tornando a própria chuva.

Dessa forma, o foco desta categoria é a investigação da forma, o que resulta em uma gama notadamente variada de livros-imagem, com projetos editoriais, formatos e até mesmo linguagens diversas. Tornando-se aparentemente mais produzidos e lidos nos últimos anos, parecem ser grandes aliados no desenvolvimento da alfabetização visual – de crianças e adultos – e da reflexão sobre o fazer ficcional, como uma categoria específica daquilo que se considera o livro ilustrado.

6.2.1 Ensaio

Telefone sem fio: a imaginação sem molduras

A narrativa de *Telefone sem fio* (2010), de Renato Moriconi e Ilan Brenman, não traz nenhuma palavra. Cada página apresenta o retrato de um personagem, em formato grande e pintado em tinta acrílica e a óleo, que se comunica com o retratado da página ao lado: enquanto a figura da esquerda faz o gestual típico de quem conta um segredo, a da direita tem uma das mãos ao lado do ouvido, como quem escuta uma mensagem, e essa mesma estrutura se repete em todas as duplas, até a penúltima imagem do volume. É dessa forma que a galeria dos catorze personagens, formada pelo rei, o cavaleiro, o pirata, a avó, a Chapeuzinho Vermelho, o lobo, entre outros, brinca de “telefone sem fio”, um jogo clássico do universo da infância que, no livro, está indicado desde o título – o qual, por sua vez, vale observar, além das informações burocráticas, é a única parcela de texto verbal da narrativa.

Como afirma Renato Moriconi (2010, p. 32), responsável pela concepção e confecção da parcela imagética do projeto, *Telefone sem fio* tem as mesmas dimensões da coleção Gênios da Pintura (30 cm x 40 cm), que, lançada pela Abril Cultural, circulou na forma de fascículos a partir da década de 1970 e tinha o intuito de levar ao grande público obras-primas de nomes canônicos das artes plásticas, e assim difundir um conteúdo a priori considerado de difícil acesso, pertencente ao campo do erudito. Levando em conta tal referência, então, este livro de literatura para as infâncias, ao apresentar retratos cujo formato é o mesmo dos cadernos colecionáveis dos anos 70 e usufruir de técnicas clássicas da pintura tradicional, dialoga com esse universo solene resgatado pela Gênios da Pintura, mas o subverte, trazendo a brincadeira do “telefone sem fio” como eixo condutor da narrativa, além da gama de personagens que, vistos em conjunto, remetem a um imaginário familiar das histórias infantis e juvenis. A união entre o austero e o descontraído, o enfadonho e o jogo, o elevado e o acessível dá luz a um ambiente que nasce já intertextual, paródico e bem-humorado.

E o humor é parte fundamental da obra de ambos os autores; Ilan Brenman, com mais de cinquenta livros publicados, tem entre seus best-sellers o *Todas as princesas soltam pum*, parceria com Ionit Zilberman, em que, assim como neste livro, dialoga com o universo clássico dos contos de fada para transformá-lo. Também usa do mesmo dispositivo em *Depois do foram felizes para sempre* e *O livro da com-fusão: contos de fadas*, além de outros títulos. O autor hoje é um importante representante da literatura para as infâncias, já que é frequentemente convidado a discorrer sobre o tema em diversos meios de comunicação e dessa forma busca promover sua obra para um público amplo, além de estar entre os artistas do campo que tem

como principal fonte de renda a publicação de livros. Renato Moriconi, por sua vez, tem mais de cem títulos, sendo parte deles de autoria própria; assim como Fernando Vilela, Aline Abreu, Odilon Moraes, entre outros autores que assinam as obras que são objeto de ensaio neste trabalho, Renato atualmente não só ilustra, como também escreve seus próprios livros. Artista plástico e estudioso do livro, além de professor de pós-graduações especializadas em literatura para as infâncias, algumas de suas obras mais recentes têm como elemento principal o humor, por exemplo *Uma planta muito faminta. Bárbaro*, publicado em 2013 e já comentado anteriormente, recebeu prêmios internacionais e se tornou uma das referências do livro-imagem no Brasil.

Sem palavras escritas, a proposta de *Telefone sem fio* parece pressupor a participação do leitor. Cabe a ele, a cada virar de página, tentar adivinhar aquilo que está sendo dito pelos personagens, e um novo leque de elementos de seu repertório entra em pauta toda vez que uma nova figura surge retratada (Ver Figura 26). Nesse sentido, uma parcela significativa da experiência da narrativa depende das referências de quem lê, responsável, então, por criar parte do sentido daquilo que se conta. Propondo que se interaja com o objeto e adentre o universo da brincadeira, *Telefone sem fio* se estabelece de fato como um jogo ficcional, que apresenta suas regras e não se completa sem a ação de seus participantes. Vale ainda dizer que a obra de Moriconi e Brenman é o primeiro volume de uma trilogia; os outros dois títulos, *Bocejo* (2012) e *Caras animalescas* (2013), têm o mesmo formato, técnica e estrutura de retrato, além de manter a interação com o leitor, mas, ao contrário do volume de estreia, contam com palavras – *Bocejo* tem apenas onomatopeias, e *Caras animalescas* apresenta textos curtos que promovem a associação dos retratados com animais diversos.

Figura 26 – A brincadeira do telefone sem fio



Fonte: Brenman; Moriconi, 2019, p. 10-1.

O “telefone sem fio” é uma brincadeira feita em roda cujo objetivo é que o grupo de participantes consiga fazer com que a frase escolhida e enunciada pelo primeiro jogador chegue intacta ao ouvido do último, depois de ser reproduzida em segredo por cada um dos envolvidos para seu respectivo vizinho na roda. Nesse sentido, é curioso que a base do jogo dessa “narrativa silenciosa” seja justamente a palavra, o verbo, que se conforma como sua temática. Parte do livro acontece, então, como já dito, fora dos quadros e das páginas, na interação do leitor com o objeto, e é dessa maneira que ele deixa de ser silencioso para se tornar o centro em torno do qual muito é falado – e paradoxalmente, sendo parte da categoria “Linguagem visual como protagonista”, as palavras, por meio das imagens, aqui assumem o centro da proposta de leitura. Além disso, considerando que na brincadeira de roda raramente se chega ao objetivo alcançado, sempre havendo alguma falha de transmissão ao longo do percurso – que leva ao humor desejado –, é justamente esse limite da comunicação verbal que aparece como um dos assuntos centrais do livro. Pode-se até dizer que, como um livro de imagens, ao trazer esse tema à tona, *Telefone sem fio* questiona, ao fim e ao cabo, a efetividade e a confiabilidade das palavras como mensageiras.

Vale também notar que, evidentemente, em qualquer livro sem texto verbal conta-se com a presença da imaginação de quem lê como coprotagonista da história em questão,

princípio de leitura pressuposto a essa categoria ou subgênero. Aqui, no entanto, essa manobra estrutural, automática ou natural daquele que está diante do desafio de desvendar uma obra sem palavras é trazida à tona pela referência ao “telefone sem fio” e seus pressupostos, e então essa importância da narrativa imaginativa como parte da realização plena da leitura é escancarada, em um movimento metalinguístico que se propõe a jogar com, ou maximizar, o próprio dispositivo de base do livro-imagem.

É digno de nota o consenso que parece haver entre os pesquisadores desse objeto no fato de que as narrativas nos livros sem palavras são mais abertas para a construção e a interpretação do leitor, justamente porque não estão sob influência do verbo já posto (Iordanaki, 2017, p. 8). Existem, assim, possibilidades infinitas de leitura. Ao mesmo tempo, a pesquisadora Evangelia Iordanaki, em sua tese de doutorado (2017), aponta que esse grupo de livros não é necessariamente “mudo”, pois as imagens, longe de serem silenciosas, estão repletas de informação (p. 6), e é justamente nesse ponto que *Telefone sem fio* se diferencia de alguma maneira: considerando que nenhum elemento gráfico dá qualquer dica de qual enredo estaria sendo cochichado pelos personagens, a cada vez que se abre o livro uma nova história radicalmente diferente pode surgir. Neste projeto, então, as palavras têm ainda mais liberdade do que em outros livros “silenciosos” nos quais uma parte da narrativa já está, por assim dizer, determinada pelos desenhos. Aqui, elas se mostram essenciais, porque são convocadas pela referência ao jogo clássico, mas se localizam além das molduras do livro.

A narrativa de *Telefone sem fio* se constrói, assim, por meio de uma sequência de ilustrações, cada qual emoldurada pelo branco da folha de papel e ocupando quase sua totalidade, e se organiza da seguinte forma: o personagem da página esquerda conta algo ao personagem da página direita, e este reaparece na página esquerda da próxima dupla, dessa vez como aquele que emite a mensagem ao próximo elemento da direita, que, na dupla seguinte, é quem estará contando ao subsequente. Isso se dá até o fim do livro, e o último personagem a receber a mensagem é o bobo da corte, que é também quem abre a narrativa na função de emissor, fechando assim a roda da forma como ela começou (Ver Figura 27).

Figura 27 – O bobo da corte



Fonte: Brenman; Moriconi, 2019, p. 4-5.

O ato de ouvir e de falar, como mencionado, é apreendido pelo gestual das mãos sempre repetido de cada figura, e é basicamente por meio desses símbolos culturais e pela estrutura narrativa que se repete a cada ilustração – e que conta tanto com o virar das páginas quanto com a dobra interna do objeto como marco da transmissão da mensagem – que o leitor é capaz de acompanhar a proposta e se tornar parte dela. É dessa forma, então, que o esqueleto formal sobre o qual a narrativa é construída fornece as bases para que o leitor se torne o principal criador do enredo; é ele quem recebe e percebe as informações já dadas, e as interpreta e manipula, se aceita o convite para o jogo de adivinhação imaginativo. Com o intuito de definir os livros ilustrados sem palavras, ou livros ilustrados que são também livro imagem, a especialista no assunto Emma Bosch (2014, p. 71) diz: “Um livro ilustrado sem palavras é uma narrativa contida em um formato de livro, baseada essencialmente na sequência de imagens (fixas e impressas), sendo a página a unidade de sequência” (tradução nossa).⁹⁵ Já Sandra Beckett (2012, p. 81), na mesma direção, afirma que os livros ilustrados sem palavras “[...] apresentam sequências de imagens que têm a intenção de introduzir as crianças à narrativa, convidando-as a formular o que está acontecendo em uma sequência de eventos” (tradução

⁹⁵ “A wordless picturebook is a narrative contained within a book format, essentially based on the sequencing of images (fixed and printed) whereby the page is the unit of sequence” (Bosch, 2014, p. 71).

nossa).⁹⁶ Mas, como mostra Iordanaki, os limites do livro sem palavras são discutidos por pesquisas diversas, e podem estar ou não contemplados, por exemplo, os livros-jogo, os livros de palavras-chave, assim como também é fonte de debate a quantidade de texto máxima, para além dos paratextos, que pode haver no que se chama de livro-imagem. Sem o objetivo de aprofundar essa discussão, vale aqui se deter sobre o fato de que tal categoria de livros pressupõe, segundo as críticas mencionadas, uma história com um enredo – no caso em questão construído principalmente pelo leitor – e relações causais e temporais, dadas pelas ilustrações e pela relação com o tempo definido pelo virar das páginas.

Além disso, também se faz relevante para este trabalho refletir sobre a relação entre esse tipo de proposta e os livros ilustrados de forma mais ampla. Maria Nikolajeva e Carole Scott, por exemplo, situam os livros-imagem como um dos polos extremos a que pode chegar o livro ilustrado, e dizem:

[...] 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).

Sophie Van der Linden (2018, p. 24) também inclui essa categoria entre os livros ilustrados, em sua definição destes: “Obras em que a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente [é então chamado, no Brasil, de livro-imagem]. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens”. Nesse sentido, é possível incluir os livros-imagem, ou livros narrativos sem palavras, no espectro dos livros ilustrados, e o *Telefone sem fio*, particularmente, divide com esse suporte características que se apresentam com frequência em seus representantes: a intertextualidade, a metalinguagem e o pensar sobre o fazer ficcional, e o investimento na materialidade como parte da história que se conta. E também é possível afirmar que, apesar de não haver um texto verbal que dialoga com as imagens, a presença das palavras no livro é paradoxalmente afirmada por sua ausência: elas são convocadas para que a narrativa se complete em outro contexto, fora dos esquadros e molduras da obra – e portanto seria discutível afirmar sem ressalvas a completa ausência do verbo nesta história, cujo silêncio é de fato só superficial.

⁹⁶ “[...] present sequences of images intended to introduce children to narrative by inviting them to formulate what is happening in a series of events” (Beckett, 2012, p. 81).

Pode-se também depreender que o que está em pauta é a palavra em sua forma oral, aquela com a qual se brinca no jogo original de “telefone sem fio” e que viabiliza a proposta de adivinhação na leitura e a troca em grupo a respeito das infinitas histórias cochichadas pelos personagens. De alguma forma, ao reforçar a lógica interna de jogo, mesmo que possa ser experimentada individualmente, essa obra se apresenta como parente próxima da brincadeira tradicional, em que a interação com o outro se mostra essencial para que se alcance o fim proposto. Assim, ao levar para fora do livro parte significativa da narrativa e ao trazer a oralidade para o contexto de leitura, Moriconi e Brenman parecem mobilizar o campo da cultura popular das infâncias que, ao mesmo tempo que se estabelece como literatura, é também do escopo da atividade e da brincadeira em grupo, ou até mesmo da canção. *Telefone sem fio* conta, com sua estrutura em que o último personagem do livro retoma o primeiro – em vez de revelar a frase cochichada, como acontece na prática do jogo –, com a mesma direção circular de “corre-cutia” ou “passa-anel”, além de evocar as cantigas de roda. Ao mesmo tempo, alinha-se às adivinhas, ao tradicional “o que é, o que é”, com seu chamado para que se desvende o que está sendo dito pelas figuras ilustradas. Mistura-se assim àquilo que Câmara Cascudo diz ser a literatura oral:

Todos os autos populares, danças dramáticas, as jornadas pastoris, as louvações das lapinhas, cheganças, bumba-meu-boi, fandango, congos, o mundo sonoro e policolor dos reisados, aglutinando saldos de outras representações na memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico (Cascudo, 2009, p. 26),

e mais especificamente ao extenso e variado território das rimas infantis, que, contemplando as parlendas, cantigas de ninar, quadrinhas, trava-línguas, entre outros, são com frequência o primeiro ponto de conexão entre as crianças e a literatura. Mas se esse conjunto de textos folclóricos, rimados, com formas e usos variados, vem originalmente com a finalidade de doutrinar, como afirma o mesmo pesquisador,⁹⁷ neste caso o que se tem como resultado é um objeto brincante que constitui uma homenagem a essa tradição de origem popular que esteve sempre ligada à literatura para as infâncias e até hoje é constantemente aludida e retrabalhada.⁹⁸

E não é só por meio da presença da oralidade que *Telefone sem fio* resgata aspectos da tradição da literatura para crianças; os personagens que põe em cena são todos arquetípicos de

⁹⁷ “A finalidade da literatura oral não é distrair ou provocar sono às crianças mas doutrinar, pondo alcance da mentalidade infantil e popular, por meio de apólogos, historietas rápidas, o corpo de ensinamentos religiosos e sociais que preside a organização do grupo” (Cascudo, 2009, p. 34).

⁹⁸ Na categoria “Narrativa verbal como protagonista” é possível encontrar diversos textos que dialogam com as mais variadas facetas da tradição oral.

um universo que é possível de ser decodificado. O Bobo da Corte, o Rei, o Cavaleiro, o Escafandrista, o Pirata, o Papagaio, o Indígena, o Turista, a Turista, a Vovó, o Lobo, a Chapeuzinho Vermelho, o Caçador e o Cachorro são provenientes, em sua imensa maioria, do reino dos contos maravilhosos ou das narrativas de aventura, e fazem parte de um imaginário comum que os torna reconhecíveis e que facilmente situa os leitores em um determinado hall de tradições. Os turistas, possivelmente os únicos que não são imediatamente associados a uma determinada história fantasiosa, em meio ao coletivo se tornam parte da mesma lógica, sem destoar da atmosfera paródica e nonsense que se cria. Também faz sentido dividir o grupo de personagens em três vertentes das histórias clássicas: os primeiros, o bobo da corte e o rei, são provenientes do reino encantado dos reis, príncipes, rainhas e princesas; os seguintes, do Cavaleiro aos turistas, remetem ao universo dos romances de aventura como *Robinson Crusoé*, *As aventuras de Tom Sawyer*, *A ilha do tesouro*, *Vinte mil léguas submarinas*, cujos enredos giram em torno de viagens a supostas novas terras, explorações, tesouros, muitas vezes em sintonia com a verve conquistadora e predatória que permeou os séculos XVIII e XIX na Europa – e daí a presença dos turistas soar natural, e também a figura do indígena, como representante dessas “novas terras”; e o terceiro grupo apresenta os famosos personagens de Chapeuzinho Vermelho. Quem de fato se afasta de qualquer um desses grupos é o cachorro (Ver Figura 28), elemento fundamental para que a história chegue ao fim de forma surpreendente.

Figura 28 – O cachorro leva a história a seu desfecho



Fonte: Brenman; Moriconi, 2019, p. 30-1.

Então, nesta história que tem evidente interseção com a categoria “A nova roupa do rei: histórias maravilhosas para um novo tempo”, os personagens mais ou menos encantados brincam em roda de “telefone sem fio” (será que contam suas próprias histórias, aquelas das quais fazem parte, uns aos outros?), e esse fio imaginário, construído por elementos visuais e pelo encadeamento das páginas que se viram, é capaz de trazer ao presente da leitura uma gama variada de relatos ficcionais, de tempos e espaços diversos, enredando e congregando universos ao mesmo tempo particulares, ricos em suas individualidades, mas também afins. Trazendo tanto o terreno da literatura oral e brincante para crianças quanto os contos maravilhosos e de aventura, ambas raízes importantes da literatura para as infâncias e até hoje parte fundamental daquilo que se cria nesse campo, esta obra se torna uma ode ao universo literário infantil, e, não seria arriscado dizer, vai além. Nessa roda festiva se faz a volta ao mundo da imaginação por meio de personagens icônicos selecionados, e a soma das pinturas resulta em um grande e único retrato da humanidade, que ilustra não seus agentes em si, mas aquilo que é fruto de sua fabulação, aquilo que foi criado pelos seres humanos por meio de seus recursos imaginativos. Assim, para além de jogar com as falhas de comunicação inerentes a uma informação que percorre certo caminho, desde a fonte até seu destinatário final, *Telefone sem fio* também acaba por trazer à tona a aptidão natural e inerente dos seres humanos de inventar e ficcionalizar –

“quem conta um conto aumenta um ponto”. Essa linha invisível de pinturas conectadas, então, narra a história das histórias, e com essa galeria circular de personagens que se comunicam uns com os outros, celebra a capacidade humana de contar, do cochicho meio inventado às grandes narrativas que há séculos marcam e moldam o imaginário comum.

Mas a referência a esse fazer ficcional não para por aí. Renato Moriconi, em um comentário sobre seu processo criativo escrito em primeira pessoa ao final do livro, diz que:

Outras pessoas também participaram desse cochicho: Paolo Ucello, Piero della Francesca e Hans Holbein – grandes artistas, que viveram há séculos, para quem eu cochichei o cochicho do Ilan. A resposta deles vocês podem ver nas pinturas deste livro (Brenman; Moriconi, 2017, p. 32).

O autor das imagens escolhe como referência três artistas, sendo dois italianos e um suíço, que viveram entre o século XIV e o XV e pertenceram ao Renascimento. Esse momento de transição na história, que marca o ocaso da Idade Média e o início da Idade Moderna, a decadência do feudalismo e a ascensão do capitalismo, traz, nas artes, ciências, política e cultura, o ser humano para o centro da história, estabelecendo, por meio do pensamento humanista, uma visão otimista em relação ao progresso da ciência e as possibilidades latentes provenientes do desenvolvimento e da liberdade individual. Para além do efeito paródico já mencionado, essa escolha de trazer ao século XXI a pintura renascentista parece também facilmente conectável à intenção de honrar a humanidade em seus atributos mais louváveis, e consolida-se como uma nova camada intertextual por onde é possível mirar mais uma face dessa potência, nesse caso localizada em um período historicamente marcado pelo florescimento artístico e cultural.

Também vale apontar o fato de que a pintura, e destacadamente o retrato, se caracterizam por sua forma estática. No livro ilustrado, porém, com a virada sequencial das páginas e o gesto feito por cada personagem, ganham movimento e se tornam animados. Chama a atenção aqui o cachorro, o último personagem a receber a mensagem proferida pelo bobo da corte e o único entre todos que realiza uma ação diferente: invade a moldura da página vizinha e dá uma lambida no rosto do bobo. É ele quem tem uma forma diferente de se comunicar – latidas, lambidas etc. – e, aqui, é pela lógica do afeto que se relaciona com o personagem ao lado, burlando o padrão até então estabelecido em que cada um, mesmo em troca com o outro, permanece dentro de sua própria moldura. O cão, assim, causa surpresa e graça ao, munido de espontaneidade, extravasar a noção de comunicação, tornando-a não verbal, instintiva e ao mesmo tempo emotiva. O universo estático dos retratos padronizados vindo de séculos atrás,

aqui, dentro do espírito paródico, se torna parte da brincadeira de roda, da literatura popular (com tanto espaço para a espontaneidade e a recriação), dos jogos de criança e do bom humor, que é a base deste livro ilustrado. Além disso, ao expandir os limites da comunicação, o cachorro abre também espaço para o próximo livro da coleção, em que a única palavra existente é a onomatopeia do bocejo – uma forma de expressão também singular.

No entanto, ainda que possa conduzir ao próximo livro da coleção, a obra também se apresenta de maneira cíclica, já que, como dito antes, o cachorro se relaciona com o bobo, que por sua vez é quem inicia a narrativa. Todas as possibilidades de adivinhação se abrem mais uma vez e, ao final, a brincadeira de imaginar parece valer mais do que descobrir o que de fato está sendo dito pelos personagens. O exercício de entrar na roda para criar é o que se propõe, e assim como em *Lampião e Lancelote*, o livro termina em clima de festa, em uma homenagem a essa faculdade humana que há tanto tempo move as sociedades. *Telefone sem fio*, então, é uma narrativa sem palavras que traz a palavra para o primeiro plano, alude ao clássico para transformá-lo e, com seu fio invisível, enreda a todos, personagens e leitores, na mesma proposta de exercer o que há de mais valioso em cada um: criar e contar, por meio da fofoca, do cochicho, da pintura ou do afeto.

7 CONCLUSÃO

A literatura brasileira para as infâncias hoje: vista do cais

A partir da reunião de 1040 títulos premiados ou comprados pelo governo federal e publicados entre 2001 e 2020, foi possível, dentre sua enorme diversidade tanto formal quanto temática, delinear algumas direções para onde parece se mover a produção nacional nas primeiras décadas deste século. Na fotografia panorâmica desse caudaloso rio, mostram-se quatro grandes afluentes, cada qual apontando para um norte, mas todos com pontos de contato entre si e, evidentemente, oriundos da mesma nascente.

Assim, a primeira direção encontrada neste trabalho tem como característica principal a intenção de recontar, sejam histórias oriundas da cultura popular dos mais variados países, sejam narrativas originalmente do cânone da literatura adulta ou os contos de fadas e maravilhosos, e portanto retoma essa tradição presente desde sempre na literatura nacional. A segunda direção também traz como assunto algo que está presente há muitas décadas nos livros para crianças: a própria infância. Os mais diversos temas típicos dessa fase da vida – alegrias, desafios, hábitos do cotidiano, relações familiares, entre outros – são trazidos à tona, e também há aquelas obras que, olhando para a infância como passado, rememoram e homenageiam esse tempo. Bem ao lado desse afluente encontra-se a terceira direção, em que a infância passa a ser uma lente através da qual é possível enxergar o entorno com maior originalidade e acuidade. Atribui-se a essa fase da vida, como característica inerente, a existência de um olhar poético e questionador, e esse é o ponto de partida tanto dos livros que consistem em narrativas reflexivas, que flertam com o pensamento filosófico, quanto daqueles que denunciam e criticam as mazelas sociais da contemporaneidade. A quarta direção, por sua vez, afim com a anterior, parte do entendimento da criança como um ser que brinca, e assim explora, por meio da lógica do jogo, as inúmeras possibilidades das linguagens verbal e visual, transformando o espaço do livro num ambiente de experimentação lúdica.

Assim, se na segunda direção a infância é tema, na terceira e quarta direções existe como pressuposto uma compreensão desse período como um tempo em que prevalece o ver e pensar livre, porque menos dependente da racionalidade própria do modo de existir do adulto, e é essa perspectiva “liberta” daquilo que aprisiona e cega os outros que se mantém como base e motor das criações. É só a partir dessa premissa de que existe um olhar inaugural naquele que lê que é possível, na terceira direção, refletir sobre si e o mundo de uma maneira que se posiciona como inédita e original, e, na quarta direção, experimentar e brincar com a linguagem ao lado

daqueles que estão decifrando os códigos pela primeira vez e, portanto, o fazem com mais liberdade, ainda provando os caminhos que, para os adultos, já estão traçados. E essa forma de ser e pensar se torna também objeto de celebração – além de algo que, como fonte de conhecimento e sabedoria, pode até mesmo ensinar os mais velhos. Assim, enxerga-se com nitidez nessa foto panorâmica a importância do interlocutor criança: sendo o destinatário principal das obras, seus temas são trazidos ao primeiro plano, ele se torna fonte de homenagem por seu olhar singular – e o adulto, ao adentrar tal universo narrativo, é convidado a retomar essa forma de enxergar.

A presença da infância na produção nacional, ponto de contato entre as direções 2, 3 e 4, é possivelmente uma continuidade em relação às décadas anteriores – desde o início do século XX a criança ganha protagonismo na literatura para esse público –, mas o que se vê aqui é que enquanto as direções 1 e 2 apresentam temas considerados adequados para o interlocutor infantil e se alinham em continuidade com a produção do século anterior, as direções 3 e 4 transformam a infância em uma forma de ver, pensar e se comunicar que permite que a vida seja problematizada de maneira singular e genuína – como se pudesse ser até mesmo um modo de linguagem, não seria arriscado afirmar, seguindo a lição de Manoel de Barros (2018):

Minha infância passei em uma fazenda no Pantanal. Nesse lugar o tempo era parado. Ou passada devagar que lesma. Às vezes a lesma chegava primeiro que o fim do dia. Eu não era solitário. Tinha três irmãos. A gente fabricava os nossos brinquedos. No lugar só tinha o nosso rancho e os animais de sela. O que sufocava não era a falta de espaço. A gente só via distâncias. O que sufocavam eram as distâncias. A gente inventava brinquedos o tempo todo. *Agora eu invento brinquedos com palavras. Um vício que eu trouxe de lá.* (grifos nossos)

Este corpus de livros, que abrange as duas primeiras décadas do século XXI, é consequência de momentos anteriores que marcaram e transformaram a produção: se, nos anos 1960 e 1970, a palavra era protagonista, a partir da década de 1990 construiu-se um espaço em que o traço passou a ter relevância narrativa. No início deste século, então, essas duas tendências se combinam: consolidou-se a compreensão de que a narrativa ilustrada se forma pela soma de texto e imagem, e que o livro é um objeto – o códice – com recursos específicos passíveis de exploração narrativa. Essa noção funciona como ponto de contato, ou cruzamento, entre todos os quatro afluentes observados, e a partir dos anos 2000, assim, descobre-se uma terceira margem do rio: a soma de texto e imagem se mostra maior do que cada elemento isoladamente, e o livro ilustrado como suporte revela um potencial criativo inédito.

O pesquisador David Lewis afirma que os livros ilustrados surgiram no século XIX e atingiram seu auge nas últimas décadas do século XX (Lewis, 2001), enquanto no artigo “El libro-álbum: características y oportunidades para la educación literaria de niños y niñas”, a autora Cristina Corroero Iglesias (2019) sintetiza:

Este tipo de livro tornou-se o gênero por excelência ou suporte (uma questão atualmente em discussão) da literatura infantil do século XXI. Diferentes indicadores demonstram isso. Por exemplo, a produção, tanto no que diz respeito a criadores quanto a editoras. A crítica, cujos prêmios e recomendações apresentam uma porcentagem altíssima de livros-álbum em comparação com outros gêneros. Seu impacto em outros âmbitos, como a poesia infantil ou a literatura para adultos, e a dissolução de fronteiras entre espaços literários e leitores. A pesquisa acadêmica confirma essa tendência, já que está gerando inúmeros estudos sobre os aspectos particulares do livro-álbum.⁹⁹

No Brasil, como já mencionado na introdução deste trabalho, não se observa uma produção expressiva de obras que possam ser definidas como livros ilustrados – embora o conceito seja de difícil delimitação –, mas percebe-se que a maioria dos títulos analisados demonstra compreensão de texto, ilustração e projeto gráfico como elementos capazes de narrar e construir sentido. Assim, ainda que não sejam livros ilustrados *stricto sensu*, esses títulos usufruem da lógica ou da tecnologia de base do livro ilustrado, flertando com esse suporte. A partir dos anos 2000, então, parece emergir um *Zeitgeist* específico nesse subsistema: o livro para as infâncias e o livro com ilustrações passam a ser percebidos de forma ampliada – como objetos tridimensionais, dotados de recursos singulares (até mesmo para além das imagens e do projeto gráfico, como lombada e virar de páginas), que contribuem à narrativa. Essa percepção ampliada resulta da difusão do conceito de livro ilustrado no início do século XXI, tornando-o objeto não só de pesquisa acadêmica, mas também de debate entre educadores, mediadores e editores. Na essência do livro ilustrado está a reflexão sobre o fazer ficcional e seu desnudamento, como diz Perry Nodelman (2004, p. 163) em sua já mencionada citação: “Por meio de sua própria natureza, os livros ilustrados buscam mostrar à sua audiência as limitações

⁹⁹ “Este tipo de libro se ha convertido en el género por excelencia o soporte (una cuestión actualmente en discusión) de la literatura infantil del siglo XXI. Diferentes indicadores demuestran eso. Por ejemplo, la producción, tanto por lo que respecta a creadores como editoriales. La crítica, cuyos premios y recomendaciones presentan un porcentaje altísimo de libros-álbum en comparación con otros géneros. Su impacto en otros ámbitos, como la poesía infantil o la literatura para adultos y la disolución de fronteras entre espacios literarios y lectores. La investigación confirma esta tendencia, puesto que está generando innumerables estudios sobre los aspectos distintivos del libro-álbum.” (Disponível em: <https://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/4208>).

e distorções na sua representação do mundo” (tradução nossa).¹⁰⁰ Então, ainda que não seja o gênero (ou suporte) mais numeroso na produção atual, o livro ilustrado, ao instigar o leitor a pensar criticamente sobre a leitura, mantendo assim uma posição de distância desconfiada, colaborou para a maturidade da produção como um todo.

David Lewis (2001, p. 61) destaca que o livro ilustrado possui diversidade, flexibilidade e adaptabilidade como propriedades principais e, ao tratar de sua capacidade de incorporar diferentes gêneros, afirma:

O que encontramos no livro ilustrado é uma forma que incorpora, ou ingere, gêneros, formas de linguagem e formas de ilustração, e então se acomoda ao que engoliu, assumindo algo do caráter do material ingerido, mas sempre marcado pela interanimação entre palavra e imagem. O resultado imediato dessa capacidade de ingerir e incorporar gêneros preexistentes é que formas já existentes são representadas – isto é, rerepresentadas – e, nesse processo, recriadas.

As possibilidades do livro ilustrado são, portanto, infinitas, precisamente porque ele se constitui a partir dos recursos pictóricos e verbais infinitos que o cercam. Essa capacidade fundamental de reinvenção contínua é a garantia da flexibilidade inerente ao livro ilustrado. Não podemos saber exatamente como o livro ilustrado será nos próximos anos, porque ainda não sabemos como a fala, a escrita e a produção de imagens irão se metamorfosear dentro da cultura. O que sabemos é que artistas e escritores inventivos estarão sempre prontos para apropriar-se de quaisquer materiais disponíveis com o intuito de criar novos textos (Lewis, 2001, p. 65-6, tradução nossa).¹⁰¹

Essa natureza metamorfoseável da forma, então, também é propícia para que suas tecnologias de base se espalhem como raízes pelo solo do início do século e, de forma mais ou menos consciente, permitam que a produção da época cresça e floresça coletivamente a partir dessas bases. Esse é, possivelmente, o momento na história da literatura para as infâncias em que mais consciência se tem das possibilidades criativas do objeto que se vai manipular. E, evidentemente, se explorado em todas as suas potencialidades o livro ilustrado, como propõe a

¹⁰⁰ “In their very nature, picture books work to make their audiences aware of the limitations and distortions in their representation of the world” (Nodelman, 2004, p. 163).

¹⁰¹ “What we find in the picturebook is a form that incorporates, or ingests, genres, forms of language and forms of illustration, then accommodates itself to what it has swallowed, taking on something of the character of the ingested matter, but always inflected through the interanimation of the word and pictures. The immediate result of this ability to ingest and incorporate pre-existent genres is that already existing forms are represented – that is, re-presented – and in the process re-made.

The possibilities of the picturebook are thus limitless, precisely because it makes itself out of the limitless pictorial and verbal resources that surround it. This fundamental capacity for endless re-invention is the guarantor of the picturebook’s inherent flexibility. We cannot quite know what the picturebook will look like in years to come because we do not know yet how speaking, writing and picture-making will metamorphose within the broader culture. What we do know is that resourceful artists and writers will always be ready to appropriate whatever materials are to hand in order to create new texts” (Lewis, 2001, p. 65-6).

introdução desta pesquisa e buscam demonstrar os ensaios, se torna uma forma inovadora tanto para a literatura para as infâncias quanto aquela pensada para leitores adultos.

Os livros analisados nos ensaios usufruem, esses sim, de tais recursos e ferramentas de maneira sistemática e consciente. São obras que se apropriam dessa tecnologia e a associam à perspectiva original atribuída à infância, tornando a suposta autenticidade característica de seu interlocutor principal o alicerce sobre o qual são edificadas. Os autores de *Lampião e Lancelote*, *Rosa*, *Este é o lobo*, *Ernesto*, *Chão de peixes*, *Quase ninguém viu*, *Sagatrissuinorana*, *Caderno sem rimas da Maria* e *Telefone sem fio*, cada um à sua maneira, parecem levar em consideração as marcas associadas a esse período da vida em suas escolhas criativas. Não à toa, *Telefone sem fio*, por exemplo, utiliza a brincadeira típica infantil como fio condutor narrativo; já *Lampião e Lancelote*, apesar de trazer ao primeiro plano personagens que mais comumente transitam no universo adulto, cria um ambiente festivo e brincante, entre outros exemplos. No entanto, é interessante notar que, ao mesmo tempo que o conceito de infância seja uma base importante para a criação, todas essas obras parecem superar a categoria de “livros para crianças”, gerando interesse também ao público adulto.

A metaficção, condição de base do livro ilustrado (pois, como se disse, o fazer literário é sempre trazido à superfície no ato de desvendamento da obra), neste caso aparece associada ao jogo, dada sua relação com o leitor criança. A proposta de ler e compreender texto ao lado de imagem, em conjunto com projeto gráfico e materialidade, se torna uma forma de brincar, convocando o leitor a interagir e decifrar o que se apresenta. Isso pode ser percebido de maneiras diversas, mais ou menos explícitas,¹⁰² em todos os livros analisados. Em *Este é o lobo*, por exemplo, a diminuição do lobo a cada página par e o desaparecimento dos personagens verbalizado pelo texto geram, quando somadas ambas as informações, uma espécie de suspense, sugerindo que o leitor deve adivinhar o que está de fato acontecendo. Em *Sagatrissuinorana*, é preciso atenção redobrada às imagens para compreender a narrativa como um todo; em *Rosa*,

¹⁰² Silva-Díaz (2018, p. 73), sobre as diferentes estratégias metaficcionais, diz: “A autoconsciência explícita em livros ilustrados nos quais o livro e a leitura são o tema é talvez a estratégia metaficcional mais evidente. [...] No entanto, a maioria das obras metaficcionais não apresenta uma consciência explícita de sua condição ficcional. Em vez disso, é o leitor quem, ao ler, encontra costuras visíveis, inconsistências, colisões, empréstimos e saltos que o levam a perceber que a narrativa é um artefato ficcional” (tradução nossa).

“Explicit self-consciousness in picturebooks in which books and reading are the theme is perhaps the most evident metafictional strategy. [...] However, most of the metafictional works do not show explicit awareness of their fictional condition. Instead, it is the reader who, while reading, finds visible stitches, inconsistencies, collisions, loans, and jumps in levels that compel her to realize that the narrative is an artifact of fiction” (Silva-Díaz, 2018, p. 73).

o entendimento global exige associar dois tempos narrativos distintos, um em traço e outro em verbo. Em *Ernesto*, as imagens revelam verdades que o texto oculta, e há um diálogo direto com o leitor no último trecho do livro, que escancara a ideia de jogo. O livro ilustrado é, assim, um enigma a ser desvendado, mantendo o leitor em constante distanciamento reflexivo sobre o próprio objeto, de forma metalinguística. Como afirma Silva-Díaz em *Picturebooks and metafiction* (2018, p. 71):

Nos livros ilustrados metaficcionais destinados a crianças, o aspecto teórico da ficção difere do tipo de teoria presente em obras autorreflexivas dirigidas a adultos. [...] Parece haver consenso de que, nos livros ilustrados metaficcionais, o lúdico se impõe sobre a teoria. [...] As estratégias metaficcionais acentuam as características inerentes do livro ilustrado como um texto multimodal, causando uma instabilidade que, por sua vez, é um convite ao leitor para participar da reconstrução do sentido, quase sempre de maneira lúdica. (tradução nossa)¹⁰³

Essa atmosfera brincante também é reforçada por outro recurso frequente neste grupo de obras e já mencionado na introdução desta pesquisa: a intertextualidade. Presente de forma evidente em cinco das nove obras,¹⁰⁴ é, segundo Lajolo e Zilberman (2017, p. 80), o segundo traço marcante da produção no século XXI: “Dois são os traços mais evidentes do empenho em propor desafios a seus destinatários: o recurso à intertextualidade e o apelo à metalinguagem, traços que também se manifestam na melhor literatura contemporânea não infantil”. Através da intertextualidade, outras histórias e personagens são retomados, criando um ambiente de homenagem ao universo da ficção – e também da imaginação. Em *Este é o lobo*, *Telefone sem fio* e *Sagatrissuinorana*, personagens clássicos dos contos de fadas emergem em novos contextos, e se *Telefone sem fio* adota um tom paródico e bem-humorado, *Sagatrissuinorana* utiliza a releitura para crítica social, enquanto *Este é o lobo* mantém um teor reflexivo que, ao final, flerta com a brincadeira, como na obra de Moriconi e Brenman. Nestes dois livros, até mesmo aqueles tradicionalmente “maus”, como o lobo, são apresentados em contexto de celebração, como se essas obras revelassem uma faceta oculta do personagem, e é também isso que proporciona a sensação de graça.

¹⁰³ “In metafictional picturebooks addressed to children, the theoretical aspect of fiction differs from the type of theory included in self-reflective works directed to adults. [...] there seems to be agreement that in metafictional picturebooks, play imposes itself over theory.

[...] Metafictional strategies exacerbate the inherent features of the picturebook as a multimodal text causing an instability which is, in turn, an invitation to the reader to participate in the reconstruction of the sense, almost always in a playful way”. (Silva-Díaz, 2018, p. 71)

¹⁰⁴ O caderno sem rimas da Maria também deve ser mencionado, já que dialoga com o livro anterior da mesma dupla de autores: *O caderno de rimas do João*.

Em *Lampião e Lancelote*, protagonistas oriundos de universos adultos distintos – um ficcional e outro real – encerram sua grande batalha com um baile, inserindo-os em um cenário de alegria e prazer, em contraste com ambiente de sangue, disputa e morte, de onde se originam. O livro também abusa do pastiche, emulando a novela de cavalaria e a literatura de cordel. O mesmo recurso também é observado em *Sagatrisuinorana*, mas nesse caso vem para homenagear a linguagem particular e marcante de Guimarães Rosa, ao reproduzir seu estilo, incorporar citações literais de *Grande sertão: veredas* e fazer menção, no título, a *Sagarana*. Rosa, por sua vez, também celebra o grande autor modernista brasileiro desde o título, mas nesse caso o diálogo se faz com o conto “Terceira margem do rio”, ao propor uma espécie de continuação para a narrativa breve rosiana, estabelecendo um espaço de reflexão sobre as relações familiares – e também sobre o próprio livro ilustrado. E essa também é uma característica deste grupo de obras: elaboram os recontos de maneira a explorar o objeto em sua tridimensionalidade, e é aí que se diferenciam da tradição que os antecede.

Outra característica que se destaca neste grupo de obras, mas que nesse caso não se relaciona com o ambiente de jogo e brincadeira até então trazido à luz, é a autoria: dos nove livros, cinco foram criados por um único autor, responsável tanto pelo texto quanto pelas imagens, e em alguns casos também pelo projeto gráfico. Como evidenciado no capítulo “A literatura brasileira para as infâncias hoje: seu ecossistema, o mercado”, essa tendência decorre da profissionalização do ilustrador e do reconhecimento de seu papel central na criação da narrativa, e também desse momento de apogeu que vive o livro ilustrado. Retomando o que diz Sophie Van der Linden (2018, p. 24), a imagem é o elemento fundamental nesse suporte, que pode até mesmo prescindir do texto. Assim, é possível observar que aqueles que antes apenas ilustravam, ao se apropriar da tecnologia do livro ilustrado, passaram a se aventurar a escrever suas próprias histórias, em sua maioria concisas e em relação indissociável com a imagem. Autores como Odilon Moraes, Lúcia Hiratsuka, Fernando Vilela, Aline Abreu e Renato Moriconi, que nos inícios da carreira trabalhavam com diversos escritores, atualmente preferem escrever suas narrativas ou estabelecer parcerias fixas, como é o caso de Odilon Moraes e Carolina Moreyra.¹⁰⁵ E esse fenômeno pode ser explicado possivelmente pelo fato de que, no livro ilustrado, havendo essa relação intrincada entre os dois elementos, o texto verbal, além de ser breve na maior parte das vezes, não tem necessariamente protagonismo, atuando ao lado de outros elementos e funcionando só mesmo em relação a eles.

¹⁰⁵ Blandina Franco e José Carlos Lollo são também uma dupla de trabalho que raramente faz outras parcerias.

A concisão da palavra é outro traço recorrente: seis dos nove livros apresentam textos curtos, incluindo *Chão de peixes*, por se tratar de poesia. Os textos em geral relacionam-se não só com as imagens, mas também com a virada de página, que se estabelece como pausa. Mesmo nos livros de prosa, então, as orações assumem certa atmosfera de verso poético, já que lidam sempre com a quebra, e portanto trabalham com a noção de ritmo. Assim, os textos verbais dos livros ilustrados deste grupo – e de uma forma geral – usufruem do que Lewis chamou de recursos poéticos.¹⁰⁶ Também como ocorre com frequência na poesia (de maneira diferente), as construções verbais, mais do que afirmar ou contar algo, sugerem, insinuem ou aludem, muitas vezes apontando para algo que só se revela na relação com imagem e projeto gráfico. Em *Chão de peixes*, por exemplo, o poema “Também vermelhas/ nossas bochechas esperam/ batatas doces.” (Hiratsuka, 2018, p. 39-40) só se compreende plenamente com a imagem da roda em torno da fogueira. Em *Quase ninguém viu*, embora haja maior profusão de palavras, a linguagem permanece contida, privilegiando o que está nas entrelinhas, além do que se vê. Já *Ernesto* apresenta, ao lado da brevidade, orações com a mesma estrutura, repetição que, em oposição às imagens, resulta em significado e também contribui com o ritmo. *Este é o lobo* usufrui do mesmo recurso, mas nesse caso a repetição é não só da estrutura da oração, e sim de quase todas as palavras, e é por meio do verbete que se difere a cada dupla que o enredo da narrativa avança, na cadência do virar das páginas. Assim, os textos breves e ritmados nos livros aqui apresentados conformam-se como vetores de significado que, mais do que ter a intenção de *dizer*, buscam apontar para o que está oculto – e que pode, ou não, revelar-se na soma de imagem e materialidade, sempre sob os olhos atentos do leitor.

Para onde quer que apontem as direções e correntezas desse rio, as influências do mercado e da escola, no sentido de uma literatura que possa ensinar, permanecem presentes. No entanto, neste corpus, observa-se um grupo significativo de obras – tanto aquelas analisadas detidamente quanto outras mencionadas de passagem – nas quais aquilo que, à primeira vista, poderia parecer uma contradição ou um obstáculo ao impulso criativo se torna, na verdade, força artística. Em *Ernesto*, por exemplo, o tema do bullying e a “lição” de não praticá-lo aparecem em um projeto que, ao situar o leitor em um ambiente de bastidor e intimidade, o convida não apenas à reflexão sobre o tema, mas também à ação, tornando difusas as fronteiras entre o objeto ficcional e a vida real.

¹⁰⁶ “Poetic devices” (Lewis, 2001, p. 15).

Em *Lampião e Lancelote*, a tradição de trazer aos livros para crianças biografias de personagens icônicos é aproveitada para construir um projeto em que cada elemento contribui para a arquitetura global da obra e em que tudo narra, extravasando as premissas do livro ilustrado. *Sagatrisuinorana* e *Rosa*, por sua vez, homenageiam o grande modernista brasileiro que possui presença garantida nas aulas de literatura de maneira inédita, e isso só se torna possível por meio da intrincada relação entre texto, imagem e objeto. Já *Chão de peixes* renova o hábito de rememorar a infância com um jogo original de espelhos entre texto e imagem, incorporando elementos da tradição japonesa tanto no significado quanto no significante da obra. Dessa forma, observa-se em muitas dessas obras a união harmônica entre criar e ensinar, e, então, se essa tensão parece ser uma particularidade dos livros para crianças que estará sempre presente, também se vislumbra, neste século, a possibilidade de sua superação. E corroboram com essa observação Lajolo e Zilberman (2017, p. 80), ao refletir sobre a produção contemporânea para as infâncias:

Sem deixar de colaborar para a formação do leitor e, com isso, responder de algum modo às expectativas nela depositadas, a literatura infantil e juvenil do Brasil do século XXI tem buscado investir em modos originais e instigantes de expressão. Resiste, por esse meio, a meramente dobrar-se às exigências de seus financiadores, públicos e privados, ao mesmo tempo em que requer e forma um leitor inteligente, capaz de interagir com obras criativas e inovadoras.

Na fotografia panorâmica construída por este corpus, percebe-se que a literatura para as infâncias, nas primeiras décadas do século XXI, alcança um grau inédito de maturidade estética e consciência sobre suas possibilidades narrativas. O que a soma desses vários instantâneos revela é que a produção nacional parece mover-se como um rio que reconhece suas margens, mas não teme reinventar seu curso: ao mesmo tempo que dialoga com a tradição e com a tarefa de ensinar, inova ao explorar de maneira sistemática as particularidades do código como manancial de poesia. A página, espaço onde convergem palavra, imagem e objeto, transforma-se em território de jogo e descoberta, e os recursos literários recorrentes na produção contemporânea, como a metaficção e a intertextualidade, aqui se apresentam de maneira a contribuir com essa atmosfera brincante, que celebra a imaginação. Assim, o motor e o alicerce de muitas dessas obras é a compreensão do olhar inaugural da criança como princípio criativo. A infância, mais do que tema, torna-se perspectiva fecunda que favorece a consciência crítica

e a experimentação, abrindo caminhos para que cada leitor – adulto ou criança – encontre, em suas travessias, o que *quase ninguém viu*.

8 POSLÚDIO

A literatura brasileira para as infâncias hoje: uma nova direção?

Como breve comentário, este poslúdio tem a intenção de lançar luz sobre uma transformação na produção nacional que se tornou mais evidente a partir de 2021, ainda que as sementes desse processo já pudessem ser percebidas nas primeiras décadas do século XXI. Embora fora do escopo desta pesquisa, acredita-se que essa mudança mereça menção – mesmo que breve, como será aqui –, pois parece apresentar-se de forma definitiva no cenário da literatura para as infâncias.

Como já apontado no capítulo “A literatura brasileira para as infâncias hoje: seu ecossistema, o mercado”, em 2020, em meio à pandemia de Covid-19, o assassinato do cidadão afro-americano George Floyd nos Estados Unidos serviu como estopim para que discussões sobre racismo e antirracismo ganhassem novos aprofundamentos em diferentes partes do planeta, e não foi diferente no Brasil. Com suas particularidades históricas e políticas, aqui o racismo estrutural tornou-se pauta ampla, atingindo diversos segmentos da sociedade. Em um contexto de crise sanitária e polarização político-ideológica, o tema ganhou espaço e relevância em ambientes tão *mainstream* quanto a televisão ou as mídias sociais, tornando-se, durante um longo período, o principal assunto a ser abordado.

No mercado editorial, especificamente, assistiu-se a uma mudança significativa: editoras, em sua maioria compostas por equipes brancas, passaram a rever seus quadros de funcionários e, ao mesmo tempo, repensar suas escolhas de publicação, que histórica e estruturalmente privilegiavam autores brancos. Paralelamente, buscou-se por obras que tratassem das questões sociais e raciais em evidência. E a literatura para as infâncias não ficou de fora: muitos profissionais da área iniciaram processos de atualização e revisão de seus catálogos, e a consequência quase imediata desse movimento foi o aumento expressivo de obras produzidas por autores negros e indígenas. Se este corpus, como dito, conta apenas com 6% de pessoas negras e 2% de indígenas, certamente essas proporções, em um estudo demográfico atual, seriam significativamente diferentes.

Se é possível supor que as leis federais 10.639 e 11.645, ambas da primeira década do século, tenham criado a demanda por temáticas que contemplassem as culturas afro-brasileiras e indígenas,¹⁰⁷ a partir de 2021 tornou-se incontornável refletir sobre autoria e lugar de fala, e

¹⁰⁷ É importante frisar que esta pesquisa não buscou responder nem se aprofundar nesta questão específica dos impactos das leis 10.639 e 11.645 na produção literária nacional para as infâncias.

determinados assuntos que antes eram explorados por autores brancos¹⁰⁸ passaram a ser discutidos majoritariamente por aqueles com vivência direta sobre eles. Na ilustração, fez-se fundamental a representação de grupos étnico-raciais diversos, de modo que os livros para as infâncias passaram a ser entendidos também como espelhos nos quais todos os leitores em formação no país devem se reconhecer. Além da importância desse autorreconhecimento nas obras, antes preenchidas por personagens acima de tudo de pele clara, o empoderamento converteu-se em palavra de ordem, e os temas de muitos dos títulos lançados passaram a ter como pano de fundo essa intenção. A beleza das pessoas negras e a relevância das culturas e religiões afro-brasileiras se destacam entre os assuntos que se tornaram mais numerosos, assim como a riqueza das diversas culturas indígenas. E se até então esses modos de vida, como discutido em “As histórias dos ‘outros’: tão longe, tão perto”, apareciam nos livros como exóticos e distantes, nesse novo momento passam a ser compreendidos como parte importante da formação cultural do país, portanto algo de que se deve aproximar e celebrar – ainda que, como dito na seção já mencionada, seja possível perceber o caráter de alteridade presente, no sentido de que são obras que buscam também apresentar determinadas tradições àqueles que as desconhecem.

Se, por um lado, vê-se neste momento a relevância que assume a mensagem trazida por cada obra e até mesmo certo recrudescimento da inovação estética, também se observam certos projetos em que, numa linha de continuidade com o que se apreendeu nas décadas anteriores, pensam o conteúdo mas não abrem mão de explorar o artifício, e o pêndulo entre o pedagógico e o artístico, nesses casos, aparece renovado ou até mesmo superado, como acontece com as obras citadas anteriormente. Em *A menina dos cabelos d'água* (2023), de Sidnei Nogueira e Luciana Itanifê, a força simbólica dos cabelos crespos e a homenagem a Iemanjá se articulam a um projeto gráfico original: lâminas soltas em que o texto se apresenta de um lado e a ilustração do outro permitem leitura em grupo, valorizando a força oral da narrativa. *O adeus do marujo* (2022), de Flávia Bomfim, ganhou o concurso coreano de ilustração Nami Concours e apresenta de maneira singular a história de João Candido, líder da Revolta da Chibata. As ilustrações da artista misturam colagem e bordado e remetem aos bordados feitos pelo próprio marinheiro quando esteve na prisão. Técnica de ilustração, assim, se mistura ao conteúdo da obra, que, ainda que seja biográfico, recebe tratamento poético, hibridismo comum nos chamados livros informativos. Em *Fevereiro*, de Carol Fernandes, a narrativa é centrada na perspectiva subjetiva do garoto protagonista durante os preparativos do cortejo dos Filhos de

¹⁰⁸ Em “As histórias dos ‘outros’: tão longe, tão perto”, estão listados alguns exemplos dessa tendência.

Gandhy, bloco tradicional do Carnaval de Salvador, e as ilustrações são pinturas que dão contorno e tonalidade à experiência interior do personagem.

A jabota poliglota (2024), dos artistas visuais Denilson Baniwa e Sophia Pinheiro, é o primeiro projeto para crianças de Baniwa e narra um conto indígena sobre uma jabota que sempre consegue driblar os desafios que encontra pela frente devido ao fato de que fala os diversos idiomas dos animais da floresta. A história bem-humorada, a partir dessa diversidade linguística que apresenta, traz também uma reflexão sobre ecologia. Sophia Pinheiro, que tem um trabalho de artes visuais voltado para a pesquisa com comunidades indígenas, utiliza elementos da natureza em suas ilustrações, conectando materialidade e narrativa. A artista também ilustra outro projeto de escritores indígenas: *Teko Hypy: a origem do mundo* (2025), com textos de Ariel Ortega Kuaray Poty, Leandro Kuaray Mimbi e Patrícia Ferreira Pará Yxapy, reúne narrativas guarani-mbyá sobre a criação do universo. Em *O caminho para a casa de barro* (2023), Xadalu Tupã Jekupé, em vez de recontar um conto tradicional indígena, tipo textual mais recorrente neste campo, narra sua própria história e reflete sobre, afinal, o que é ser indígena no Brasil. O texto foi escrito por Rita Carelli, a partir de conversas com o autor, e as imagens são obras de arte de Xadalu, que, nascido em Alegrete e depois morador da periferia de Porto Alegre, encontrou espaço no mercado de artes visuais a partir de seu contato com a arte urbana, construindo um universo estético em que o grafite se mistura às suas raízes guarani-mbyá.

Autores de grupos étnico-raciais historicamente apartados ocupam hoje o mercado editorial de forma possivelmente inédita, e os temas que abordam vão, é claro, além dos exemplos citados, embora predominem as questões relacionadas a identidade e cultura. Esse movimento – que não chega a se configurar como temático nem formal – transforma de modo significativo o cenário da literatura para as infâncias, e, mesmo que seja possível supor certo arrefecimento por vir, as mudanças ocorridas até aqui parecem ter transformado a cadeia produtiva de maneira irreversível, fundando uma nova curva no curso desse rio. Se as décadas anteriores consolidaram uma compreensão madura do livro como objeto narrativo complexo e tridimensional, observa-se neste novo momento tanto uma retomada da importância do conteúdo em detrimento da forma, quanto projetos que, ao mesmo tempo que reivindicam reparação histórica, o fazem, muitas vezes, por meio de escolhas artísticas conscientes e inventivas – e nesses casos o que se vê parece ser mesmo a superação ou a expansão da velha lógica em que forma e conteúdo são necessariamente antagônicos. Portanto, o que este poslúdio evidencia é que a literatura brasileira para as infâncias continua em movimento, reinventando seus próprios modos de existir ética e esteticamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSOUR, Gérard. **Vsévolod Meierhold ou a invenção da encenação**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- ABREU, Aline. **Quase ninguém viu**. São Paulo: Jujuba, 2019.
- ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da linguagem no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus: dois estudos sobre a obra de Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarin, 1996.
- ARAÚJO NETO, Miguel Leocádio. “Sobre a materialidade dos livros e seus sentidos”. **Revista de Letras**, [S. l.], v. 1, n. 28, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2328>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- ARRIGUCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; PENTEADO, Alice Áurea (Orgs.). **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF, 2020.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. 7 ed. São Paulo: Global, 2012.
- _____. **Estrela da vida inteira**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.
- BAPTISTA, I. N. “A dimensão simbólica do corpo negro e o ideal imaginário da brancura”. **Percurso**, 36(73), 9–20. <https://doi.org/10.70048/percurso.73.9-20>, 2025.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**. Rio de Janeiro, Alfaguara, 2018.
- BECKETT, Sandra. **Crossover Picturebooks: a Genre for All Ages**. Nova York/ Londres: Routledge, 2012.
- _____. **Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives**. Nova York/ Londres: Routledge, 2009.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor”. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001.
- BILAC, Olavo; BONFIM, Manoel. **Através do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BLYTH, R. H. **Haiku; I: Eastern Culture**. Nova York: Angelico Press, 2021.

BOSCH, Emma. **Texts and Peritexts in Wordless and Almost Wordless Picturebooks**. In: KUMMERLING, Betina Meibauer (Ed). “Picturebooks: Representation and Narration”. Oxon: Routledge, 2014.

BOSI, Alfredo. **Entre a literatura e a história**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.

_____. **Céu, inferno**. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2010.

BRENMAN, Ilan; MORICONI, Renato. **Telefone sem fio**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2010.

BYRNE, David. **Como funciona a música**. São Paulo: Amarilys, 2014.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. “O direito à literatura”. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARDOSO, Elizabeth; GOULART, Ilsa do Carmo Vieira; PALO, Maria José Pereira Gordo. “Novas tendências em literatura infantil e juvenil: do impresso ao digital”. In: Congresso Internacional Abralic, 16., 2019, Brasília. **Circulação, tramas & sentidos na Literatura**. Brasília, DF, 2019, pp. 250-2. Disponível em: <<https://abralic.org.br/downloads/2019/programacao-simposios.pdf>>. Acesso em: 16 set. 2020.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3 v. São Paulo: Sétimo Selo, 2021.

CASCUDO, Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2009.

CECCANTINI, João Luís; GALVAO, Eliane; VALENTE, Thiago Alves (Orgs.). **Literatura infantil e juvenil na fogueira**. Belo Horizonte: Aletria, 2024.

CECCANTINI, João Luís; PEREIRA, Rony Farto. **Narrativas juvenis: outros modos de ler**. São Paulo: Unesp/ Núcleo Editorial Proleitura, 2008.

CERTEAU, Michel de. “A Operação Historiográfica”. In: _____. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

- CHAUVEAUX, Agnès; TETART, Phillipe. **Questões para a história do presente**. Florianópolis: Edusc, 2007.
- CLUVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. In: **Literatura e Sociedade-Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP**, São Paulo, v. 2, n. 2, 1997.
- COBELO, Silvia. **As adaptações do *Quixote* no Brasil (1886-2013): uma discussão sobre retraduições de clássicos da literatura infantil e juvenil**. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi: 10.11606/T.8.2015.tde-11092015-150808. Acesso em: 25 ago. 2024.
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. 7 ed. rev. e atualizada. São Paulo: Moderna, 2003.
- _____. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. **Panorama histórico da literatura infantil/juvenil: das origens indoeuropeias ao Brasil contemporâneo**. 5. ed. rev. e atualizada. São Paulo: Amarylis, 2010.
- _____. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012.
- COLI, Jorge. A justa dos cavaleiros. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 17 set. 2006. *Caderno Mais!*.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. São Paulo: Global, 2003.
- _____. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. São Paulo: Global, 2017.
- _____ et al. **Cruce de miradas: nuevas aproximaciones al libro-album**. Caracas: Banco del Libro/ GRETEL, 2010.
- CORRERO IGLESIAS, Cristina. “El libro-álbum: características y oportunidades para la educación literaria de niños y niñas”. Disponível em: <https://rbep.inep.gov.br/ojs3/index.php/emaberto/article/view/4208>.
- CUNHA, Maria Zilda. **Na tessitura dos signos contemporâneos**. São Paulo: Paulinas, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2018.
- DEBUS, Eliane Santana Dias; RAMOS, Ana Margarida. Os estudos sobre literatura infantil e juvenil no Brasil e em Portugal: uma análise comparada. **Caderno Seminal**, [S. l.], v. 23, n. 23, 2015. DOI: 10.12957/cadsem.2015.14461. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/14461>. Acesso em: 7 ago. 2024.
- DOSSE, François. “História do tempo presente e historiografia”. In: **Tempo e Argumento**. Florianópolis, v. 4, n. 1, pp.5-22, jan/jun. 2012.

- DOW, Arthur Wesley. **Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers**. Oxford: Benediction Classics, 2010.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- EGOFF, Sheila. **Only Connect: Readings on Children's Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- FALCÃO, Adriana; MASSARANI, Mariana. **Mania de explicação**. São Paulo: Salamandra, 2001.
- FRANCO, Blandina; LOLLO, José Carlos. **Ernesto**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.
- FRÓES, Leonardo. **A infância como autoficção, em Graciliano e seus contemporâneos**. Chão da Feira, n. 85, 2018.
- GALVÃO, Eliane. "Por uma piscadela de olhos: poesia e imagem no livro infantil". In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís (orgs.). **Poesia infantil e juvenil brasileira: uma ciranda sem fim**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, v.1, p. 153-190.
- GALVÃO, Eliane; NAVAS, Diana; SILVA, Maurício (Orgs.). **Literatura infantil e juvenil em diálogo com outras artes**. Campinas: Mercado de Letras, 2023.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. "Do lado de cá". In: **Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. "O certo no incerto: o pactário". In: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 445-58.
- GIBELLO, Alessandra Aparecida de Souza. "A infância e a educação numa perspectiva histórica: o olhar de Monteiro Lobato". In: COLOQUIO DO LEPSI IP/FE-USP, 5., 2004, São Paulo. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000032004000100013&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 25 ago. 2024.
- GIBBONS, Alison. **Multimodality, Cognition, and Experimental Literature**. Londres: Routledge, 2014.
- GRAHAM, J. "Turning the Visual into the Verbal: Children reading wordless books". In: EVANS, Janet (Ed.). **What's in the Picture?: Responding to Illustrations in Picture Books**. Londres: Paul Chapman Books, 1998.
- GRIEVE, Ann. "Metafictional Play in Children's Fiction". In: HUNT, Peter. **Children's Literature: Critical Concepts**. Vol. 1. Nova York/ Londres: Routledge, 2006.
- GUIMARÃES, Anna Luiza. Mas este livro é para criança? "Rosa" e a terceira margem do livro ilustrado. **Plataforma de Pesquisas – A Casa Tombada**. Disponível

em: <<http://biblioteca.acasatombada.com.br/items/show/1697>>. Acesso em: 15 de ago. 2021.

GUIMARÃES, João Luiz; CRUZ, Nelson. **Sagatrisuinorana**. São Paulo: Ôzé, 2020.

GULLAR, Ferreira. “Do acaso à necessidade”. **Folha de S.Paulo**, 30 out. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3010201123.htm#:~:text=Qualquer%20poema%20que%20existe%20poderia,n%C3%A3o%20tem%20come%C3%A7o%20nem%20fim>. Acesso em: 10 jul. 2025.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig. “Introdução”. In: _____. **Haicais tropicais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HAMMER, Naomi; NODELMAN, Perry; REIMER, Mavis (Eds.). **More Words About Pictures: Current Research on Picture Books and Visual/ Verbal Texts for Young People**. Londres/Nova York: Routledge, 2017.

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

HANSEN, João Adolfo. **A ficção da literatura em Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Hedra, 2000.

HANSEN, Patricia Santos. “A literatura infantil no Brasil e em Portugal: problemas para a sua historiografia”. **Sarmiento. Revista Galego-Portuguesa De Historia Da Educación**, 20, 133-161. <https://doi.org/10.17979/srgphe.2016.20.0.4052>. Disponível em: Acesso em: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/22099>. 4 ago. 2024.

HIRATSUKA, Lúcia. **Chão de peixes**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2018.

HUNT, Peter (Ed.). **Understanding Children’s Literature**. Londres/Nova York: Routledge, 1999.

_____. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. (Ed.). **Literature for Children: Contemporary Criticism**. Londres/Nova York: Routledge, 1992.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

IORDANAKI, Evangelia. **A social-cultural study exploring Greek and English 11-year-old children’s responses to wordless picturebooks**. Tese de doutorado. University of Cambridge, Faculty of Education, St Edmund’s College.

KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina. **From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium**. *Word & Image*, v. 31, n. 3, p. 249-264, 2015.

- KRESS, Gunther. **Literacy in the New Media Age**. Nova York: Routledge, 2003.
- LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís. **Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil**. São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial, 2008.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. **Literatura infantil brasileira: história e histórias**. Ed. rev. e atualizada. São Paulo: Unesp, 2022.
- _____. **Literatura infantil brasileira: uma nova outra história**. Curitiba: Pucpress/FTD, 2017.
- _____. **Um Brasil para crianças – para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos**. São Paulo: Global, 1986.
- LUFT, Gabriela Fernanda Cé. **A literatura juvenil brasileira no início do século XXI: autores, obras e tendências**. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 36. Brasília, jul.-dez.
- LEE, Suzy. **A trilogia da margem**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. “Apresentação”. In: **História: novos problemas**. São Paulo: Francisco Alves, 1995.
- LERER, Seth. **Children’s literature: A reader’s history, from Aesop to Harry Potter**. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- LEWIS, David. **Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Texts**. Londres/Nova York: Routledge, 2001.
- LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.
- LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MACHADO, Ana Maria. “Quando os livros conversam: presença de intertextualidades na literatura infantojuvenil contemporânea”. In: _____. **Silenciosa algazarra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MARTHA, Alice Áurea Penteado. “A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea”. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 9-16, abr./jun. 2008
- MAYBIN, Janet; WATSON, Nicola J. (Eds.). **Children’s Literature: Approaches and Territories**. Grã-Bretanha: Palgrave Macmillan, 2009.

- MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil**. São Paulo: Global, 2016.
- MELLO, Roger. **Carvoeirinhos**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2009.
- METCALF, Eva-Maria. “The Changing Status of Children and Children’s Literature”. In: BECKETT, Sandra. **Reflections of Change: Children’s Literature since 1945**. Westport: Greenwood Press, 1997, pp. 49-56.
- MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. São Paulo: Martins, 2019.
- MOISES, Massaud. **História da literatura brasileira: das origens ao romantismo**. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MONTGOMERY, Heather; WATSON, Nicola J. (Eds.). **Children’s Literature: Classic Texts and Contemporary Trends**. Grã Bretanha: Palgrave Macmillan, 2009.
- MORAES, Odilon. **Rosa**. São Paulo: Olho de vidro, 2017.
- _____. “Carta ao sr. Merlot”. In: **Linguagens visuais em urdiduras poéticas**. São Paulo: Edusp [no prelo].
- MOREIRA, Maria Eunice. **Histórias da Literatura: teorias e perspectivas**. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2010.
- MORTATTI, Maria do Rosário Longo; MANTOVANI, Estela Natalina; OLIVEIRA, Fernando Rodrigues de Oliveira (OrgS.). **Clássicos brasileiros sobre literatura infantil (1943-1986)**. São Paulo/Marília: Cultura Acadêmica/Oficina Universitária, 2020.
- NAVAS, Diana. “Metaficção e a formação do jovem leitor na literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea”. In: **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Goiânia, v. 19, n. 1, 2015. DOI: 10.5216/lep.v19i1.39889. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/lep/article/view/39889>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- _____. “Novos caminhos para novos leitores: breve panorama da literatura contemporânea brasileira para crianças pequenas”. In: **Dialogia**, [S. l.], n. 26, p. 51–68, 2017. DOI: 10.5585/dialogia.N26.7421. Disponível em: <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/7421>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- _____. “*Este é o lobo e Se eu abrir esta porta agora...*: a relevância da materialidade em duas obras de Alexandre Rampazo”. In: **Revista Terceira Margem**, v. 28, n. 54 (2024). DOI: 10.55702/3m.v28i54.59432. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/59432>. Acesso em: 4 ago. 2024.
- NAVAS, Diana; SILVA, Maurício (Orgs.). **A literatura infantil e juvenil na contemporaneidade: histórias, caminhos, representações**. BT Acadêmica, 2016.
- NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos**. Ed. rev. e ampliada. Florianópolis: Unisul, 2014.

- NIKOLAJEVA, Maria. **Aesthetics approaches to children's literature**. Toronto/Oxford: The Scarecorw Press, 2005.
- _____. **Children's Literature Comes of Age**. Nova York/Londres: Garland, 1996.
- _____. **Aspects and Issues in the History of Children's Literature**. Londres: Greenwood Press, 1995.
- _____. "Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks". In: COLOMER, Teresa; KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina; SILVA-DIAZ, Maria Cecilia. **New Directions in Picturebook Research**. Nova York: Routledge, 2010.
- NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NODELMAN, Perry. **Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books**. Atenas/Londres: The University of Georgia Press, 1988.
- _____. "Picture Books and Illustration". In: HUNT, Peter (Ed.). **International Companion Encyclopedia of Children's Literature**. Vol. 1. Nova York/Londres: Routledge, 2004.
- NOGUEIRA, Carolina Bueno. **O lugar da autoria indígena em livros para crianças e jovens (1996-2021): uma nova literatura**. São Paulo: Instituto Superior de Educação Vera Cruz, 2022. Disponível em: <https://site.veracruz.edu.br/blogdaposlcj/artigos/o-lugar-da-autoria-indigena-em-livros-para-criancas-e-jovens/>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- _____. "A matéria vertente". In: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 459-74.
- OLIVEIRA, Fernando. "As primeiras manifestações discursivas sobre a literatura infantil brasileira: o processo de construção de saberes". In: **História do ensino da literatura infantil na formação de professores no estado de São Paulo (1947-2003)** [online]. São Paulo: Unesp; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. "Tempo passado, imagem presente. A recorrência do plano-tableau em filmes brasileiros de reconstituição histórica". **Alceu** (Rio de Janeiro, online), v. 24, n. 54, pp. 6-40, set./dez. 2024.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. "Para trás da serra do mim". **Scripta-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas**, Minas Gerais, v. 6, n. 10, 2002.
- PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.
- PESSOA, Fernando; MORAES, Odilon. **Conselho**. Rio de Janeiro: Escrita Fina, 2013.

- PILATI, Alexandre. O livro da cavalaria e do cangaço. **Correio Brasiliense**, Brasília, janeiro 2007. Disponível em: http://www.fernandovilela.com.br/fernando/lilu_lampi04.html. Acesso em 23 ago. 2024.
- RAMOS, Ana Margarida. “Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo”. In: LOPEZ, Isabel Soto; RECHOU, Blanca-Ana Roig; RODRIGUEZ, Marta Neira (Coords.). **O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)**. Galícia: Edicións Xerais de Galicia, 2011.
- RAMOS, Graciliano. **Infância**. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- RAMOS, Lázaro; NEGRO, Mauricio. **Caderno sem rimas da Maria**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.
- RAMPAZO, Alexandre. **Este é o lobo**. Rio de Janeiro: Pequena Zahar, 2020.
- REYNOLDS, Kimberley. **Children’s Literature: a Very Short Introduction**. Nova York: Oxford University Press, 2011.
- _____. **Children’s Literature: from the Fin de Siècle to the New Millennium**. Grã-Bretanha: British Library, 2012.
- _____. **Radical Children’s Literature: Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction**. Grã-Bretanha: Palgrave, 2007.
- RIBEIRO, Jonas; SACOLEIRA, Luci. **As sutis camadas do pensamento de Nestor**. São Paulo: Ciranda Cultural, 2020.
- ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- ROSA, João Guimarães. “Terceira margem do rio”. In: **Primeiras estórias**. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.
- _____. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSENBAUM, Yudith. **Notas sobre o conto “O espelho”, de Guimarães Rosa**. São Paulo, v. 31, n. 47, p. 84-7, dez. 2008. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200015&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18 abr. 2025.
- RUIZ, Alice. “Apresentação”. In: _____. **Outro silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SAGAE, Peter O’. **Sinopse**. Disponível em: <https://quindim.com.br/selecoes/livro/outros-mundos/anabella-lopez/9788584190560>. Acesso em: 27 ago. 2024.
- SANI, Roberto. “A literatura para a infância como ‘fonte’ para a história dos processos culturais e educacionais: o caso italiano”. **Olhares: Revista Do Departamento De Educação Da Unifesp**. 10(1). <https://doi.org/10.34024/olhares.2022.v10.13596>. Disponível em:

<https://periodicos.unifesp.br/index.php/olhares/article/view/13596>. Acesso em: 4 ago. 2024.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Amanda Lins Seabra Marques dos. **Dramaturgia é coisa de criança: um estudo da obra de Luiz Marinho dentro do contexto das tendências literárias do fim do século XX**. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação, 2023. Acesso em: 20 jul. 2025.

SCHERER, Telma. “*Ut pictura poesis*: entre palavra e imagem”. **Revista Apotheke**, Florianópolis, v. 3, n. 2, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/10078>.

SCHWARZ, Roberto. “*Grande sertão: a fala*”. In: ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, pp. 441-4.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **25 anos da Companhia das Letrinhas: a história por trás das histórias**. Disponível em: <https://old.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/25-anos-da-Companhia-das-Letrinhas-a-historia-por-tras-das-historias>. Acesso em: 27 ago. 24.

SERAFINI, Frank. **Reading the Visual: An Introduction to Teaching Multimodal Literacy**. Nova York: Columbia University, Teachers College Press, 2014.

SILVA, Sara Duarte Reis da. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 130-145, 2019.

SILVIA-DIAZ, Maria Cecília. “Picturebooks and Metafiction”. In: KUMMERLING-MEIBAUER, Bettina (Ed.). **The Routledge Companion to Picturebooks**. Londres/ Nova York: Routledge, 2018.

SIPE, Lawrence; PANTALEO, Sylvia. **Postmodern picturebooks: play, parody, and self-referentiality**. Nova York: Routledge Research in Education, 2008.

SPERBER, Suzi Frankl. **Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

UTÉZA, Francis. **JGR: metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Edusp, 2016.

VERISSIMO, José. **História da literatura brasileira: do período colonial a Machado de Assis**. Anthologis, 2021. [ebook]

VILELA, Fernando. **Lampião e Lancelote**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WEYH, L. F.; SILVA, S. P. da; CANABARRO, I. dos S. “História e cultura indígena na BNCC do ensino fundamental: análise das concepções e propostas para o ensino”. **Revista Espaço do Currículo**, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 1-12, 2023. DOI: 10.15687/rec.v16i3.65994. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rec/article/view/65994>. Acesso em: 23 ago. 2024.

WISNIK, José Miguel. **O sertão transcendental de Guimarães Rosa**. Tv Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CKR9GIH-zDg>. Acesso em: 11 abr. 2025.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler literatura infantil brasileira**. Ed. rev. E ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

_____. **Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI**. Nonada: Letras em Revista [online]. 2010, 2(15), 183-200. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451677014>. Acesso em: 4 ago. 2024.

APÊNDICE

Tabela corpus e detalhamento

Tabela completa: <https://acrobat.adobe.com/id/urn:aauid:sc:VA6C2:06435ca9-331e-4ca4-89a9-2b1bab419c22>

Este corpus é composto por 1040 obras, provenientes dos seguintes prêmios e editais de compras de livro do governo federal:

- Programa Nacional Biblioteca na Escola dos anos 2008, 2009, 2010, 2011 e 2012;
- Programa Nacional do Livro Didático – Literário dos anos 2018 e 2020;
- Seleção anual dos livros “Altamente recomendáveis” da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, dos anos 2002 até 2019 (os resultados dos anos de 2020 e 2021 não estavam disponíveis no momento de produção desta pesquisa). Categorias “Criança”, “Criança Hors Concours”, “Escritor(a) Revelação”, “Ilustrador(a)”, “Ilustrador(a) Revelação”, “Ilustração”, “Ilustração de Livro Infantil ou Juvenil (1º, 2º e 3º lugares)”, “Imagem”, “Imagem Hors Concours”, “Jovem”, “Poesia”, “Poesia Hors Concours”, “Reconto”, “Reconto Hors Concours”, “Projeto editorial”, “Projeto Editorial Hors Concours”, “Reconto”, “Infantil (1º, 2º e 3º lugares)”, “Infantil ou Juvenil”
- Prêmio Jabuti de Melhor Livro Infantil e de Ilustração, dos anos 2002 até 2021 (1º, 2º e 3º lugares);
- Seleção dos trinta melhores livros infantis do ano da revista *Crescer*, dos anos 2016 até 2021;
- Selo Cátedra 10 (Instituto Interdisciplinar de Leitura PUC-Rio (iiLer) e a Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio), dos anos 2016 até 2020. Categorias “Selo Distinção”, “Selo Seleção” e “Hors Concours”.

De um total de mais de 2 mil obras inicialmente listadas, foram excluídas aquelas que não correspondiam ao objeto de estudo desta pesquisa, tais como: histórias em quadrinhos, peças de teatro, livros voltados para o público juvenil (a partir de 10 anos), livros de não ficção, livros brinquedo ou qualquer outro tipo textual que não se adeque de alguma forma ao conceito de literário. Obras que podem ser consideradas híbridas e que dialogam com o universo ficcional e/ou literário foram contempladas.

Para a constituição deste corpus, foram colhidas e computadas as seguintes informações de cada obra:

- Prêmio/seleção contemplada
- Ano da primeira edição
- Escritor(a)
- Título da obra
- Ilustrador(a)
- Cidade
- Editora
- Selo/Coleção
- Número de páginas
- Edição consultada
- Detalhamento da seleção
- Gênero
- Escritor e ilustrador único/ Escritor e ilustrador diferentes
- Temas/palavras-chave
- Categoria

As categorias foram criadas depois de uma análise detida da totalidade do corpus, assim como as subcategorias. São elas:

- As histórias dos “outros”: tão longe, tão perto [151 ocorrências]
- Clássicos e cânones como ponto de partida ou de chegada [43 ocorrências]
- A nova roupa do rei: histórias maravilhosas para um novo tempo [88 ocorrências]
- A infância como núcleo e os núcleos da infância [369 ocorrências]

Subcategorias:

Amizade/Convivência [68 ocorrências]

Famíliares [50 ocorrências]

Emoções [38 ocorrências]

Identidade e individualidade [25 ocorrências]

Luto [8 ocorrências]

Ancestralidade [16 ocorrências]

Imaginação [34 ocorrências]

Autodescoberta e crescimento [40 ocorrências]

- A infância como reminiscência [24 ocorrências]
- Baile das ideias: diálogos poético-filosóficos [99 ocorrências]

Subcategoria: Sentimentos [17 ocorrências]

- As agruras de viver em sociedade [45 ocorrências]

Subcategoria: Questões ambientais [14 ocorrências]

- Linguagem textual como protagonista [171 ocorrências]

Subcategorias:

Abecedários [11 ocorrências]

Formas breves [35 ocorrências]

Livro e leitura [15 ocorrências]

Poesia [49 ocorrências]

- A hora e a vez da linguagem visual [50 ocorrências]