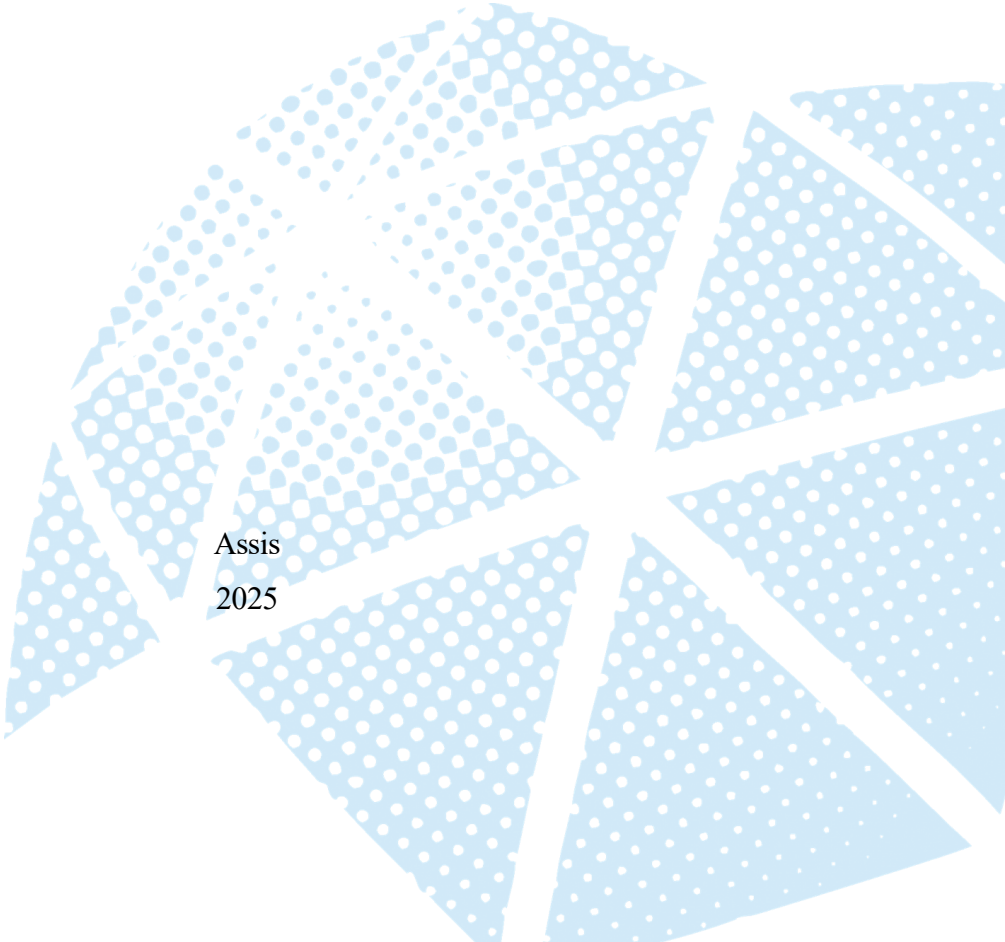


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras “Júlio de Mesquita Filho” – Assis/SP

ADRIANA GONZAGA LIMA CORRAL

O LIVRO ILUSTRADO EM DIÁLOGO COM A PINTURA:
reflexões sobre a produção literária de Sylvia Orthof

Assis
2025



ADRIANA GONZAGA LIMA CORRAL

O LIVRO ILUSTRADO EM DIÁLOGO COM A PINTURA:

reflexões sobre a produção literária de Sylvia Orthof

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

Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Assis

2025

C823l Corral, Adriana Gonzaga Lima
O livro ilustrado em diálogo com a pintura: reflexões
sobre a produção literária de Sylvia Orthof / Adriana
Gonzaga Lima Corral. -- Assis, 2025
213 p. : il., tabs., fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

1. literatura infantil. 2. ilustração. 3. paródia. 4.
formação do leitor. 5. estética da Recepção e do Efeito. I.
Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa propõe uma contribuição teórico-crítica ao campo da análise literária da narrativa infantil, com ênfase no diálogo entre a literatura infantil e as artes pictóricas. Para tanto, analisam-se obras de Sylvia Orthof (1932-1997), com ilustrações de Tato Gost (1912-1998). Investiga-se as potencialidades dessas obras refletindo sobre como se efetiva em seus poemas narrativos a oralidade, o ludismo, além do diálogo com as pinturas nas ilustrações. Seu impacto se estende à formação de leitores críticos e à valorização de práticas pedagógicas voltadas à interpretação, à sensibilidade estética e à ampliação do imaginário (ODS 4). Ao promover experiências estéticas, pelo viés lúdico e crítico, requerendo o emprego da capacidade de dedução, o estudo contribui para ampliar conhecimentos sobre as Artes e facilitar seu acesso. Essas ações fortalecem instituições culturais comprometidas com justiça cognitiva, inclusão e sustentabilidade ética (ODS 16).

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research offers a theoretical-critical contribution to the field of literary analysis of children's narratives, with an emphasis on the dialogue between children's literature and the visual arts. To this end, works by Sylvia Orthof (1932-1997) are analyzed, with illustrations by Tato Gost (1912-1998). It investigates the potential of these works by reflecting on how their narrative poems incorporate orality, playfulness, and dialogue with the paintings in the illustrations. Its impact extends to developing critical readers and appreciating pedagogical practices aimed at interpretation, aesthetic sensitivity, and expanding imagination (SDG 4). By promoting aesthetic experiences through a playful and critical approach, requiring deductive skills, this study helps to broaden knowledge about the Arts and facilitate access to them. These actions strengthen cultural institutions committed to cognitive justice, inclusion, and ethical sustainability (SDG 16).

ADRIANA GONZAGA LIMA CORRAL

O LIVRO ILUSTRADO EM DIÁLOGO COM A PINTURA:

reflexões sobre a produção literária de Sylvia Orthof

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

Área de Concentração: Literatura e Vida Social.

Data da defesa: 08/09/2025

Banca Examinadora:

Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Dra. Kelly Cristiane Henschel Pobbe de Carvalho

Dra. Rosa Maria Cuba Riche

Dra. Flávia Brocchetto Ramos

Dr. Wagner Corsino Enedino

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ADRIANA GONZAGA LIMA CORRAL, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 08 dias do mês de setembro do ano de 2025, às 9h30min, no(a) Sala de Defesas da Pós-graduação e sala virtual: meet.google.com/rwo-ykky-fxk, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de ADRIANA GONZAGA LIMA CORRAL, intitulada **O LIVRO ILUSTRADO EM DIÁLOGO COM A PINTURA: reflexões sobre a produção literária de Sylvia Orthof**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA (Orientador(a) - Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. KELLY CRISTIANE HENSCHER POBBE DE CARVALHO (Participação Presencial) do(a) UNESP/FCL - Assis, Profa. Dra. ROSA MARIA CUBA RICHEL (Participação Virtual) do(a) Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Profa. Dra. FLÁVIA BROCCETTO RAMOS (Participação Virtual) do(a) Universidade de Caxias do Sul (UCS), Prof. Dr. WAGNER CORSINO ENEDINO (Participação Virtual) do(a) Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Profa. Dra. ELIANE APARECIDA GALVÃO RIBEIRO FERREIRA

Dedico esta tese à alegria.
À vibrante presença de Celso
Sisto.
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo e sem recorrer a um mero jargão, a Deus, por ter concedido saúde a mim e à minha família. Assim, prossegui sendo cuidada por eles. Foram pausas sempre acolhedoras num processo que exige silêncio, muita concentração e solitude.

Agradeço aos amigos que permaneceram e àqueles que chegaram depois, porque todo encontro vale a pena. E se há uma pesquisa, vale mais ainda.

Agradeço à minha orientadora Eliane Galvão, que privilégio tê-la desde o mestrado!

Foram oito anos de descobertas. Obrigada.

Agradeço à Rosa Cuba que propôs o tema para nossa pesquisa. Sem dúvida, uma contribuição valiosa. Obrigada.

Agradeço aos professores da Unesp, que também me constituíram como pesquisadora, e aos funcionários pela prontidão e eficiência.

Agradeço à Cláudia Orthof (in memoriam) por me receber em sua casa e cozinhar para mim. Ainda teve sobremesa, receita aprendida com a mãe, Sylvia Orthof. Estendo meu agradecimento à amiga Andréa Taubman que fez a mediação e possibilitou esse encontro. Obrigada.

Agradeço à Mariana Orthof e ao Francisco Orthof, netos de Sylvia Orthof, por autorizarem a publicação da entrevista.

E a Celso Sisto (in memoriam) que, na vivência de toda cor, foi pássaro cantador.

Eu o escutei.

“Eu queria ser sagaz, ter perspicácia, estar sempre inspirado. O meu avô pedia que não me desiludisse. Quem se desilude morre por dentro. Dizia: é urgente viver encantado. O encanto é a única cura possível para a inevitável tristeza”

Valter Hugo Mãe (2019, p.12).

RESUMO

Esta tese objetiva, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção e do Efeito (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999), refletir sobre as potencialidades das obras escritas por Sylvia Orthof (1932-1997), ilustradas por Tato Gost (1912-1998), como: Doce, doce... e quem comeu regalou-se (1987); Tem graças no Botticelli: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura (1996); Tem cachorro no salame: brincando com Paolo Uccello e sua pintura (1996) e Tem cavalo no chique: brincando com Simone Martini e sua pintura (1996), na formação do jovem leitor. Desse modo, busca-se na análise compreender como se efetiva em seus poemas narrativos a oralidade, o ludismo, o diálogo com as artes pictóricas e com o leitor implícito. Além disso, pretende-se observar suas ilustrações, visando a detectar se possuem pregnância estética (Oliveira, 2008) para ampliar o imaginário do leitor infantil, construir sua memória afetiva e desautomatizar seu olhar em relação à imagem. Reflete-se também sobre a parceria da dupla Orthof e Gost, seus processos de criação e o trabalho inovador, irreverente e questionador. Para análise das ilustrações, optou-se por refletir sobre as funções que, conforme Sophie Van der Linden (2018), estabelecem no diálogo com o texto verbal: colaboração, seleção e amplificação. Além das funções categorizadas por Luís Camargo (1998), a partir dos estudos de Jakobson: narrativa, expressiva, lúdica, estética, de seleção e metalinguística. Para tratar da relação entre os livros ilustrados de Orthof e o universo pictórico, buscou-se associá-los a uma das categorias conceituais identificadas por Lawrence Sipe (2020). Mais propriamente com a que se refere aos livros ilustrados que dialogam com a pintura, pelo viés parodístico (Hutcheon, 1991).

Palavras-chave: literatura infantil; ilustração; paródia; formação do leitor; Estética da Recepção e do Efeito.

ABSTRACT

This thesis aims, based on the Reception theories (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999), to reflect on the potential of the literary works written by Sylvia Orthof (1932-1997), illustrated by Tato Gost (1912-1998), such as: *Doce, doce... e quem comeu regalou-se* (1987); *Tem graças no Botticelli: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura* (1996); *Tem cachorro no salame: brincando com Paolo Uccello e sua pintura* (1996) e *Tem cavalo no chilique: brincando com Simone Martini e sua pintura* (1996), INS, in the critical formation of young readers. Thus, the analysis seeks to understand how oral language, playfulness, dialogue with visual arts, and the implicit reader are embodied in the narrative poems. Additionally, it aims to examine their illustrations to detect whether they possess aesthetic pregnance (Oliveira, 2008) to expand the child's imagination, build their affective memory, and deautomatize their perception of images. The reflection also considers the partnership between Orthof and Gost, their creative processes, and their innovative, irreverent, and questioning work. For analyzing the illustrations, the functions established in dialogue with the verbal text outlined by Sophie Van der Linden (2018) were considered: collaboration, selection, and amplification, besides the functions categorized by Luís Camargo (1998), based on Jakobson's studies: narrative, expressive, playful, aesthetic, select and metalinguistic. To explore the relationship between Orthof's illustrated books and the pictorial universe, the aim was to associate them with one of the conceptual categories identified by Lawrence Sipe (2020), specifically the category concerning illustrated books that dialogue with painting through a parodic approach (Hutcheon, 1991).

Keywords: children's literature; illustration; parody; young reader formation; Reception theories.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa e folha de rosto de <i>A viagem de um barquinho</i>	57
Figura 2: Capa de <i>Eu chovo, tu choves, ele chove</i>	59
Figura 3: Capa de Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina	60
Figura 4: Capa de <i>Cantarim de Cantará</i>	62
Figura 5: Capa Revista Recreio – Edição 412 (Ed. Abril - 1980)	78
Figura 6: Capa Revista Recreio – Edição 416 (Ed. Abril – 1980)	78
Figura 7: Cartão Migratório: Samuel Gostkorzewicz	81
Figura 8: Capa de <i>Tem cachorro no salame</i>	93
Figura 9: Capa de <i>Tem graças no Botticelli</i>	93
Figura 10: Capa de <i>Tem cavalo no chilique</i>	94
Figura 11: Batalha de São Romano (1440), painel 182 x 323 cm. e Perfil de Senhora (1450), óleo sobre madeira, 39 x 26 cm	95
Figura 12: O nascimento de Vênus (1486), óleo sobre madeira, 175 x 280 cm. e Adoração aos magos (1475), óleo sobre madeira, 111 x 137 cm	95
Figura 13: Guidoríccio de Fogliano (1330) e Maestà (1321) afresco 9,7 x 7,63 cm	95
Figura 14: Doceiro e as crianças	97
Figura 15: Cena 1 – Capítulo 1 – Doce, doce... e quem comeu regalou-se	98
Figura 16: Cinco meninos na praça	99
Figura 17: Quarta capa	100
Figura 18: Capa da obra	100
Figura 19: Cinco meninos na praça	101
Figura 20: Jogos infantis (1556), Óleo sobre madeira, 118x160,9 cm	103
Figura 21: Cenário da obra	103
Figura 22: Aproximação dos protagonistas	106
Figura 23: Expulsão dos meninos	106
Figura 24: Texto verbal	107
Figura 25: Nicolau comanda a brincadeira	107

Figura 26: Texto verbal	108
Figura 27: O casório	108
Figura 28: A chegada do balão	109
Figura 29: A saída da igreja	109
Figura 30: Banquete nupcial (c.1567-1568), óleo sobre madeira, 113,9 x 162,8cm	110
Figura 31: O banquete	110
Figura 32 – Dança camponesa (c. 1560-1567), óleo sobre madeira, 113,9 x 163,8 cm	111
Figura 33: Festa de casamento	111
Figura 34: A Terra da Cocanha	112
Figura 35: Depois da comilança	112
Figura 36: Capa – <i>Tem cachorro no salame</i>	115
Figura 37: A caça, de Paolo Uccello (1470), tela 65 x 165 cm.	116
Figura 38: Folha de rosto	116
Figura 39: Os velhotes	117
Figura 40: A bela cidade de Florença	118
Figura 41: Minha história é brincadeira	119
Figura 42: Bela Senhora	120
Figura 43: Perfil da Senhora (1450), óleo sobre madeira, 39 x 26 cm	120
Figura 44: Que coisa fora de hora!	121
Figura 45: A caça	121
Figura 46: Uma seta espetada	122
Figura 47: Naquele tempo	123
Figura 48: O dragão	124
Figura 49: O dragão da madame	125
Figura 50: São Jorge lanceia o dragão	126
Figura 51: São Jorge e o dragão	128
Figura 52: O cavaleiro em batalha	129
Figura 53: A luta é muito quente	131
Figura 54: Batalha de São Romano	132

Figura 55: A madame foge	133
Figura 56: Pintar-me agora? Nem morta!	134
Figura 57: Uccello pinta a virgem	136
Figura 58: Madonna	136
Figura 59: Uccello de Florença	137
Figura 60: Capa – Tem graças no Botticelli	138
Figura 61: Folha de rosto	141
Figura 62: Folha de apresentação	142
Figura 63: A bela Firenze	144
Figura 64: Arcanjo Gabriel	146
Figura 65: Madonna do Magnificat	146
Figura 66: Virgem da romã	146
Figura 67: Três Graças dançarinas	148
Figura 68: A primavera	148
Figura 69: Mercúrio, o correio dos deuses	149
Figura 70: Cúpido, o deus do amor	151
Figura 71: Algo está para chegar	152
Figura 72: Sopro de asas ligeiras	153
Figura 73: Dois peixinhos namoram	154
Figura 74: A história avoada	155
Figura 75: A primavera	156
Figura 76: O penteado das Graças	156
Figura 77: Três Graças muito sereias	158
Figura 78: Vênus a fada do amor	159
Figura 79: O nascimento de Vênus	160
Figura 80: Maria contou a história que Botticelli pintou	160
Figura 81: O pedido de Jesus Cristinho	162
Figura 82: Capa	164
Figura 83: Folha de rosto	165
Figura 84: Orthof e Gost se apresentam	166
Figura 85: Quero brincar e inventar	168
Figura 86: Afresco “O bispo São Martinho de Tours	169

Figura 87: O sagrado e a fantasia	170
Figura 88: O anúncio do anjo Gabriel	171
Figura 89: Orações eram seus quadros	173
Figura 90: O encontro	174
Figura 91: Zé Maria, o alfaiate	177
Figura 92: Seda importada veio da Árabia	178
Figura 93: Começa o trabalho	179
Figura 94: A roupa quase pronta	180
Figura 95: Sou cavalo italiano!	182
Figura 96: Sou cavalo descente!	183
Figura 97: O cavalo revolucionário	184
Figura 98: Simone Martini, o pintor!	185
Figura 99: O pagamento	186
Figura 100: Aqui termina a história	188

TABELA DE QUADROS

Quadro 1 – Textos Teatrais Infantis de Sylvia Orthof por ordem cronológica	56
Quadro 2 – Coleções e Série	63
Quadro 3 – Trabalhos de Conclusão de Curso de Pós-graduação	65
Quadro 4 - Síntese das sete teses criada por Jauss (1979, 1994)	87

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFG	Universidade Federal de Góias
UFA	Universidade Federal de Alagoas
PUC	Pontificia Universidade Católica
UFF	Universidade Federal Fluminense
UNESP	Universidade Estadual do Estado de São Paulo
UEM	Universidade Estadual de Maringá
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UEB	Universidade Estadual da Bahia
UFMS	Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UCS	Universidade de Caxias do Sul

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – LITERATURA INFANTIL E SOCIEDADE

1. Breve panorama histórico da literatura infantil	27
1.1 Percurso histórico da ilustração	40
1.2 Sylvia Orthof: vida, produção e fortuna crítica.....	49

CAPÍTULO II – ILUSTRAÇÃO, LITERATURA E LEITOR

2. O início da criação orthofiana.....	75
2.1 O ilustrador e sua parceria com Orthof.....	81
2.2 Estética da Recepção e do Efeito	84

CAPÍTULO III - ARTES PLÁSTICAS E ILUSTRAÇÃO EM DIÁLOGO

3. O livro ilustrado em diálogo com a pintura.....	90
3.1 As obras que compõem o <i>corpus</i>	96
3.1.1 <i>Doce, doce...e quem comeu, regalou-se!</i>	96
3.1.2 <i>Tem Cachorro no Salame</i> : brincando com Paolo Uccello e sua pintura.....	114
3.1.3 <i>Tem Graça no Botticelli</i> : brincando com Sandro Botticelli e sua pintura...138	
3.1.4 <i>Tem Cavalo no Chilique</i> : brincando com Simone Martini e sua pintura	163

CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS.....	194
-------------------------	------------

APÊNDICES	202
------------------------	------------

ANEXOS.....	211
--------------------	------------

INTRODUÇÃO

O mundo da arte acessível para as crianças é o que se vislumbra nas obras de potencial recepção infantil, escritas por Sylvia Orthof e ilustradas por Tato, pseudônimo de Samuel Gostkorzewicz, como: *Doce, doce... e quem comeu regalou-se*, publicada em 1987; *A onça de Vitalino*: brincando com os bonecos de barro do Mestre Vitalino, publicada em 1994; *O anjo de Aleijadinho*, em 1996; mesmo ano de publicação de *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura; *Tem cachorro no salame*: brincando com Paolo Uccello e sua pintura; *Tem cavalo no chilique*: brincando com Simone Martini e sua pintura; e *Quincas Plim*: pois foi assim.

Essas obras, com texto de Sylvia Orthof e ilustrações de Tato Gost, dialogam em seu plano imagético com diferentes universos. Assim, o livro *Tem cavalo no chilique*: brincando com Simone Martini e sua pintura (1996), como seu subtítulo indica explora a arte gótica de Martini (1284-1334); *Doce, doce, e quem comeu regalou-se* (1987), as pinturas pré- renascentistas de Pieter Bruegel (1527?-1569); *Tem cachorro no salame*: brincando com Paolo Uccello e sua pintura (1996), as pinturas renascentistas de Paolo Uccello (1397-1475); *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura (1996), a arte renascentista de Sandro Botticelli (1445-1510); e *Quincas Plim*: pois foi assim (1996), a pintura surrealista do pintor flamengo Hieronymus Bosch (1450-1516). A arte brasileira é contemplada com os nomes de Aleijadinho (1730-1814) e Mestre Vitalino (1909-1963) nos livros *O anjo de Aleijadinho* (1996) e *A onça de Vitalino*: brincando com os bonecos de barro do mestre Vitalino (1994), respectivamente. Trata-se de livros ilustrados que veiculam, de forma cativante, um modo de representação, segundo Sophie Van der Linden (2018), que se atualiza na leitura, pela percepção simultânea de dois textos distintos: verbal e imagético.

As obras *Tem cavalo no chilique*: brincando com Simone Martini e sua pintura (1996), *Tem cachorro no salame*: brincando com Paolo Uccello e sua pintura (1996) e *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura (1996), pertencem à coleção “Bota história nisso” da editora FTD¹, cujo objetivo era casar a

¹ Não há na página oficial da editora (Portal FTD) qualquer informação sobre a coleção, mesmo assim, entramos em contato com a editora por e-mail e ligação telefônica. Após atendimento, informaram que, por se tratar de uma coleção antiga, não dispunham de registros. Entramos em contato com José Prado, editor da Rovel, contudo, este não pôde fornecer informações acerca da Coleção, de seu idealizador ou de seus propósitos.

pintura com a literatura (1996). Esta coleção certamente inspirou-se no projeto de 1983 da editora Berlendis & Vertecchia Editores voltado à oferta da coleção Arte para Crianças, com o mesmo objetivo (Macêdo, 2014).

Justamente, esta pesquisa objetiva, a partir dos pressupostos teóricos da Estética da Recepção e do Efeito (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999), refletir sobre as potencialidades dessas obras de Orthof² (1932-1997) que dialogam com a pintura na formação do jovem leitor. Desse modo, busca-se na análise compreender como se efetiva em seus poemas narrativos a oralidade, o ludismo, enfim, os recursos estilísticos, além do diálogo com as pinturas nas ilustrações. Além disso, pretende-se observar suas ilustrações, visando a detectar se possuem pregnância estética (Oliveira, 2008) para ampliar o imaginário do leitor infantil, constituir sua memória afetiva e desautomatizar seu olhar em relação à imagem. Abona-se a eleição dessas obras dotadas de valor estético, pois sua recepção pela mediação pode oportunizar às crianças a interação com o universo da literatura e das artes visuais, em sua dimensão transgressora, criativa e libertadora. A opção pelo aporte teórico da Estética da Recepção justifica-se, pois, as obras de Orthof, pelo recurso à dialogia com um imaginário popular e infantil, e pela comunicabilidade sob a forma de um jogo com o universo da arte pictórica, evidencia que almeja cativar a criança à leitura. Segundo Wolfgang Iser (1996, 1999), essa relação dialógica entre obra e leitor decorre da presença de vazios na estrutura do texto, os quais solicitam do leitor um papel de organizador e revitalizador da narrativa. O leitor, ao realizar o preenchimento desses vazios, por meio de sua imaginação, realiza o ato de concretização que implica, conforme Iser (1996), uma interação na qual ele “recebe” o sentido do texto ao constituí-lo. Desse modo, a atualização da leitura efetiva-se como um jogo comunicativo, em que a estrutura de apelo requer a participação de um leitor implícito para sua feitura e seu acabamento.

A busca desse leitor pelo resgate da coerência que os vazios interromperam no texto assegura a comunicabilidade. Esse processo, decorrente de sua atividade imaginativa, permite que sua produtividade entre em jogo, conferindo-lhe, pela interação,

² Cabe destacar que a análise da obra *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987) aparece nesta tese modificada da versão que foi publicada no livro *Literatura Infantil e Juvenil de autoria feminina: reflexões sobre o valor estético e formação do leitor* (2022). Como compõe o *corpus*, optou-se por mantê-la para dinamizar o acesso de futuros pesquisadores, assim como, deixar as análises de acordo com o *corpus* escolhido.

prazer na leitura. Iser (1999) considera que a exploração dos vazios pelo texto literário intenciona motivar o leitor a descobrir suas próprias projeções. Justamente, nesse leitor implícito, projeta-se um leitor empírico: a criança. Assim, na análise das obras de Orthof, busca-se detectar como se efetiva a sua estrutura de comunicação e se esta desperta o senso crítico do leitor, emancipando-o de seus pré-conceitos sobre o gênero poema, os usos da língua e presença da ilustração em uma obra.

Constrói-se a hipótese de que sua leitura possui função social, na acepção de Hans Robert Jauss (1994), pois, pelo viés lúdico e crítico, se volta para o leitor, requerendo o emprego de sua capacidade de dedução, observação e reflexão, além de sua memória transtextual, composta por outras leituras e vivências culturais. Desse modo, acredita-se que, por explorar o ludismo; apresentar valor estético em seu texto verbal e imagético; recorrer a temas contemporâneos e universais; estabelecer dialogia com as artes pictóricas e diversos textos provenientes da oralidade e da tradição; fomentar relação de colaboração entre texto verbal e não verbal; e exibir vazios na estrutura textual, essas obras podem cativar o leitor e ampliar seus horizontes de expectativa.

A dialogia entre as ilustrações de Gost e as pinturas de Simone Martini (1284-1334), Bruegel (1527?-1569), Paolo Uccello (1397-1475), Sandro Botticelli (1445-1510), Hieronymus Bosch (1450-1516), as esculturas de Aleijadinho (1730-1814) e a arte do barro de Mestre Vitalino (1909-1963), advém do contexto de produção das obras de Orthof (1932-1997). De acordo com Fanny Abramovich (2007), o casal “Sylvia e Tato” cultivava o gosto por diferentes artistas, tanto da música, da literatura e das artes plásticas. Além disso, conforme a estudiosa, Orthof tinha apreço por diferentes expressões artísticas e descobertas científicas: “Escreveu também sobre gente famosa como Santos Dumont, Apolônia Pinto, Mozart” (Abramovich, 2007, p. 24). Muito da irreverência e da ousadia da escritora vieram dos livros que leu, das histórias contadas pela mãe, das músicas que ouvia de sua avó materna e do teatro, encanto iniciado na adolescência.

Sylvia Orthof, à frente de seu tempo, compreendeu que, na criação literária de potencial recepção infantil, também pode-se transgredir e, principalmente, inovar. Desse modo, sua parceria com Tato Gost resultou em uma nova perspectiva no campo literário, que pode ser comprovada pelos prefácios de cada uma de suas obras: “Eu inventei uma história simples, uma história que pusesse em evidência mais a ilustração do que as palavras”, em *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987, p. 05); “Eu escrevi a história/Tato veio e ilustrou”, em *Tem cavalo no chique* (1996, p. 03); “No conto da

misturança/tudo aqui brinca e dança/na festança! ”, em *Tem graças no Botticelli* (1996, p. 03); “o pintor/Tato e eu, eu com o Tato/casados na realidade/casamos tinto com texto”, em *Tem cachorro no salame* (1996, p. 03); “Daí, senti um chamado, quis fazer doida a palavra. Tato veio se apaixonando e ilustrou o escrito, usando, do mestre belga, o feitiço tão bonito!”, em *Quincas Plim: pois foi assim* (1996, p.03). Conforme estudos de Sophie Van der Linden (2018), nos textos ilustrados ocorre a subversão quando o texto imagético amplia os sentidos do texto verbal em uma relação de colaboração.

No humor levado à sério, Orthof aborda questões importantes como individuação, liberdade de escolha, empoderamento feminino e relações afetivas, tecendo elos com a arte gótica, pré-renascentista, surrealista, barroca e contemporânea. Ela também traz para os textos literários nomes consagrados da música e da ciência, como Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), e Alberto Santos Dumont (1873-1932), nas obras *Papai Bach, família e fraldas!* (Brincando com Johann Sebastian Bach) (1997), *Cadê a peruca de Mozart?* (1991) e *Sonhando com Santos Dumont* (1997). Sylvia Orthof foi uma autora muito produtiva, acolhida por diferentes editoras. De acordo com Carla Francine Reis (2022), Orthof publicou 66 obras, entre 1981/1991 em 27 editoras, algo inusitado para a época. Suas histórias irreverentes, longe de preconceitos, didatismos ou discursos moralizantes, possibilitaram a reflexão de diferentes assuntos e propuseram o pensamento inverso das coisas. Em seus livros, Orthof comprometeu-se em valorizar o mundo imaginativo das crianças, promovendo, pelo humor, a reflexão crítica. Suas obras inserem-se no âmbito do fenômeno *crossover*, segundo Sandra Beckett (2009), pois, pela dialogia que instauram entre texto verbal e imagético; emprego de temática universal; recurso à intertextualidade com a cultura popular e a clássica; retomada do universo da pintura; pelo hibridismo; viés crítico; e efeito de humor, comunicam-se com leitores de diferentes idades. Sua produção literária “subverte o conceito de limite para o público leitor” (Zuza, 2014, p. 98).

Nos anos 1950, Sylvia Orthof trabalhou na televisão com o teleteatro. Nesse gênero televisivo, escritores e diretores de teatro encontravam espaço para divulgação da cultura, pois a televisão ainda não havia se conformado à indústria cultural. Assim, a dramaturgia de palco se associava a uma tecnologia de massa: a televisão (Ortiz, 2001). Nessa década, observa-se lançamento de revistas que se preocupam com a modernidade visual nas artes e, no teatro, surge a modernidade visual dos meios de massa.

As obras de Orthof dialogam com o teatro, pois tematizam a própria performance.

Elas se utilizam de recursos como a metalinguagem e a metaficção, rompendo com fronteiras convencionais abordam a própria representação em cena (Cohen, 2011, p.27). Estar no vórtice das grandes mudanças fez de Sylvia Orthof, atriz, diretora, produtora, escritora, cenógrafa, compositora e, mais tarde, autora de narrativas infantis e juvenis. Prevaecem em suas obras o humor e o *nonsense* que, por instaurarem lacunas, exigem sagacidade à memória transtextual do jovem leitor para preenché-las. Sua parceria com Tato Gost (1912-1998) brinda o jovem leitor com ilustrações inovadoras, irreverentes e questionadoras. Como dupla de criação, Orthof e Gost foram capazes de inovar a arte de ilustrar narrativas literárias. Segundo Ana Lúcia Brandão, Tato Gost reúne “tanto um processo ambíguo de respeito à composição tradicional e rebeldia recreativa, que resultam em uma imperfeição que expõe a todo momento o processo de feitura da composição” (1994, p. 209), os quais interagem perfeitamente com a narrativa verbal de Sylvia Orthof.

Para a análise das ilustrações, optou-se por refletir sobre as funções que, conforme Sophie Van der Linden (2018), elas estabelecem no diálogo com o texto verbal. Entre elas, optou-se por destacar: a de *colaboração*, na qual o sentido emerge da relação entre texto verbal e imagético, em que um preenche as lacunas do outro, construindo o sentido de forma indissociável; a de *seleção*, com um recorte na mensagem; a de *revelação*, com a oferta de sentido a uma instância; e a de *amplificação*, a qual oferece novas possibilidades de interpretação. Além dessas funções, considerou-se as seguintes categorizadas por Luís Camargo (1998), a partir dos estudos de Jakobson: *narrativa*, relativa ao referente, situa o ser representado, por meio de transformações ou ações que sugerem um encadeamento; *expressiva* ou *conativa*, representa sentimentos e valores oriundos do emissor da mensagem; *estética*, põe em relevo a configuração visual, a escolha para a representação imagética, tais como: as cores, luz, sombra, enquadramento, forma etc.; *lúdica*, que se manifesta, por meio do prazer em executá-la, em dispô-la em determinado espaço; *metalinguística*, direcionada ao código visual com menção ao conjunto artístico.

Para tratar da relação entre os livros ilustrados de Orthof e o universo da pintura que se efetiva em seus poemas narrativos, buscou-se associá-los a uma das categorias conceituais identificadas por Lawrence Sipe (2008). Mais propriamente com a que se refere aos livros ilustrados que dialogam com as artes pictóricas, pelo viés parodístico, ou seja, cujo texto verbal ou texto imagético faz uso de forma paródica das convenções

da literatura, da cultura popular e da arte erudita, diminuindo o hiato entre ambas (Hutcheon, 1991). Neste viés parodístico, buscou-se nas análises das obras que compõem o *corpus* as características pós-modernas que as compõem. Para Linda Hutcheon (1991), o mundo pós-moderno estabelece força problematizadora na cultura atual, ao levantar questões sobre o senso comum. Pela perspectiva de Hutcheon (1991), procurou-se notar se as obras de Orthof resultam de um discurso contraditório, histórico e político, por meio da reelaboração crítica, pelo viés da ironia e da paródia.

Nesta tese, entende-se, em consonância com Affonso Romano de Sant'Anna (1991), os conceitos de paródia e de paráfrase, como resultantes de um determinado efeito de sentido, e o conceito de estilização, como advindo do artifício, ou seja, da técnica. Mais especificamente, conceitos sobre a função parodística contribuem para a compreensão do fenômeno, revelando ao leitor o processo de maturidade do discurso do autor ao libertar-se do código e do sistema, estabelecendo novos padrões de relação das unidades: “paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato” (Sant'Anna, 1991, p.28).

A paródia não é um fenômeno recente na literatura infantil, de acordo com Sandra Beckett (2001), mas para apreciá-la o leitor necessita reconhecê-la, identificar o trabalho de forma apropriada e interpretar seu significado em outro contexto. Junto a isso, as definições dos conceitos paródia, paráfrase e estilização contribuirão para as análises das obras que serão realizadas ao longo desta pesquisa, com foco na formação leitora crítica. Assim, algumas definições de Sant'Anna contribuem para a compreensão dos fenômenos: “Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. [...] Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. [...] Na paródia busca-se a fala recalcada do outro” (1991, p. 28-29). Desse modo, parte-se do pressuposto de que a mediação é necessária para assegurar a construção de um repertório cultural do jovem leitor. Dessa forma, criam-se possibilidades capazes de promover o entendimento de obras que recorrem à intertextualidade.

Para análise, foram eleitos livros de Orthof, cujo sentido não emerge só das imagens ou do texto, mas da estreita relação de colaboração entre os dois, por meio da qual um preenche as lacunas do outro (Linden, 2018); e/ou de contraponto (Nikolajeva; Scott, 2011), em que um subverte o discurso do outro. Almejou-se contemplar também os que exploram o recurso à folha dupla, pois nela tanto o texto verbal quanto a imagem se

dispõem livremente, possibilitando aos criadores um campo fundamental e privilegiado de registro e de expressão. A representação nessa folha, por propor uma leitura que considera a abertura do livro como um suporte expressivo em si, rompe com os conceitos prévios dos leitores, pois escapa ao movimento automático de encadear páginas durante a leitura (Linden, 2018).

No início da pesquisa, objetivou-se analisar as sete obras elencadas, após o exame de qualificação, pela dimensão que o trabalho adquiriu, acatou-se a sugestão da banca de recortar a análise para obras que dialogam com as artes pictóricas, mais propriamente, com a gótica, a pré-renascentista e renascentista. Desse modo, a análise recaiu sobre o seguinte *corpus*: *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987); *Tem cachorro no salame*: brincando com Paolo Uccello e sua pintura (1996); *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura (1996); e *Tem cavalo no chique*: brincando com Simone Martini e sua pintura (1996). Para a consecução dos objetivos, esta tese divide-se em três capítulos.

No primeiro, aborda-se a literatura infantil em suas origens, situando a produção de Sylvia Orthof de potencial recepção infantil que compõem o *corpus*. Segue-se, com a apresentação do percurso histórico da ilustração, a partir da metade do século XIX, período da Revolução Industrial, e sua influência na produção editorial e o novo olhar para questões artísticas da época. Neste tópico, enfatiza-se os conceitos atuais da ilustração contemporânea e o surgimento de novos códigos. Dando continuidade, aborda-se vida, produção e fortuna crítica de Sylvia Orthof, destacando as pesquisas que apresentam estudos sobre o humor literário e a recepção de textos com viés humorístico que dialogam com a pintura em sala de aula.

O segundo capítulo reflete sobre o início da produção de Sylvia Orthof e sua parceria com Tato. Apresenta um paralelo entre os processos criativos da dupla, o início da parceria e a produção artística de Gost dedicada aos livros publicados de Orthof. Apresenta-se ainda a Estética da Recepção (Jauss, 1994) e do Efeito (Iser, 1996 e 1999), bem como sua importância para a formação do leitor crítico e estético. Destaca-se nesse tópico, quadro elaborado com as sete teses criada por Jauss (1979, 1994), que constituem os componentes fundamentais para a compreensão da Teoria da Estética da Recepção, base para todo o processo investigativo das obras analisadas.

No terceiro capítulo, considera-se o intercâmbio entre literatura e pintura capaz de instaurar completudes entre áreas símile, o diálogo entre as artes pictóricas e o livro

ilustrado e a democratização das artes. Além disso, a leitura como produtora de significados, ativando processos de intertextualidade e transtextualidade. No próximo tópico, são analisadas as quatro obras de Orthof (1932-1997), ilustradas por Gost (1912-1998). Para a análise dessas obras, optou-se por uma abordagem desdobrada. Assim, em um primeiro momento, considera-se seu projeto gráfico-editorial; no segundo, as funções de suas ilustrações em diálogo com o texto verbal e as artes pictóricas, mais propriamente, as pinturas de Simone Martini (1284-1334), Bruegel (1527?-1569), Paolo Uccello (1397-1475) e Sandro Botticelli (1445-1510).

Encerram esta tese as considerações finais, que retomam as perguntas iniciais da pesquisa e tecem de forma harmoniosa todos os capítulos, com a finalidade de identificar se os objetivos foram efetivados. Por fim, estão as referências bibliográficas que compõem este trabalho, revelando seu norteammento.

Capítulo 1 – LITERATURA INFANTIL E SOCIEDADE

1. BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA LITERATURA INFANTIL

A literatura, em suas diversas formas e expressões, conduz a humanidade desde tempos longínquos. Antes mesmo de existir como objeto escrito, ela já se fazia presente na oralidade, nos rituais, nos mitos e nas narrativas. Assim, no decorrer dos séculos, essas histórias foram se modificando acompanhando as transformações. Nesse contexto, as reflexões de Nelly Novaes Coelho (2010), tornam-se importantes. Para a autora, compreender a Literatura desde suas origens é fundamental para entender seu processo evolutivo. Uma das obras mais conhecidas é *As mil e uma noites*, que ganhou destaque devido ao interesse da crítica erudita em divulgar, no mundo ocidental, diversos de seus episódios como literatura infantil. Assim, a cultura oriental se difundiu, evidenciando o valor da criatividade, do conhecimento e da liberdade nas narrativas voltadas às crianças. No ocidente europeu, entretanto, as manifestações literárias têm origens diferentes: uma popular e outra culta. A vertente popular manifesta-se na prosa narrativa, que aborda problemas do cotidiano e apresenta lições baseadas na sabedoria prática. Já a vertente culta corresponde à prosa aventuresca das novelas de cavalaria, voltadas a um mundo mágico e distante da realidade.

A literatura folclórica, transmitida oralmente, reúne lendas e contos que, entre os séculos IX e X, passam por transformações: à medida que os costumes se refinam, a violência e a crueldade vão desaparecendo das narrativas maravilhosas. Um exemplo é a história de *Chapeuzinho Vermelho*, em que o aparecimento do caçador salva a avó e a neta do lobo — personagem que, em versões mais recentes, chega até a ser retratado como bondoso. Por volta dos séculos XV e XVI, observa-se o surgimento de um novo e surpreendente modo de viver, marcado pelo aumento das riquezas e pelo êxito de iniciativas ousadas. A invenção da pólvora, o progresso da navegação, a colonização, a expansão do mercantilismo e a criação da imprensa transformaram profundamente as condições de vida cultural e intelectual da época. É durante o Renascimento que surge o homem liberal, sustentado por um amplo acervo cultural. Contudo, esse impulso renovador não atinge de imediato a literatura popular, pois as camadas mais simples da sociedade se mostram conservadoras e resistentes às mudanças. Além disso, a expansão da literatura voltada às crianças não se limitou aos escritores franceses, mas ocorreu

simultaneamente também entre os ingleses. Já com a Revolução Industrial, as transformações nos âmbitos social, político e ideológico do século XVIII impulsionaram novas tecnologias e invenções, responsáveis pelo rápido crescimento da produção artesanal e pelo consequente avanço da sociedade moderna.

Desse modo, cresce o interesse pelos centros urbanos por parte daqueles que viviam na zona rural. Isso fez aumentar o comércio e novos meios de transportes, porém a demanda por empregos e a escassez de ofertas fez surgir o marginal alojado na periferia, os cinturões da miséria e a elevação dos índices de criminalidade (Lajolo; Zilberman, 2022, p. 35).

Constituem-se divisões sociais geograficamente dispostas: nas periferias mora o proletariado e, nos centros urbanos, a burguesia que vai disputar por poder político. Observa-se, ainda na atualidade, a existência dessas divisões e, sobretudo, o surgimento de uma nova classe social apoiada em um patrimônio cibernético. Nela o cenário econômico traz um novo tipo de moeda, consequentemente, uma nova forma de poder.

Inicialmente, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2022, p. 36) afirmam que a classe burguesa se apresenta como pacifista, embora utilize linguagens capazes de mascarar uma mensagem essencialmente violenta. As autoras acrescentam que, ao preservar a infância e instituí-la como modelo ideal a ser seguido, essa classe cria novos segmentos de mercado — como os brinquedos industrializados e o livro enquanto bem cultural —, além de impulsionar o surgimento de novos campos científicos, como a psicologia infantil, a pedagogia e a pediatria. Esse projeto social apoia-se em um modelo familiar padrão, no qual o pai assume o papel de provedor e a mãe, o de administradora da vida doméstica. Nesse contexto, a escola passa a ocupar lugar central, destacando-se como instituição formadora e articuladora do processo de inserção do indivíduo na vida adulta. Assim, adquire novas funções e torna-se elemento essencial para a consolidação de uma sociedade integrada, ao passo que leis orgânicas passam a vigorar, tornando a frequência escolar obrigatória para todos. Ainda estabelecendo paradigmas entre os acontecimentos do século XVIII até os dias atuais, o mercado de livros da literatura infantil torna-se realidade e, para atender o número crescente de consumidores, aperfeiçoa sua produção quanto à tipografia, qualidade de papel, diversificação de gêneros.

A literatura infantil chega ao Brasil no final do século XIX, amparada pelo regime republicano instaurado em 1889. Nesse contexto, surge o desejo de progresso e de equiparação às nações modernas e desenvolvidas, assim, torna-se necessário promover

uma educação laica e universal. Além disso, é fundamental equipar as escolas com livros que atendam às necessidades dos alunos em todas as disciplinas. A partir dessa perspectiva, forma-se um novo segmento de mercado — o livro didático —, cuja produção passa a ser responsabilidade de intelectuais, jornalistas e professores. Esses materiais são destinados ao corpo discente das escolas e assumem caráter patriótico, pois, conforme destaca Francisca Maciel (2008, p. 9), sua aprovação deveria obrigatoriamente passar pela análise do Conselho da Instrução Pública, órgão responsável existente nas províncias-Estados. Cabia aos membros desse Conselho decidir quais obras seriam adquiridas e distribuídas às escolas públicas, especialmente para atender às camadas menos favorecidas da população.

Nesse novo contexto, é a literatura infantil que passa a estimular a fluência leitora e, conseqüentemente, a desenvolver tanto a imaginação quanto o raciocínio lógico das crianças. No entanto, o surgimento tardio dessa literatura em nosso país faz com que a produção genuinamente brasileira só despontasse cerca de trinta anos depois, com as obras de Monteiro Lobato, que publica, em 1920, *A menina do narizinho arrebitado*. Esse processo resulta, conforme Regina Zilberman, da opressão que submetia a “produção artística [...] ao silêncio, devido à mordida que a sociedade, regida pela norma adulta, usou para abafar a voz da criança e de todos os objetos culturais relativos a seu mundo e às suas formas de expressão” (1987, p.10).

Para Laurence Hallewell (1985), “os primeiros livros publicados no Rio de Janeiro foram traduções e adaptações europeias, como as de Figueiredo Pimentel, que assina, para Livraria Quaresma, *Contos da carochinha* (1894) e *Histórias da avozinha* (1896), entre outras”. (Hallewell, 1985, p.16). Há também, as traduções do alemão Carlos Jansen que, a partir de 1882, publica, na Editora Laemmert, *Contos seletos das mil e uma noites*, *Robinson Crusóé*, *As aventuras do celeberrimo Barão de Münchausen* e mais uma série, à disposição das novas gerações.

As publicações de poesias para os pequenos leitores de autoria de Olavo Bilac, nos primeiros anos do novo século, assim como a criação de textos em diferentes gêneros, alguns escritos em parceria com Coelho Neto e Manuel Bonfim, reiteram sua importância para a organização do Estado brasileiro. Outras características como defensor do serviço militar obrigatório, da educação pública e de suas convicções republicanas colocam o intelectual como modelo representativo de promoção do estado brasileiro.

À medida que novas publicações surgem, instaura-se uma nova realidade no

contexto escolar: a necessidade de garantir a presença da literatura, por meio da prática da leitura. Segundo Zilberman (1987, p. 67), o processo de formação da criança leitora inicia-se em seu próprio universo, por meio da escuta e da recepção de imagens visuais; posteriormente, o texto escrito lhe é apresentado sob a mediação e interferência da escola. A autora acrescenta que a posse de um sistema de escrita constitui um critério de distinção entre povos e civilizações, servindo também como marco de segmentação histórica, uma vez que confere civilidade àqueles que o dominam. São esses grupos que deixam registrados para as gerações futuras seus produtos culturais e intelectuais, contribuindo para a mitologia, a religião, a filosofia e a literatura (Zilberman, 1987, p. 66).

Bartolomeu Campos de Queirós (2019) considera a escrita como registro da linguagem que faz transbordar nossas dúvidas e o pouco que sabemos. Afirma que o gosto pela leitura se dá durante a descoberta e que o outro, ao gravar, permite-se falar também das suas inquietações e faltas. Desse modo, a junção dessas percepções fragmentadas, o mundo é promovido e nossa presença nele acontece. O autor conclui:

A leitura, nesse sentido, cria o desequilíbrio ao exigir e presentear o leitor com a possibilidade da escolha. Ler é inteirar-se de outras proposições, é confrontar-se com outros destinos, é transformar-se a partir da experiência vivenciada pelo outro e referendada pelo fruidor. Existe, pois, ação educativa maior do que esta de formar leitores? (Queirós, 2019, p. 104).

Há de se pensar sobre a demora, durante todo o processo, em se conceber tal compreensão aprofundada sobre a importância da leitura, principalmente, assegurá-la na escola e da necessidade de garantir acesso a livros por meio de políticas públicas. Silvia Castrillón contribui objetivamente para a questão: “A leitura não é boa nem má em si mesma. Ter acesso à leitura não garante de maneira absoluta a democracia, mas não tê-lo definitivamente a impede ou, pelo menos, a retarda.” (2011, p. 62-63).

Compreende-se, nesta tese, que o processo de formação leitora depende do incentivo familiar, em diferentes contextos, e da existência de espaços — como a escola — que possibilitem a socialização das experiências de leitura e do processo de escrita, entendidos como fontes de partilha de conhecimento e de relação com o outro. Também são necessárias políticas públicas que assegurem a continuidade dessa formação, uma vez que ela deve ser concebida como um processo cíclico, oferecido de forma democrática em todas as fases da vida. Entretanto, a escola, por vezes, reforça a separação entre o indivíduo e a sociedade, confinando-o a uma sala de aula que desconsidera suas

experiências prévias. Dessa dinâmica, resulta a formação de grupos homogeneizados, que dificultam o convívio com a diversidade e inibem o questionamento, favorecendo a manutenção de uma ideologia autoritária.

Desse modo, a educação burguesa, em ascensão entre os séculos XVIII e XIX, torna-se, provavelmente, um dos meios mais bem-sucedidos de consolidação e perpetuação dessa ordem social, pautada na hierarquização e no controle das formas de saber e de expressão. Segundo Zilberman: “[E], sonegando o direito de expressão aos menores, capacita-se à transmissão do conhecimento e seus meios de manifestação segundo a ótica adulta (1987, p. 20). Dessa perspectiva, observa-se o caminho percorrido pela literatura infantil, no qual ressaltam-se problemas relacionados à produção, entre eles, a dificuldade na aquisição de mão-de-obra, evidenciada pelos baixos salários, como também, fornecimento de tinta e papel e até sobre instruções técnicas relativas à impressão. Além disso, as elevadas taxas de imposto sobre materiais importados.

A solução surge no final do século XIX com a abertura da primeira fábrica de papel de São Paulo, empreendida pela Companhia Melhoramentos que passa a usar madeira brasileira no início da década de 1920. Antes disso, a leitura de autores brasileiros como Machado de Assis e Olavo Bilac era privilégio dos assinantes de jornais, originados dos folhetins franceses. Não causa estranheza que as primeiras narrativas e adaptações dos clássicos de Grimm, Perrault e Andersen para os pequenos leitores tenham sido escritas pelo conceituado jornalista Figueiredo Pimentel.

Aliás, neste período, grande parte dos livros vindos da Europa e o caminho que precisavam percorrer era, primeiramente, a adaptação para língua portuguesa de Portugal e, depois, para o português do Brasil. Os responsáveis pelas traduções são os jornalistas Carlos Jensen e Figueiredo Pimentel (Lajolo; Zilberman., 1988, p. 30-32).

Inclui-se nesse contexto, a igualdade de objetivo da educação brasileira aos países como Itália e França como demonstra Marisa Lajolo e Regina Zilberman:

[...] Tanto a história francesa quanto a italiana têm crianças como personagens centrais, as quais, através de variadas situações e aventuras, vão desenvolvendo amor à pátria, sentimento de família, noções de obediência, prática das virtudes civis. São crianças modelares, cuja presença nos livros parece cumprir a função de contagiar virtudes e sentimentos em seus jovens leitores (Lajolo; Zilberman, 1988, p.33).

A Semana de Arte Moderna, nos anos 1920, revelou a irreverência e a ânsia pela

modernização de um grupo de autores. Lobato criticou com veemência alguns artistas dessa grande manifestação relevante para a cultura nacional. Apesar disto, o autor já idealizava uma literatura com a mesma irreverência para os jovens que antecipa do Modernismo uma linguagem original e criativa, sobressaindo a busca pelo coloquial brasileiro. Ainda em 1921, o escritor publica a obra *O Saci*, que é resultado de sua pesquisa sobre esse ser mítico. Para levantamento do imaginário do brasileiro sobre o saci-pererê, Lobato utiliza-se de uma enquete publicada na edição vespertina de *O Estado de S.Paulo*, em 1917 (Camargo, 2008). Por meio dela, recebe depoimentos dos leitores e ilustrações que afirmam representar o saci.

Com a obra *A menina do Narizinho Arrebitado*, 1921, Monteiro Lobato rompe com o círculo de dependência aos padrões literários provindos da Europa. Justamente, porque traz uma nova abordagem literária referenciada para o jovem leitor, na qual é capaz de construir um mundo de fantasia com elementos típicos do folclore brasileiro. No ano seguinte, publica *Narizinho Arrebitado* e inaugura, conforme Laura Sandroni (1987, p. 47), o que se convencionou chamar de fase literária da produção brasileira destinada às crianças.

Sabe-se do comprometimento de Lobato em manter o padrão de qualidade em todas suas obras editadas, isso se deve à melhoria dos recursos materiais e do maquinário da época. De acordo com Marisa Lajolo (2000, p. 24), em 1924, Lobato “incorpora gráfica moderníssima à sua editora”. Além disso, segundo Joaes Cabral de Lima: “Lobato com seu empreendedorismo desencantou o Brasil literário outrora adormecido pelo ainda existente estigma de colônia e pelo aculturamento que a sociedade impingia a si própria, renegando sua natividade mestiça e tão rica culturalmente, repleta de narrativas. Desta feita também encantou os pequenos leitores tão necessitados de um mundo encantado na literatura” (2020, p. 58).

Houve reações contrárias às publicações dos livros de Lobato por parte dos tradicionalistas do ensino. Nas décadas de 1920 e 1930, ainda existia um forte pensamento conservador no ensino, e a maioria dos livros destinados à leitura literária dos jovens possuía características que reforçavam suas funções pedagógicas. Alguns autores desse período foram Tales de Andrade, Júlia Lopes de Almeida e Olavo Bilac.

Outro aspecto importante trata-se da modernização que trouxe consigo o êxodo rural e a taxação daqueles que permanecem como “sem cultura”. O espaço rural passa a representar-se como hostil, agreste, selvagem e tendencioso a conflitos. Nesse contexto,

Lajolo e Zilberman caracterizam *O Sítio do Picapau Amarelo*, como representante da utopia brasileira, pois nesse espaço há todas as necessidades que o Brasil carece. Citam, como exemplo, a figura atenta de Dona Benta que, mesmo distanciada do espaço urbano, é “conhecedora do que acontece no mundo” (1988, p.55).

A década de 1930 está marcada pela revolução que levou Getúlio Vargas ao poder. O novo governo já encontrou um cenário propício à renovação educacional. De acordo com Nelly Novaes Coelho (2010), a literatura infantil nas décadas de 1930 e 1940 foi marcada por um intenso esforço de reorganização política e de reconstrução econômica. Tal esforço foi provocado, de início, pelo caos econômico que se instaura no mundo, intensificado pela eclosão da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), coincidindo, entre nós, com o Estado Novo (ditadura implantada por Getúlio Vargas). Os esforços de reconstrução econômica seguem paralelos a um amplo movimento de reivindicações sociais que, na literatura, encontra sua melhor expressão no Romance Regionalista. Neste se denunciam os descabimentos do Sistema de poder (oficial ou oficioso), disseminado pelo país e as condições degradantes em que vivia o povo em extensas regiões brasileiras, principalmente do Centro para o Norte/Nordeste brasileiro.

A observação da realidade contemporânea e a ênfase do nativismo mostraram-se caminhos possíveis para admissão dos contrastes e da miséria vivida socialmente, mesmo que se desejasse a modernização. Num primeiro momento, há estranhamento quando o novo governo se interessa pela vertente do nativismo. Logo após, fica clara sua intenção. Por meio do samba-exaltação, “Hora do Brasil”, programações patrióticas, filmes históricos, financiados pelo Ministério da Educação e, principalmente, o rádio conseguem garantir a permanência de Vargas no poder (Coelho, 2010). O patriotismo vivido não atrapalha os objetivos do movimento modernista, já que este propunha cunho nacionalista. Nesse cenário, Graciliano Ramos e Dyonélio Machado posicionaram-se criticamente, descrevendo a realidade brasileira e denunciando abusos de poder. Vale salientar que os livros produzidos para crianças e jovens, nesse período, foram intensamente nacionalistas. Lajolo e Zilberman afirmam que:

Estes três aspectos – o nacionalismo, a exploração da tradição popular consolidada em lendas e histórias e a inclinação educativa – juntos ou separados sufocaram em muito a imaginação. Contudo, não impediram que, quando liberada, ela tentasse construir um mundo de fantasia, possível plataforma de lançamento para uma crítica à sociedade ou ao ambiente real experimentado pelo leitor. (1988, p.54).

Novas ideias pedagógicas prosseguiam e se debatiam com as propostas para o novo planejamento da Educação Nacional. Nesse contexto reformista, a Literatura Infantil também se impõe às autoridades como um sério problema a ser equacionado. A produção da Literatura Infantil cresce em perfeita consonância com a nova política educativa e com a expansão da rede escolar que passa a ser obrigatória e vista como símbolo de ascensão social. Sob perspectiva literária, predomina o pensamento científico, a atitude reflexiva, o folclore, permanecendo as influências de obras europeias e ocidentais. Entretanto, novos espaços são capazes de denunciar as desigualdades que ocorriam entre as áreas rurais e urbanas, há, também, a manutenção de personagens de um livro para outro – os famosos seriados –, e finalmente, a adaptação e os clássicos (Lajolo; Zilberman, 1988, p. 68-76).

Diante desse contexto histórico e social marcado pela ditadura de Getúlio Vargas, pela ascensão mundial do fascismo e do nazismo e pela guerra que devastou completamente a Europa, surge a personagem Dona Benta, que se afirma como uma figura democrática e inovadora. Representando uma liderança contrária aos governantes desse período, Dona Benta não necessita do apoio masculino: é proprietária de um sítio que acolhe todos os visitantes sem lhes impor obediência nem submissão ao seu discurso. Além disso, a década de 1940 é marcada pelo aumento da exploração do território nacional, portanto, observa-se nas obras literárias a presença de um país mais selvagem e aventureiro. Assim, novos cenários são contextualizados, como ocupações de áreas naturais e projetos para a Amazônia, como o da construção de estradas, exploração da agricultura e pecuária no Centro-Oeste.

Em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, o Brasil estabelece relações com os Estados Unidos, como consequência, o mercado brasileiro é invadido por produtos industrializados e bens culturais propagados pelos novos veículos de comunicação de massa. Entre os bens culturais estão a literatura em quadrinhos, as coleções compostas de grandes novelas de aventura da literatura europeia ou norte-americana e de traduções dos romances franceses para o público feminino, em uma fusão entre o maravilhoso e a ciência. Destaca-se nesse período o avanço da produção do livro infantil, cuja tarefa dos novos autores é manter o interesse dos leitores, preservando a qualidade e buscando a originalidade. Nesse sentido, a criação de uma infraestrutura de excelente nível em parceria com editoras especializadas marca as décadas de 1940 a 1960 (Lajolo; Zilberman,

2022).

Na década de 1950, segundo Lajolo e Zilberman (2022), Assis Chateaubriand (1892- 1968), inaugura em São Paulo a TV Tupi, tornando o Brasil o quarto país do mundo a adotar o novo meio de comunicação. Também destacam o dinamismo da nova diagramação, feita pelo Jornal do Brasil, no “*Caderno B*”. Nele está o *Suplemento Literário* que abre suas páginas a contribuições culturais, apresentando aos leitores o Concretismo, a linhagem mais avançada da poesia nacional. Embora haja preocupação em preservar a qualidade dos textos publicados e manter o interesse dos leitores, a literatura brasileira sofre com a concorrência da edição maciça de obras de autores estrangeiros. Como exemplo, a publicação de revistas em quadrinhos norte- americanas, lideradas por *O Pato Donald*, publicada pela Editora Abril a partir de 1950. No final da década, as produções nacionais copiam modelos consagrados no exterior. Desse modo, a cultura popular perde espaço, assim como, o coloquialismo no texto literário (Lajolo; Zilberman, 2022).

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, afirma que “[..] o mercado livreiro nacional, preocupado apenas com a circulação do maior número de obras, segue o paradigma dominante até o final dos anos 1950. Logo, há um desestímulo à produção de obras com qualidade” (2009, p. 97). Sob a perspectiva das pesquisadoras, Lajolo e Zilberman, “a insistência nesse padrão narrativo demonstra mais uma vez a tendência da literatura infantil à produção em série”. E acrescentam: “Há ausência do folclore nacional. A eles recorrem apenas: Hernâni Donato (1922-2012), em *Novas aventuras de Pedro Malasartes* (1949), em que tira proveito das propriedades da personagem, representativa da luta dos fracos contra os poderosos” (Lajolo; Zilberman, 2022, p. 197). Neste contexto, observa-se uma inversão do que havia sido construído, no período anterior, nas obras de Monteiro Lobato e de Viriato Correia, pois não predominam no cenário obras renovadoras nem personagens irreverentes (Lajolo; Zilberman, 2022). O humor praticamente desaparece, pois é incompatível com a postura pedagógica.

A mudança aparece, segundo Coelho, na década de 1960, que gestou o grande número de criação literária infantil surgido nos anos 1970. Embora o mundo ainda estivesse mergulhado em guerras segmentadas e discriminações raciais, as ondas feministas, reivindicações estudantis e greves, entre outras manifestações populares, anunciam mudanças importantes capazes de estabelecer uma nova era. Assim, “Expande-se pelo mundo ocidental a nova maneira de conhecer, trazida pela televisão. Os audiovisuais (TV,

rádio, publicidade, outdoors, posters, arte pop, projetores, slides...) alteram definitivamente o relacionamento do homem com o mundo e com seus semelhantes” (Coelho, 2006, p. 51).

No Brasil, a inauguração de Brasília entusiasma setores econômicos e promove uma corrida desenvolvimentista, porém, o golpe militar de 1964 produz repressão, censura, prisões e exílios que impactam a economia inserindo-a no processo de internacionalização do capital. O movimento cultural pós-1964 caracteriza-se pela repressão de natureza ideológica e política. Nesse cenário, há investimentos governamentais na indústria livreira para a produção de material didático em sintonia com o discurso oficial. As primeiras ações que beneficiaram o setor editorial, durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961), foram a redução e a isenção de taxas para a importação do papel e para a renovação do parque gráfico. A modernização da indústria e do comércio livreiro, assim como a renovação do projeto gráfico, investimento em propagandas e inovação na distribuição, trouxeram avanços significativos para o aumento da publicação de livros, consequentemente, o acesso por parte dos jovens leitores.

Mesmo diante de um setor editorial fortalecido, baixos índices de leitura impactam o mercado. Para enfrentar esse quadro negativo, o Estado agiliza investimentos na produção e edição de obras infantis, posteriormente, juvenis. A comercialização atrai investimentos por parte da iniciativa privada que inova na veiculação, aumentando o número e o ritmo de lançamentos de títulos novos. A produção regular leva à produção em série e em alta escala, no entanto, com qualidade questionável.

A reformulação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 2.024/1961 pela Lei nº 5.692/1971, a qual assegura a presença de textos literários para o ensino da língua vernácula, estabelece uma nova relação entre escola e literatura, garantida pela política educacional. Além disso, o crescimento do mercado editorial estimula a criatividade de autores, justamente pela rapidez na publicação. É o chamado *boom* da literatura infantil que se estende pela década de 1980. Por isso, são criadas Instituições e programas para discussão da literatura e promoção da leitura: Fundação do Livro Escolar (1966); Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968); Associação de Professores de Língua e Literatura (1968), bem como instruções e sugestões didáticas como fichas de leitura, questionários e roteiros de compreensão de texto, para orientar professores durante a mediação literária.

É frequente a presença de autores nas escolas para divulgação e discussão de suas obras com os alunos. Como consequência, surge nos grandes centros, o comércio especializado: livrarias voltadas para o público infantil e juvenil. A movimentação editorial atrai um grande número de escritores, artistas gráficos e autores consagrados como Mário Quintana, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector.

No final da década de 1970 e início da de 1980, surgem obras que abordam temas tabus, apesar da repressão (Ferreira, 2009). Temas como separação conjugal, amadurecimento sexual, emancipação da mulher, extermínio dos índios, entre outros. Alguns autores que se destacam: Mirna Pinsky, Viviana de Assis Viana, Sérgio Caparelli, Teresinha Alvarenga, Ana Maria Machado e Lygia Bojunga. Segundo, Ferreira, “essas obras superam o modelo criança versus adulto e apresentam criança e/ou adulto versus condições sociais adversas” (2009, p.102). Nesse viés crítico, surgem obras com discurso libertário, como *A bolsa amarela* (1976), de Lygia Bojunga que aborda a perda da identidade infantil; e *Uma estranha aventura em Talalai* (1980), de Joel Rufino dos Santos (1941-2015), outras com discurso irreverente e irônico, como as de Ruth Rocha – *O reizinho mandão* (1978), *Marcelo, Marmelo, Martelo e outras histórias* (1976) –; e *História meio ao contrário* (1979), de Ana Maria Machado, que subverte o gênero ao apresentar uma história de fadas às avessas, capaz de apresentar ideais e posições políticas nada conservadoras. Dessa perspectiva, a literatura infantil passa a ser apreciada e considerada como gênero maior. Todo o processo histórico até aqui apresentado mostra a lenta valorização do que é essencial para a formação leitora dos jovens leitores. Foi preciso a instituição de políticas públicas, a adesão dos profissionais da educação e do comércio privado para que a renovação acontecesse.

A nova produção desvincula-se do compromisso com o discurso pedagógico e maniqueísta. Ela se pauta, então, pela paródia, pela revisão do próprio mundo fantástico tradicional das fábulas e das alegorias, pela comicidade, pelo *nonsense* e pela irreverência em obras como *Os colegas*, *Angélica* e *O sofá estampado*, de Lygia Bojunga Nunes; *O reizinho mandão*, de Ruth Rocha; *A fada que tinha ideias* e *Soprinho*, de Fernanda Lopes de Almeida; *História meio ao contrário*; de Ana Maria Machado; *Onde tem bruxa tem fada*, de Bartolomeu Campos de Queirós (Ferreira, 2009).

De acordo com as pesquisadoras, Regina Zilberman e Lígia Cademartori: “Só nos últimos anos cresceu, no Brasil, o interesse pela literatura infantil, para o que contribuiu o surgimento de obras com dicção própria e de autores capazes de dar tal contribuição ao

gênero”. (1982, p. 139). Para Coelho (2006), a criatividade e a consciência crítica avultam em obras de Ana Maria Machado, André Carvalho, Ary Quintella, Bartolomeu Queirós, Carlos de Marigny, Dirceu Quintanilha, Domingos Pellegrini, Edson Gabriel Garcia, Edy Lima, Euclides Marques de Andrade, Everaldo Moreira Veras, Eliane Ganem, Elias José, Fernanda Lopes de Almeida, Ganymédes José, Giselda Laporta Nicolelis, Henry Corrêa de Araújo, Haroldo Bruno, Ignácio de Loyola Brandão, Joel Rufino dos Santos, João Carlos Marinho, Leny Werneck, Lurdes Gonçalves, Lúcia Pimentel Góes, Lúcia Aizim, Luiz Paiva de Castro, Lúcia Miners, Lygia Bojunga Nunes, Margarida Ottoni, Martha Azevedo Pannunzio, Moacir C. Lopes, Rachel de Queiroz, Ruth Rocha, Sérgio Caparelli, Teresa Noronha, Vivina de Assis Viana, Wander Piroli, Werner Zotz, Ziraldo, entre outros.

A produção literária de Sylvia Orthof ocupa um lugar de destaque na história da literatura infantil brasileira. No decorrer de sua trajetória, rompe com modelos tradicionais e revoluciona ao produzir narrativas irreverentes. Propõe para seus leitores um novo mundo, uma nova forma de se pensar e estar nele. Pelas ideias inversas subverte as ideologias políticas e sociais.

Sua produção está no vórtice das grandes mudanças, livre para ser o que realmente é: expressão clara de seu posicionamento sobre a relação entre autor e leitor por meio da obra. Por isso, seu caminho se faz autêntico, justamente porque Sylvia Orthof consegue ser, ao mesmo tempo, Emília e Dona Benta, ou seja, revelando irreverência e liderança democrática em suas histórias. Nos livros cria espaços divertidos, muitas vezes, o *nonsense* alia-se ao *quiprocó*. Num rodopio fascinante rompe expectativas e coloca o jovem leitor às portas de novas possibilidades. As personagens orhofianas, livres de preconceitos, tratam a realidade de maneira inversa, ousam dizer pelo avesso verdades cristalizadas, promovendo a reflexão crítica no jovem leitor.

Segundo Carlos Mateus da Costa Castello Branco, Orthof obteve reconhecimento de sua produção por meio das premiações obtidas com peças teatrais para adultos, como *Cristo versus Bomba* (1967), primeiro lugar entre mais de 40 peças apresentadas em um concurso no Rio de Janeiro (2016, p.119); e para crianças, como *A viagem de um barquinho* (1975); *Eu chovo, tu choves, ele chove* (1976), apresentadas no teatro Guaíra de Curitiba-Pr (Orthof, 2015, p.6-8). A irreverência e o *nonsense* são características da produção literária infantil da autora. Um exemplo aparece em *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* (1981), cuja história desmascara a subserviência feminina e

ênfatiza o empoderamento. Assim, ao criar situações que não atendem à ordem natural, faz com que jovens leitores reflitam sobre as possibilidades do mundo, desmitifica valores e conceitos cristalizados.

Sylvia Orthof foi descoberta por Ana Maria Machado e Ruth Rocha, suas madrinhas literárias, ao ser convidada a escrever para a revista *Recreio* no final da década de 1980. Sua força literária ganha notoriedade pelos textos publicados nessa revista. Eliane Ganem torna-se outra madrinha literária de Orthof. Ganem, que pertencente ao grupo de novos escritores da geração anterior, comprometidos com a literatura infantil brasileira e com as causas sociais, também fez parte do grupo de jornalistas que resistiram à ditadura militar. Em 1979, o conto “O Pé Chato e a Mão Furada” (1979), foi premiado no 1º Concurso Nacional de Contos Infantis do Banco Auxiliar de São Paulo.

Considerada uma das herdeiras de Lobato, Orthof demonstra sua genialidade de fada carioca ao se utilizar do efeito de humor e do *nonsense* para questionar ideias conservadoras em suas obras de potencial recepção infantil. Conforme Villaça:

Orthof escreve como quem conta histórias: transformando, invertendo, recriando e, sobretudo, subvertendo. A forma natural com que conduz o diálogo com o leitor permeia a totalidade de sua obra e sinaliza a consciência de que o fenômeno artístico só se realiza integralmente se provocar alguma transformação no receptor. (2017, p.131).

Em relação à produção da autora, notam-se descrições diversas, como a do seu filho Geraldo Orthof Pereira Lima: “reticências, marca registrada da escrita da mãe, sempre Sylvia, selvagem paisagem, em pausas e correntezas” (2017, p.193); e da escritora Cíntia Barreto: “o tom polifônico prevalece na narrativa orthofiana promovendo a desconstrução de velhos paradigmas – culturais, sociais e linguísticos -, construindo novas formas de pensar o mundo por meio da literatura (2017, p. 115). Estas considerações corroboram a afirmação das pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman de que “a literatura infantil fez da inversão de valores ideológicos seu compromisso com a modernidade” (2022, p.276).

Para Fanny Abramovich: “Pra começar, você continua sendo, pra mim, a melhor autora de textos infantis deste Brasil. Claro, claríssimo, depois de Monteiro Lobato. Única capaz de ser parceira dele. Dupla certa. Lobato e Sylvia. Delicantes, imaginantes, debochados, imprevisíveis, irresistíveis...” (2007, p. 08). Para a escritora, Orthof deixa transparecer em sua produção literária o humor ácido e espirituoso de Emília dando voz

à boneca em diferentes personagens e contextos inusitados. Sobretudo, ao compreendermos que a própria autora traz como seu alterego a irreverência Emiliana potencializada.

Anterior à produção orthofiana, a literatura infantil conta com o trabalho relevante de outras herdeiras de Lobato, como Ana Maria Machado e Ruth Rocha. Ambas iniciaram suas produções para o público infantil na primeira fase da *Revista Recreio* (1969-1980), marco importante de promoção da literatura infantil no Brasil. O novo aporte para textos narrativos, preocupado em promover a leitura entre os recém alfabetizados, rompe com modelos tradicionais do mercado literário. A ideia é estar acessível junto ao seu público, por isso, a escolha inovadora. Trata-se de uma revista-brinquedo, vendida em bancas de jornais e/ou atrelada a produtos de supermercado.

Orthof utiliza-se da ilustração em suas obras, garantindo a inovação que une linguagem verbal e imagética, capaz de ampliar a potência leitora, criar novos conceitos sobre o projeto gráfico e a materialidade. No próximo tópico, apresenta-se o percurso histórico da ilustração como proposta para discussão sobre a nova arte que se mostra às crianças.

1.1 Percurso histórico da ilustração

O contexto da Revolução Industrial, especificamente a partir da segunda metade do século XIX, influencia os modos de produção editorial e a visão artística de uma época que concebe um novo conceito do livro infantil. Surgem trabalhos artísticos de ilustradores, como Edward Lear (1812-1888), Richard Doyle (1824-1883), Walter Crane (1845-1915), Kate Greenaway (1846-1901), John Tenniel (1820-1914), Paul Gustave Doré (1832-1883), entre outros, cujas obras influenciam até hoje a produção do livro ilustrado. Entre as obras mais famosas, está *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll (1865), ilustrada por Tenniel.

Rui de Oliveira traça um breve caminho histórico sobre a ilustração de livros infantis no artigo intitulado *Breve Histórico da Ilustração no Livro Infantil e Juvenil*. Primeiramente, justifica o período escolhido: século XIX até a década de 1930, como sendo o momento em que a ilustração de livros se torna reconhecida como “arte, linguagem de massa e como realidade industrial e profissional” (2008, p.13). Ressalta a condição inevitável, na contemporaneidade, da junção entre imagem narrativa e

audiovisual manifesta em novos suportes, como a internet, os jogos eletrônicos, os quadrinhos e a animação em série de TV, entre outras. Oliveira (2008) destaca a dificuldade de se considerar imagens narrativas publicadas nos livros, sem estarem contaminadas com ruídos visuais diversos. Acredita que a única forma para se reverter esse processo é fazer surgir novamente a relação da palavra com a imagem, por meio do contato físico com o livro, pois dele se pode alfabetizar o olhar.

O pesquisador (2008) relaciona a Revolução Industrial à era vitoriana, durante o século XIX, para ampliar a compreensão do nascimento da ilustração do livro infantil. Justifica sua escolha em três aspectos: industrial; surgimento de novos códigos no campo da linguagem visual; consumismo, com a aparição da classe média, que se torna consumidora de produtos como jornais, revistas, livros e outras publicações direcionadas para seus filhos.

A respeito do aspecto industrial, há uma incursão interessante sobre a gradual propagação do recente gênero literário criado, embora sejam consideradas suas limitações, próprias de um momento originário sob perspectivas ainda embrionárias. Depois, aborda o surgimento de novos códigos e linguagem visual, aliás, os quais permanecem até hoje “o livro como objeto de arte, como brinquedo e entretenimento, além de veículo de valores morais e educacionais da época” (Oliveira, 2008, p. 14).

Ainda sob o início de novas propostas para a elaboração do livro infantil, Graça Ramos considera as primeiras décadas do século XX como a entrada em cena das chamadas vanguardas modernas. Nelas surgem artistas, cujas origens remontam ao Dadaísmo – movimento artístico surgido em 1916, na Suíça, o qual “privilegiava a desconstrução da lógica e as atitudes irreverentes e irônicas” (Ramos, 2020, p.60) –, como exemplo, a estudiosa menciona o alemão Kurt Schwitters (1887-1948), o qual “criou uma série de contos de fadas ilustrados” (p. 60). Deste período, apenas uma publicação sobreviveu, a obra intitula-se *O espantalho* (1920), editada, em 2009, pela Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Schwitters (1887-1948), com as colaborações de Kate Steinitz (1889-1975) e Theo van Doesburg (1883-1931), utiliza apenas duas cores em suas produções: tinta preta sobre fundo branco.

Observa-se, nesse período, número muito reduzido de ilustrações destinadas às narrativas literárias, na maioria são gravuras feitas em madeira, não descritivas, com pequenas indicações que representam as personagens, como também, a divisão de capítulos (Yolanda, 1977). Como afirma Sophie Van der Linden: “A xilogravura, até o

final do século XVIII, foi a única técnica que permitia compor com versatilidade numa mesma página caracteres e figuras, foi com ela que se realizaram os primeiros livros para crianças que continham imagens [...] essa técnica apresenta traços um tanto grossos e carece de precisão” (2018, p.11). Essa técnica, que permaneceu até a Primeira Guerra Mundial, colocava em risco a criação original do artista, pois esta poderia ser alterada na transferência para a madeira e/ou durante o trabalho realizado pelo gravador. Outra questão, mais agravante, era a padronização das ilustrações que obscureceu o processo criativo do artista, justamente porque, os gravadores apresentavam habilidades diferentes. Alguns eram especialistas em figuras humanas, outros em cenários ou paisagens. Portanto, a junção de trabalhos diversos sobre uma mesma imagem resultava no empobrecimento da criação original (Oliveira, 2008, p.17).

Entretanto, destaca-se neste período, o trabalho irreverente do grupo de colaboradores de Schwitters (1887-1948), que produziu desenhos próximos aos rabiscos feitos por crianças em idade pré-escolar e conseguiu uma integração entre palavras e imagens. Essa aparente simplicidade foi buscada por eles, que eram artistas reconhecidos e dominavam tanto a técnica da pintura e do desenho como a teoria artística: “Com a força inerente à tipografia, o artista se aproximou da naturalidade com que as crianças pequenas costumam desenhar” (Ramos, 2020, p. 60).

Outro exemplo peculiar, recolhido de Nicholas Tucker por Peter Hunt (2010), refere-se a Maurice Sendak (1928-2012), autor-ilustrador bem-sucedido e influente, que foi acusado de realizar um trabalho grotesco por desenhar crianças com cabeças ampliadas. A esse respeito Sendak (2020, apud Hunt, 2010, p. 36) afirmou: “Eu conheço as proporções do corpo de uma criança. Mas estou tentando desenhar o modo como as crianças se sentem – ou melhor, o modo como imagino que elas se sintam”.

Observa-se a sensibilidade da escolha do traço e a perspicácia de ilustradores capazes de traduzirem, com verossimilhança, sua compreensão de mundo, por meio de um constructo significativo para as crianças. Provocativos, justamente porque suas ilustrações são elos comunicativos que permitem descobertas estéticas e culturais, pois instauram formas novas. Desse modo, conclui-se que o livro ilustrado é capaz de aproximar modos diferentes de observação entre um adulto e uma criança. Em sua mediação, as crianças sabem que as ilustrações lhes pertencem, cabendo o texto verbal ao leitor adulto. A riqueza está na percepção das crianças de que veem um texto em conjunção com o que escutam.

Após a Segunda Guerra Mundial, os ilustradores tornam-se reconhecidos, mundialmente, por seu trabalho no campo editorial. Surgem os *picture-books*, na Europa e América, que mostram detalhes e acrescentam informações ao texto verbal (Yolanda, 1977). Segundo Ramos, esses livros passam por grande melhoria na qualidade das imagens, porém apresentam poucas inovações em sua concepção (2020, p.61).

No Brasil, o processo da ilustração no livro infantil foi lentamente construído. No início do século 20, há o aparecimento de propostas inovadoras para a criação do livro ilustrado infantil, em especial, com Lobato que defende o emprego das cores. Seu primeiro ilustrador, Voltolino (1884-1926), inspira-se no *art nouveau*, conferindo estilização elegante às imagens.

Nas décadas de 1940 e 1950, observa-se a influência da linguagem da publicidade e das histórias em quadrinhos nos livros ilustrados (Camargo, 1995, p. 41). Sobre as HQS, Will Eisner afirma se tratar de arte baseada no emprego da imaginação na qual o conhecimento da ciência e da linguagem são aprendidas. Destaca a importância da leitura, principalmente de contos, argumenta “[...] é essencial para as habilidades de criação de enredo e narrativas” (1989, p. 145). Considera, também, a habilidade desenvolvida ao manipular os dispositivos necessários tanto para o desenho como para a caricatura. A repercussão das HQs promoveu significativas mudanças no projeto gráfico do livro de potencial recepção infantil.

Nas décadas de 1960 e 1970, duas obras inovadoras foram produzidas: *Flicts* (1969), de Ziraldo (1932-2024), e a obra *Ida e Volta* (1976), de Juarez Machado (1941). Pelo recurso somente a imagens narrativas, ambas intensificaram a experiência da criança com a leitura que dispensa palavras. Nesses livros, a inovação recaiu na sequencialidade, pois o texto imagético pode ser lido em qualquer ordem, intrigando, assim, o jovem leitor (Ramos, 2020).

Camargo apresenta, em seu livro *Ilustração do Livro Infantil* (1995), sua preferência em usar a expressão “livro de imagem” para livros em que a narrativa é feita exclusivamente por imagens. Embora considere a dificuldade na classificação e o desconforto das obras de arte quando classificadas, instaura reflexões inquietantes a respeito: “se considerarmos o texto como música de fundo, o livro é de imagem; se considerarmos as ilustrações como ornamento, iluminura – e elas de fato têm a graça das iluminuras – o livro é de poesia” (1995, p. 71). Ainda discorre sobre o livro de imagem, apresentando as obras de Eva Furnari publicadas pela editora Ática pertencentes à coleção

“Peixe vivo”: *Todo dia, De vez em quando, Cabra-cega e Esconde-esconde* – laureados com o *Prêmio Luís Jardim* da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) de Melhor Livro de Imagem de 1981 –, e o início de seu trabalho para a Folhinha de S. Paulo, suplemento infantil do jornal *Folha de S. Paulo*, na qual cria a personagem *A bruxinha* que será publicada pelas editoras Paulinas, FTD e Global, sob os títulos: *A bruxinha encantadora e seu secreto admirador, Gregório*; *Bruxinha 1 e 2*; *A bruxinha atrapalhada e Traquinagens e estripulias*, as duas últimas utilizando duas cores nas ilustrações.

Camargo declara circular em no mercado, em 1995, “mais de 80 títulos de livros de imagem, sendo 28 autores, dos quais 13 são mulheres” (1995, p. 71-72). Conclui que “O livro de imagem, ao permitir a invenção de diferentes textos, a partir de uma mesma narrativa visual, estimula a diferença e o respeito pela diferença, sem o que não há democracia” (1995, p.87). A ilustração assume estatuto de objeto de pesquisa na década de 1970, como exemplo disto, Regina Yolanda publica, em 1977, *O livro infantil e juvenil brasileiro*: bibliografia de ilustradores. Trata-se do primeiro e único compêndio com referências a partir do nome dos ilustradores. Seu estudo baseou-se no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e da Biblioteca Infantil Monteiro Lobato em São Paulo, além dos arquivos de editoras e da rede de bibliotecas infantis cariocas. Em sua obra, Yolanda denuncia o descuido com as informações nos livros para crianças: “Falta do nome do ilustrador na folha de rosto dos livros, a ausência de assinatura nas reproduções e a omissão da procedência das ilustrações, em muitas obras, foram obstáculos por vezes intransponíveis” (1977, p. 6).

Em seu trabalho pioneiro (Yolanda, 1977) destaca-se a denúncia da presença predominantemente masculina entre os ilustradores, pois do total de 465, apenas 104 são mulheres. Entre os que mais produziram, encontram-se Francisco de Barros Júnior, com 118 livros ilustrados, entre os anos de 1948 a 1973; Francisco Richter, com 63 obras, entre 1917 a 1967; Eliardo França, com 20 obras entre 1968 a 1974, sendo seis delas de “Malba Tahan (1895- 1974), pseudônimo de Júlio César de Mello e Souza” (1977, p. 42-43), entre outros. Conforme a pesquisadora, o pioneiro da ilustração do livro para crianças no Brasil foi Julião Machado, nas obras *Contos da Carochinha*; *História do Arco da Velha*; *Histórias da Baratinha* e *Histórias da Vovozinha*. Além desses trabalhos, Machado ilustrou o livro *Contos para crianças* (1906), de Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Mello, publicado pela editora Laemmert, uma das empresas que lideravam o mercado na época, ao lado da Garnier, ambas do Rio de Janeiro,

e de Genoud de Campinas, situada no estado de São Paulo (Yolanda, 1977).

Surgem no período autores-ilustradores, como Francisco Acquarone, que publicou 15 livros, entre 1939 a 1969; Leda Acquarone, que publicou seis livros sozinha, e depois 17, em parceria com Donato Acquarone. Ziraldo aparece na lista com os livros *Flicts, A turma do Pererê I e II*, entre os anos de 1969 e 1972. Yolanda (1977) revela que muitos dos ilustradores brasileiros deram tratamento próprio a clássicos universais de Andersen, Perrault, Grimm, Collodi, Lewis Carroll, entre outros.

Com relação às funções da ilustração no livro infantil, a pesquisadora Margaret Gryner Schaeffer (1991) observa que há concordâncias entre Perry Nodelman, Edward Hodnett e Luís Camargo. Conforme a estudiosa, Nodelman compreende que a ilustração apresenta seis tipos de informação: confirma a mensagem textual; classifica genericamente coisas representadas; completa, por meio de imagens concretas, a linguagem escrita; permite que a criança conheça o aspecto de coisas que ela nunca viu; mostra traços psicológicos e sociológicos das personagens; as ações, expressões faciais e corporais das personagens provocam emoção no pequeno leitor.

Na sequência, traz as ideias de Hodnett que apresenta três funções básicas para a ilustração: ao representar completa o texto; ao interpretar, colabora na compreensão das ideias implícitas ou explícitas dentro da narrativa e decorar é considerada a menos importante. Logo após, destaca as funções descritas por Camargo a respeito da ilustração que pontua, descreve, narra o texto, expressa emoções e as funções estética, entre elas a simbólica, metalinguística e lúdica. Schaeffer, após considerações a respeito do trabalho desses ilustradores, declara concordar com a adequação dos estudos apresentados por Camargo. Além disso, a aproximação da pesquisadora a vários ilustradores da época rendeu-lhe participação no aprofundamento das discussões sobre as funções estéticas da ilustração com o pesquisador Luís Camargo, confirmada por carta enviada à Schaeffer:

As entrevistas que você tem me mandado tem sido muito estimulantes, ampliando minhas ideias. Para você ter uma ideia, já precisei acrescentar mais um nível de diálogo com o texto: nível lúdico. Livros como os da coleção Ping-Póing, de Eva Furnari, o livro As três partes, de Edson Kozminski, os livros de pano de Isís Valéria, trazem um enfoque diferente da relação texto-imagem tradicional (Schaeffer, 1991, p.108 – grifos do autor).

Os estudos de Schaeffer (1991) são importantes porque estabeleceram contato com pesquisadores da época, levantando questionamentos em um momento inicial dos

estudos sobre a linguagem imagética. Sua escolha pelos estudos de Luís Camargo contribuiu para esclarecer a compreensão das funções da ilustração nos livros infantis.

Na década de 1980, conforme Ferreira, há melhoria na qualidade do papel empregado na produção dos projetos gráficos dos livros, “Surgem projetos gráficos compromissados em facilitar para o leitor a visualização. O diálogo entre texto e imagem cria uma nova expressão do livro infantil brasileiro. Esse diálogo torna-se fundamental e enriquecedor como experiência estética” (2009, p.112). Além disso, a FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) com suas ações de divulgação e discussão de propostas, manifestas em seus boletins e nos eventos que organizou, amplia as reflexões sobre os livros ilustrados, seus projetos gráficos e a qualidade de suas ilustrações.

Na década de 1990, no Brasil, a ilustração é um dos elementos renovadores do chamado *boom* da literatura infantil, e o livro conquista espaço como objeto novo que dialoga tanto com o universo das artes plásticas, quanto com o da indústria cultural. Sua narrativa visual por meio dos desenhos, pinturas, colagens, montagens, entre outros, ganha igual ou talvez maior importância que o texto. Na década anterior, crianças e adultos são conquistados pelos livros de história sem texto, justamente porque sua narrativa é construída apenas por imagens. Coelho afirma, ainda: “Um novo caminho se abre para a invenção da literatura destinada às crianças” (2006, p. 52).

Dessa perspectiva, livros pioneiros são publicados entre 1980 e 1990, cujo enfoque está centrado no estudo das imagens. Jane Doonan (1993) e Joseph H. Schwarcz (1982) discutem detalhadamente cada uma dessas imagens, além do modo específico de transmitirem a ideia de movimento e de espacialidade. Entretanto, no período anterior – década de 1970 –, os estudos ignoravam o caráter sequencial, pois as ilustrações individuais eram retiradas do contexto e consideradas fora de sua relação com o texto narrativo, negligenciadas quanto ao aspecto visual e/ou suas imagens eram tratadas como secundárias.

Maria Nikolajeva e Carole Scott observam, ainda, que nas décadas de 1960 e 1970, os estudos sobre o livro ilustrado voltam-se para temas, como a família, o contexto das classes mais pobres, violência, paz, entre outros, centralizando sua preocupação nas questões educacionais e sociais, não se preocupando com a distinção entre livros ilustrados e livros com ilustração. Embora também considerem importantes os trabalhos de Perry Nodelman, *Words about Pictures* [*Palavras sobre imagens*, 1988], e de William Moebius *Introduction to Picturebook Codes* [*Introdução aos códigos dos livros*

ilustrados, 1986], justamente por apresentarem uma gramática para a leitura e para a compreensão das imagens nos livros ilustrados, os estudiosos concluem:

Em conjunto, Schwarcz, Moebius, Nodelman e Doonan introduzem ferramentas suficientes para decodificar as imagens nos livros ilustrados. Mas ainda carecemos de ferramentas para decodificar o “texto” específico dos livros ilustrados, o texto criado pela interação das informações verbais e visuais (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 18).

A obra publicada pelas pesquisadoras (Nikolajeva; Scott, 2011) inova no sentido de trazer análises das dinâmicas do livro ilustrado para compreender o surgimento de uma forma distinta de comunicação no diálogo entre texto verbal e imagético. Ao descreverem os dois extremos do espectro: texto sem imagem e livro-imagem, introduzem alguns tipos de livros ilustrados. Assumem como ponto de vista o termo “livro ilustrado” (*picturebook*), assim, distinguem dos livros com ilustração (*picture books*) ou com imagens (*books with pictures*), com a intenção de mostrarem a ampla diversidade da relação palavra-imagem. Justamente por não considerarem satisfatórias as considerações feitas a respeito da interação texto-imagem, embora capturem a essência dos livros ilustrados, concluem que os pesquisadores consultados ignoram a ampla diversidade da relação palavra-imagem.

Nikolajeva e Scott, ao discorrerem sobre estudiosos contemporâneos que refletem sobre essa relação, mencionam Peter Hunt e Lawrence R. Sipe (Inglaterra), Clare Bradford (Austrália), Kristin Hallberg (Suécia), Alfred Clemens Baumgärtner e Jens Thiele (Alemanha). Elas concluem que as obras desses pesquisadores problematizam a relação entre palavra e imagem, investigando o contraponto irônico entre o texto verbal e o visual. Entretanto, há uma lacuna sobre a terminologia que deve ser coerente e flexível, ressaltam a ausência de “uma metalinguagem internacional abrangente e um sistema de categorias que descrevam a diversidade de interações texto-imagem” (Nikolajeva; Scott, 2011, p.20).

Une-se a essas conclusões, a opinião de Peter Hunt que nos alerta sobre a obviedade da falta da metalinguagem para tratar questões interpretativas entre texto-imagem. Discorre sobre a distinção, em grande parte, organizacional, entre o livro-ilustrado e o livro com ilustração, e o modo como lemos o texto verbal por meio das imagens: “Diante dessa diferença no modo de ler tanto o livro com ilustração como o livro-ilustrado, a crítica e a teoria têm sido muito limitadas, tendendo a recorrer a chavões

figurativos. [...] precisamos de uma linguagem crítica para essa nova área, de potencial muito grande” (2010, p. 233).

No livro ilustrado, a palavra e a imagem estabelecem comunicação entre si e, muitas vezes, as ilustrações ampliam, antecipam, completam e/ou subvertem a narrativa. Assim, levam o leitor a experiências afetivas e intelectuais que povoarão seu imaginário. Muito diferente do livro com ilustrações, em que o texto verbal é predominante e pode, inclusive, ser compreendido independente do texto imagético. Dessa forma, compreende-se a importância do livro ilustrado como obra estética que exige uma leitura mais sensível e atenta, capaz de captar as muitas camadas de sentido construídas nessa interação.

Sobre as renovações criativas fomentadas pelo aumento da importância da imagem na estruturação dos livros, Graça Ramos afirma: “a arte de ilustrar livros viveu inúmeras transformações: das reproduções de gravuras feitas apenas em preto e branco àquelas editadas em policromia (quando se usa mais de três cores); da mera intenção figurativa às propostas que tendem para a linguagem da abstração; das imagens chapadas à volumetria do pop-up e ao 3D (três dimensões)” (2020, p. 57). Assim, o livro ilustrado revela-se, na atualidade, como obra pós-moderna, híbrida e intertextual. Nessa perspectiva, o mercado editorial mostra-se aberto a inovações e apoia a criação de ilustradores, apostando em ideias originais com inúmeras possibilidades de compreensão visual. Tais obras promovem a entrada do pequeno leitor no mundo literário de forma mais criativa e significativa.

Sipe e McGuire (2008), tendo como base as pesquisas de vários teóricos, apresentam um resumo com as seis características dos livros ilustrados contemporâneos:

1. valorização tanto da cultura popular como da culta; misturam categorias de gêneros literários, o que se denomina como uma das formas do hibridismo, assim como as funções entre autor, narrador e leitor;
2. subversão das tradições e convenções literárias, não distinguindo a história, a parte ficcional, do mundo exterior, “real”;
3. multiplicidade explícita da intertextualidade, a qual assume a forma de *pastiche* que ressalta camadas textuais de muitas fontes, destacando a ironia;

4. alto grau de ambiguidade, polissemia e finais abertos;
5. mescla entre texto verbal e imagético, como um jogo que convida o leitor a fazer parte dele de forma lúdica;
6. postura autorreferencial e metaficcional, permitindo que o leitor tenha experiências por meio dos textos.

Segundo Sipe e Sylvia Pantaleo, esses novos livros, ao adotarem uma postura crítica e ativa, são capazes de promover diferentes respostas. Isso ocorre porque oferecem múltiplas interpretações — por vezes contraditórias — que rompem com padrões de pensamento convencionais e abrem espaço para novas possibilidades de leitura. A diversidade também se apresenta na reação dos jovens leitores diante dos livros ilustrados que pode ser de surpresa, confusão e/ou deleite (2008, p.16-17).

Diante desse cenário, em que o livro ilustrado assume um papel provocador e plural na formação do leitor, torna-se pertinente conhecer a trajetória de Sylvia Orthof cuja obra exemplifica e expande tais possibilidades. No próximo tópico, abordamos a vida, a produção e a fortuna crítica de uma das mais importantes autoras-ilustradoras do livro ilustrado moderno.

1.2 Sylvia Orthof: vida, produção e fortuna crítica

A esperança é uma fênix: a gente espera uma coisa, de repente... perde a certeza de conseguir. Mas quem tem um pássaro fênix dentro da alma, esse acredita. E sua esperança renasce das cinzas do descrédito.

Sylvia Orthof (1996, p.11)

Neste tópico, aborda-se brevemente a trajetória de Sylvia Orthof pelo universo da cultura e da literatura. Na escola, aos sete anos, falava português com sotaque, pois era filha de pais austríacos que vieram para o Brasil fugidos da Primeira Guerra Mundial, no contexto pós- guerra. Conforme Orthof, mesmo em um país que não era aliado à campanha nazista, judeus sofriam discriminações veladas. Em seu livro autobiográfico, relata sobre outro tipo de preconceito sofrido, anos mais tarde, pelos amigos: “Além de eu ser a única estudante da minha classe que era filha de pais separados... eu era atriz” (1996, p.18). Ainda sobre sua vida acadêmica, o espaço escolar restringiu sua inventividade ao

oferecer, sistematicamente, apenas duas opções para sua formação escolar: o Clássico, ligado a línguas, história e outras matérias afins, e o curso Científico: “Todo matematizado, credo!” (1996, p. 18). As dificuldades enfrentadas por Sylvia Orthof não a impediram, anos mais tarde, ser reconhecida como uma das carreiras mais fecundas da literatura infantil brasileira contemporânea e uma das mais ricas do mundo ocidental, segundo a pesquisadora Nelly Novaes Coelho (2006, p. 800).

Aos 17 anos cursava o segundo ano do curso Clássico e participava como Julieta Capuleto no antigo Teatro Fênix, no ano de 1949. Seu professor a discrimina durante a aula de redação, pois embora reconheça Orthof como promissora na produção de textos e de boa família, lamenta que a jovem esteja envolvida com o teatro. Antes de abandonar o colégio, numa atitude revolucionária, diz ao professor: “Dr. Rui, se um dia eu vier a escrever, eu juro, não vou escrever redações! [...] Daqui pra frente, minha aula de português vai ser de texto teatral”. (Orthof, 1996, p.21). Ao abandonar a escola formal, Orthof viaja a Paris, estuda na Escola de Teatro fundada por Jean-Louis Barrault, faz cursos de desenho e mímica. Segundo Fanny Abramovich (2000, p. 36), na França, Orthof “se descobriu”. Em seus estudos, conhece a filosofia existencialista ao ler Molière, Musset, Victor Hugo, Baudelaire, Sartre e Juliette Gréco (Orthof, 1996, p.13).

Após os eventos da Segunda Guerra Mundial, entre os anos de 1940 e 1950, o existencialismo atua como uma resposta à crise existencial. É a expressão da experiência humana por meios concretos, assim, o sujeito torna-se aquele que age e procura enfrentar as dificuldades impostas pela realidade, superando suas limitações. Constrói a vida a partir de sua própria consciência e possui autonomia moral, já que faz escolhas e assume responsabilidades. Compreende que a liberdade é uma prática, não apenas um conceito abstrato e passivo. Conclui-se, tratar-se de um movimento intelectual filosófico, o qual abrange a arte, a literatura, o teatro e o cinema (TODO ESTUDO, 2024).

Talvez, os autores existencialistas lidos possam justificar sua intrépida busca de sentidos da realidade e da liberdade na concretude. Orthof retorna ao Brasil disposta a vivenciar novas experiências e a enfrentar desafios, tanto no teleteatro quanto em importantes companhias. Sua primeira participação foi com o grupo teatral Artistas Unidos, de Paschoal Carlos Magno. Depois, mudou-se para São Paulo e foi contratada pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), ao lado de Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Cleide Yáconis, Walmor Chagas, Rubens de Falco, Carminha Brandão, Ziembinsky e tantos outros (Orthof, 1996, p.23).

Na década de 1950, Cacilda Becker apresenta um amigo a Orthof, um médico pediatra famoso, Dr. Sávio Pereira Lima. Casam-se no dia 05 de novembro de 1956, ele com trinta e nove anos, ela com 24, na igreja de Santo Antônio da paróquia de Nova Iguassu. No mesmo ano, foram morar em Nova Viçosa, no sul da Bahia, lugar descrito por Sylvia como espaço de aventuras, com

[...] Praias longas e desertas, uma casinha de operário. [...] Não tínhamos telefone. A luz elétrica era apagada às 18 horas, porque servia somente para a serraria. [...] Em frente da nossa casa havia uma enorme gameleira. À noite, os mosquitos traziam malária e os morcegos caçavam mosquitos, tudo dentro da nossa casa. (Orthof, 1996, p.27).

As notícias eram trazidas por navios entre grandes intervalos de tempo. Diante da rusticidade do local e do cotidiano tão diverso, surpreende-se ante a enorme diferença da vida de televisão e teatro. Como doutor, seu marido, envolvido com o mercado de pesca e único médico da região, viajava muito. Orthof experimenta a solidão e começa a escrever sob a luz de lampião suas primeiras poesias e histórias. Nesse local isolado vive com sua primeira filha, Cláudia Orthof.

Com a professora local, Orthof inventava histórias e encenava peças teatrais utilizando sabugos de milho, com o intuito de despertar nas crianças o interesse pela leitura. Tal experiência ajuda a compreender a presença, em suas obras, de um profundo respeito aos pequenos leitores, expresso por meio de textos instigantes e questionadores, que provocam certo desconforto ao apresentar situações inesperadas e personagens pouco convencionais, exigindo do leitor a mesma abertura necessária ao exercício de uma liberdade autêntica.

Nesse período, desenvolve outras habilidades das quais se orgulha muito. Segundo trecho da carta escrita por Dr. Sávio Pereira Lima à mãe, dona Adalgisa Homem Pereira Lima (vide carta nos anexos): “Sylvia está se tornando uma grande cozinheira e grande costureira. Anda muito orgulhosa das “obras” que consegue fazer sair da máquina de costura” (Nova Viçosa – 21/02/1958). A versatilidade de Orthof revela não apenas sua aptidão para diferentes atividades, mas também uma disposição criativa que transcende a literatura.

Na década de 1960, o casal carioca parte para a recém-criada cidade de Brasília, na qual lhes prometiam vasto campo para pesquisa e realização profissional. Dr. Lima foi

um dos primeiros médicos a integrar o quadro do Hospital Distrital e também atuou como médico da Câmara dos Deputados. Em 1965, assumiu a chefia do Serviço de Pediatria do primeiro Hospital Distrital e, entre 1966 e 1967, exerceu o cargo de diretor do Instituto Médico Legal. (Correio Braziliense, 1972).³ Além disso, era um estudioso dos assuntos de Brasília, tendo feito várias pesquisas para definir o comportamento humano diante do microclima. Ajudado por Dr. Fábio Rabello, secretário da Saúde, Stenio Bastos e Dr. Nader, plantou ao redor do Hospital Distrital de Brasília milhares de mudas de plantas, entre elas eucalipto comum e eucalipto australiano, com o objetivo de tornar o ar perfumado para os doentes (Ari Cunha, Correio Braziliense, 20 mai. 1964)⁴.

Sylvia Orthof, agora mãe também de Geraldo Orthof e Pedro Sávio Orthof, acompanha o sucesso da carreira do marido, mas sem se deixar cair nas atividades rotineiras, o espírito e a alma criativa dão sinais. Foi pioneira na TV e no Rádio, apresentando-se semanalmente. Desenvolve o projeto *Teatro do Candanguinho* com Golda de Oliveira na TV Brasília, entre os anos de 1960 e 1961.

Orthof coordena o Teatro do Sesi (Orthof, 1996, p.29) e transforma operários em astros. Desse modo, promove a cultura aos migrantes atraídos para a nova capital do país. Constrói artistas para o povo, ao dirigir a peça *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto (1955) na Universidade de Brasília (UnB). Em 1962 é contratada como professora de Ensino Médio, nível III⁵. A instituição universitária afirma que seu objetivo é tentar garantir o direito de acesso à arte como formadora de opinião crítica e herdeiras da cultura mundial. Conforme mencionado no Plano Orientador da UnB, Instituto Central de Artes (ICA, 1962):

[...] Proporcionar a toda comunidade universitária e à população de Brasília oportunidade de experiência e de apreciação artística. Assim, espera a Universidade tornar-se capaz de despertar vocações e incentivar a criatividade e, sobretudo, formar plateias esclarecidas, que se façam efetivamente herdeiros do patrimônio artístico da humanidade.⁶ (ICA, 1962).

Nesse período o teatro e o cinema são reconhecidos como partes integralizadoras.

³ Trata-se de informação proveniente de recorte de jornal, integrante da coleção pessoal de Claudia Orthof.

⁴ Idem.

⁵ Disponível em: <http://www.elencobrasileiro.com/2020/05/sylvia-orthof.html>. Acesso em: 05 set. 2023.

⁶ Disponível em: <<https://cen.unb.br/departamento/historico> -página principal/ Histórico do CEN>. Acesso em: 16 set. 2023.

Vale destacar que o plano diretor era assinado por Darcy Ribeiro (1922-1997), Anísio Teixeira (1900-1971), entre outros. As atitudes libertárias e o comportamento irreverente confirmam a potencialidade transgressora que Orthof manifesta em seus textos dramáticos. *Caravelas* (1967) e *Cristo versus Bomba* (1967), marcam o início de sua produção como resposta ao cerceamento por parte dos órgãos públicos. Guiada por sua força artística, produz textos atemporais, necessários para a época, denunciando injustiças que geram silenciamentos e submissões e reafirmando, por meio da arte, o compromisso com a liberdade de expressão e a valorização da diversidade de vozes.

Em sua produção promove a reflexão sobre individuação, liberdade de escolha, empoderamento feminino e relações afetivas. A análise elaborada por Carlos Mateus da Costa Castello Branco (2016)⁷ revela a dimensão crítica, de cunho social e político, presente na peça *Caravelas*:

[...] Essa peça tem um aspecto essencial para a compreensão do teatro brasiliense, uma vez que, a partir da recuperação de algum dos cânones da literatura portuguesa e brasileira, a dramaturga orchestra em síntese uma aula sobre a história do Brasil, sobre a história literária portuguesa até os tempos atuais em que a peça está sendo montada na moderna cidade de Brasília. A composição do texto decorrente da colagem e intervenções revela a explícita vontade de explicar a gênese de Brasília que, consequentemente, coincide com o momento do teatro moderno e épico que vinha sendo feito no país. Os textos da peça eram de autores como Camões, Florbela Espanca, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Pero Vaz Caminha, Caymmi, Cassiano Ricardo, Santiago Naud e Gil Vicente. Além desses autores, há o poema Nau Catarineta que pertence ao folclore português, além dos textos atribuídos à Equipe. O descobrimento do Brasil, o pacto com o público, a aventura dolorosa portuguesa, a tentação do diabo, a súbita incursão rumo ao oeste, a idealização de Brasília como um renascimento do Brasil, a crítica ao capitalismo, ao consumismo e ao senso comum são alguns dos aspectos tratados na peça. (Branco, 2016, p.114).

Sobre a peça *Cristo x Bomba* (1967), faz a seguinte análise:

[...] A peça *Cristo x Bomba* dialoga com a história da humanidade por meio de personagens que, em torno da figura do astronauta que conquista o espaço, fazem perguntas a Deus, lembrando o nascimento e vida de Jesus Cristo. Toda a peça traz releituras de orações como o Pai Nosso, a Ave-Maria e o Credo. Aos questionamentos há uma série de respostas que dialogam com a atualidade do homem sujeito às leis terrenas, que envolvem a exploração da mão de obra e a existência das guerras e da bomba, também personagem. A

⁷ Não tivemos acesso aos textos dramáticos *Caravelas* (1967) e *Cristo versus Bomba* (1967), ambos de autoria de Sylvia Orthof. Pertenceram ao catálogo no CBTIJ (Centro Brasileiro de Teatro Infantil e Juvenil), mas foram retirados e sua publicação não foi feita até o momento. Por isso, nossa pesquisa baseou-se na análise feita pelo pesquisador Carlos Mateus da Costa Castello Branco (2016).

peça faz referências à guerra fria e traz à tona a dialética entre morte e vida. Tem compromisso com a discussão dos dilemas fundamentais do ser humano, tanto no sentido existencial quanto social, seja por questionar a razão da vida, como por questionar a atitude do ser humano enquanto parte integrante de uma sociedade em crise, capaz de se autodestruir. (Branco, 2016, p.114).

Na UnB, em 1968, Orthof dirigiu o grupo teatral TEMA (Teatro de Máscaras do CIEM) com o texto autoral *Cristo versus Bomba* (Orthof, 1996, p.29), no qual questiona as contradições humanas, trazendo as vertentes do teatro político, segundo a própria Orthof: “Era um grito contra a guerra” (Orthof, 1996, p.29).

Localizamos um trecho, em uma carta escrita por Gianni Ratto⁸, datada em 06 de abril de 1970, no qual, após assistir ao ensaio da peça *Cristo versus Bomba* (1967?), primeiramente, declara sua emoção e a compara com seu achado, em terras no interior de Pernambuco, uma cabecinha de barro cozido e preto. Depois de limpá-la, vê que se tratava de uma cabeça de mulher cujo modelado e expressão eram idênticos aos das esculturas grego-miceneas⁹. Gianni Ratto é tomado por profunda emoção e comovido com a beleza despertada, percebe que o tempo e o espaço não existem mais, justificando que, a continuação da presença do sentido do belo e dos anseios secretos, o faz viver um momento puro e profundo.

Na sequência, compara o trabalho dos operários a este momento, cuja autenticidade o faz reencontrar algo que pensava morto e obsoleto. Compreendendo logo a seguir, que estava somente coberto por camadas de terras, por estratificações e “profissionalismo” – o próprio autor coloca a palavra entre aspas e chega a expressar sua irritação: “maldito profissionalismo”. Cita Copeau¹⁰ quando afirma que “Amador” é

⁸ Gianni Ratto (Milão, Itália 1916 – São Paulo, São Paulo, 2005). Diretor e cenógrafo. É entre os diretores italianos contratados pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), responsáveis pela evolução da cena brasileira nos anos 1950, o que mais contribuiu entre todos, realizando uma série de encenações históricas, radicando-se no país. GIANNI Ratto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa207350/gianni-ratto>. Acesso em: 04 maio 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁹ A civilização micênica foi uma civilização que se desenvolveu na Grécia entre os séculos XVII e XII a.C., na época anterior à civilização que conhecemos como antiga Grécia. Recebe o nome do poderoso reino de Micenas, que junto com o resto dos reinos aqueus, conseguiu controlar o comércio e a política do Mediterrâneo oriental. Disponível em: <https://humanidades.com.br/civilizacao-micenica/#ixzz8ZHvA6UKW>. Acesso em 04 mai. 2024.

¹⁰ Jacques Copeau (Paris, 4 de fevereiro de 1879 - Beaune, 20 de outubro de 1949), foi crítico de arte, ator e diretor- pedagogo considerado um marco importante para a arte teatral. Desenvolveu diversas reformas poéticas, estéticas e éticas/morais para o teatro. Imbuído de indignação em relação ao que era produzido na França, dedicou a vida para renovar a produção cênica que o circundava. Concebeu em seu Teatro do Vieux Colombier e em sua Escola do Vieux Colombier um método de formação para atores visando a uma educação poética, técnica e, principalmente, moral. Sua proposta estética evidenciava o poeta e o

quem ama o teatro. Continua:

[...] Misticismo? Mas é disto que precisamos. O homem mais do que nunca precisou disto tanto como hoje. A sociedade, o homem, as estruturas todas ficam cada dia mais obsoletas perante um espaço que se abre andanças cada vez mais carregados de perguntas e perante as quais visões partidárias e conceitos econômicos, nacionalismos e soberanias são destinados a uma destruição inevitável. [...] O mundo volta a ser uma enorme tribo no momento no qual bilhões de aparelhos de televisão transmitem o pouso do homem na lua- um ritual está sendo realizado acompanhado numa concentração mística colossal – E depois? Claro os problemas cotidianos continuam – mas eles são alterados e ninguém será mais como antes. E depois? Depois voltaremos ao mistério e à tentativa de decifrá-lo.

Na sequência, conclui: “O seu trabalho é isto – uma tentativa de decifrar um mistério, com a fé profunda de quem acredita em sua beleza”. Ainda comenta: “Também meus pequenos problemas cotidianos continuam. Mas depois que assisti ao teu ensaio, algo se alterou em mim fazendo que fosse um pouco diferente, um pouco melhor”¹¹.

Sob a crítica de um dos mais respeitáveis diretor e cenógrafo no Brasil, o trabalho de Sylvia Orthof, além de premiado e reconhecido na época, ganha dimensões da filosofia existencialista e a reafirmação da sua importância no cenário atual. Com a amplitude do texto e performances dos seus atores, justamente, porque trazem suas vivências de contextos sociais tão diferentes, passam a construir uma nova expressão que clarifica os muitos Brasis. Com a mesma visão, Orthof torna-se também a pioneira em apontar, de forma direta, o que é verdadeiramente importante entre nós.

Acredita-se que a peça tenha sido escrita em 1967, na qual a autora se posiciona contra os desmandos e as crises de valores vividos, no contexto da época, por toda a humanidade. De fato, o texto tem como base a realidade conturbada que antecedeu ao AI-5 (Ato Institucional nº 5). O grupo, após receber premiação do Serviço Nacional de Teatro na categoria de Melhor Espetáculo, dentre os mais de 40 grupos participantes, no V Festival Nacional de Teatro de Estudantes no Rio de Janeiro (1968), foi convidado para representar o Brasil, no Festival de Teatro, em Nancy (Paris), mas impedido pelo Serviço Nacional de Censura.

texto, porém através da presença primordial do ator. Defendeu a renovação do teatro, entretanto, não apenas no estilo da representação e da encenação, mas também, uma renovação que buscava um “espírito novo” para a arte teatral. THOMAZ, Juliano Farias; FALEIRO, José Ronaldo. Jacques Copeau e o espaço teatral. DAPesquisa, Florianópolis, v.2, n. 4, p. 069-076, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15972>. Acesso em: 5 out.2024

¹¹ Cópia da carta está em anexos.

Nesse período os militares tomaram o poder e intensificaram a vigilância à produção cênica da cidade, principalmente, em 1968, ano do AI-5. No final desse mesmo ano, segundo a autora, após publicação em jornal de que faria parte da equipe de um senador da extrema direita, pede para ser desligada das atividades teatrais no Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM) da UnB (1968), conforme documento anexado. (Orthof, 1996, p.34). Embora o teatro de Brasília esteja distante, fisicamente, do Rio de Janeiro e de São Paulo, seu ajustamento e reação ao golpe devem ser analisados. Castello Branco considera o teatro em Brasília “de certa forma, extremamente catalizador do que era o teatro no Brasil naquele momento, uma vez que não havia ainda brasilienses de berço que pudessem discutir teatro” (2016, p.31-32).

Na segunda fase artística teatral, Orthof, concentra-se na produção para o público infantil, descrita no quadro a seguir:

Quadro 1 – Textos Teatrais Infantis de Sylvia Orthof por ordem cronológica

<i>A viagem de um barquinho</i>	1975
<i>Eu chove, tu choves, ele chove</i>	1976
<i>Ervilina e o Príncipe</i>	1986
<i>O cavalo transparente</i>	1987
<i>Zé Vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina</i>	1987
<i>Folia dos três bois</i>	1987
<i>A gema do ovo da ema</i>	1988
<i>Cantarim de cantar</i>	1997

Fonte: Elaborado pela autora com base em Orthof (1996)¹².

Dessa perspectiva, como proposta imersiva nos textos dramáticos escritos por Sylvia Orthof, optou-se por descrever algumas obras. O critério usado foi mostrar a versatilidade da produção orthofiana, assim como, seu compromisso com a formação de leitores críticos por meio de obras que discutem valores éticos, liberdade e justiça social. Inicia-se, com a história de *A viagem de um Barquinho* em 1975, publicada somente em 1981 e reeditado pela editora FTD em 2015, com ilustrações de Tatiana Paiva, sob a forma de poema narrativo e dramático. A seguir, pode-se ver a capa da obra:

¹² ORTHOF, Sylvia. *Livro Aberto*: confissões de uma inventadeira de palco e escrita. São Paulo: Atual, 1996. 56

Figura 1 – Capa e folha de rosto de *A viagem de um Barquinho* (2015)



Fonte: Orthof (2015, s/p).

Seu poema narrativo trata da insatisfação de uma lavadeira com a cor branca das águas de um rio. Ela as deseja azuis. Em sua frustração é interrompida pelo choro de menino que reclama porque seu barquinho fugira. O garoto afirma que brincava com ele todos os dias e que era seu único brinquedo. A lavadeira argumenta que todo barco sente saudade do mar e isso é normal. O argumento não convence o menino que a convida para juntos buscarem o barquinho. Ela aceita fazer a aventura, mas antes, deveria entregar a roupa lavada. Entrega quase tudo, menos as ceroulas, porque as histórias de fadas não existem mais e o rei Pafúncio Anastácio sumiu. No palácio, agora transformado em quadrinhos, vive o Super-Homem, o que o menino acha normal, pois o Super-Homem é herói de história em quadrinhos.

Assim, a lavadeira não sabe o que fazer com as ceroulas, então decide vesti-las, pensando na possibilidade de encontrá-lo pelo caminho e poder devolvê-las. Após se despedir de sua casa, a lavadeira traz em sua mala um bolo de aniversário e afirma se tratar de algo muito necessário, afinal, podem encontrar pelo caminho, alguém que esteja fazendo aniversário. O menino acha a lavadeira uma pessoa maravilhosa. Ao saírem, a vitrola enguiça e, apesar do protesto do menino dizendo que não deveriam voltar, a lavadeira retorna para buscar o minicassete. No mesmo instante, argumenta: “Só gente sem imaginação é que não pode voltar. Viva a liberdade de ir... e de vir... e de ir... e de vir... Isto é que é viver! Volto já!”. Encontram o sol que acha o menino genial, já que não entende as coisas e tem a cabeça cheia de dúvidas. O menino pergunta se o sol viu seu barquinho, mas ele não quer dizer, pois seria um sol dedo-duro. Despedem-se.

No caminho, a lavadeira retorna com uma patinete chamada Matilde, que se apaixona por um cavalo verde. O cavaleiro, afirmando não ser dono do animal, mas seu amigo informa que ambos podem ser felizes se, assim, decidirem. A Patinete Matilde e Cavalo Verde são colocados no carrinho e seguem viagem. Desta vez, encontram um sapo falante que reclama ter sido empurrado para fora do reino do Faz de Conta pelo Super-Homem grandão, voador e brigão. Os tempos tinham mudado. Assim, desgostoso, resolveu viver no rio e se naturalizar sapo, seu nome era rei Pafúncio Anastácio. A lavadeira quer devolver as ceroulas, mas o sapo não aceita, dizendo que uma das suas vantagens era poder andar de bumbum ao vento, feliz e livre. O menino pergunta ao sapo se ele viu o barquinho, e o sapo responde que sim, indicando a direção e dizendo que o barquinho estava com pressa.

Os protagonistas, então, decidem acender o bolo de aniversário porque estão com frio, como trata-se de um bolo encantado, ele só acende se cantar *Parabéns pra você*. Aparece um pirilampo que acredita ser seu bolo de aniversário de seis anos de idade. Menino e lavadeira acolhem o vaga-lume cantando a música, depois de imaginarem os sabores do bolo de mentirinha, Pirilampo vai embora. É hora de dormir. Neste momento, surge um personagem misterioso vestido de brilhos e de prata que, arrastando um manto, canta para o menino que tudo vê. A lavadeira, ao acordar, fica maravilhada com tanto brilho e pensa se tratar de algum astronauta, mas o personagem se apresenta como o Sonho do Barquinho de Papel. O menino ao saber que ele está navegando os brilhos do mar reclama ser o dono do barquinho fujão. O Sonho pergunta como é que alguém pode ser dono da liberdade do outro? E como pode dizer que ama seu barquinho e querer que ele seja seu? O menino começa a compreender.

O barquinho retorna diferente, cresceu por causa da liberdade do mar, muito sol, vento e peixe. Agora só gosta de água salgada, por isso, a lavadeira e o menino temperam a água do rio. O menino pergunta ao barco se ele realmente quer voltar, preocupado em não tirar sua liberdade de ir e vir, de navegar pelos oceanos e brincar com as ondas. Mesmo assim, o barco responde que deseja voltar porque já conheceu tudo o que queria, mas garante que, quando sentir vontade de voltar ao mar, não precisam se preocupar, pois é um veleiro e sente falta das coisas distantes.

Surge uma nova personagem, é a Fada-Princesa vestida de noiva para casar com o príncipe da outra história. A lavadeira diz que ele já deve ter se casado com a Branca

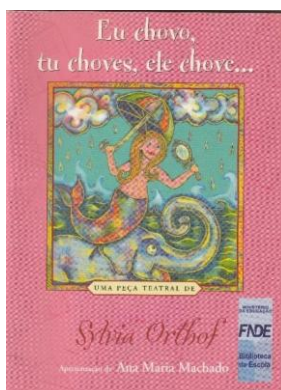
de Neve ou Cinderela e, por isto cometera a infelicidade de “ser feliz para sempre”. A Fada-Princesa pergunta se “ser feliz para sempre” não é bom, o Barco responde que é muito chato, pois ser feliz é coisa de viagem, festa maravilha. O Menino sugere que Fada-Princesa se case com o Barco, que aceita de imediato. O final é uma festa de casamento com varal enfeitado com roupas de papel, brincando de ser feliz.

No prefácio, Ana Maria Machado declara-se feliz pela nova edição que permanece ao alcance dos leitores brasileiros e também, por se sentir totalmente madrinha e descobridora do texto que ganhou prêmios e abriu portas para a escrita de Orthof. Em uma das folhas de guarda, lê-se a dedicatória escrita por Sylvia Orthof: “Para a querida Ana Maria Machado, com o agradecimento do barquinho pelo início da viagem” (Orthof, 2015).

Em *Eu Chovo, Tu Choves, Ele Chove* (1976), a narrativa retrata a história de Pingo de Chuva que recebe a licença do Patrão Chuveiro para chover, mas com a condição de entregar uma carta para a Sereia que vive, no fundo de uma poça, no galinheiro da Galinha d’Angola.

Pingo de Chuva acompanhado por sua Tia Nuvem, conhecem o Ovo Bonifácio, filho da Galinha d’Angola. A seguir, pode-se ver a capa da obra:

Figura 2 – Capa de *Eu chovo, tu choves, ele chove...* (2001)



Fonte: Orthof (2001, s/p).

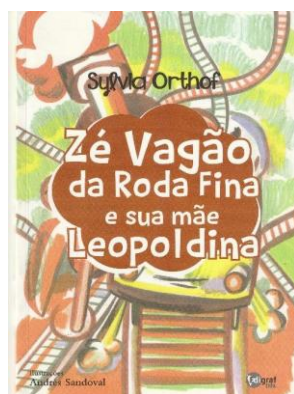
Ovo Bonifácio junta-se ao grupo, a pedido da mãe, já que o personagem não fala, só pensa. Dona Galinha d’Angola diz que seu filho está apaixonado pela Ova de Peixe, arrumadeira da Madame Sereia. Ao chegarem ao fundo do mar, encontram a Sereia e descobrem que a carta é um pedido de casamento. O ponto alto da narrativa acontece

quando Pingo encontra um Príncipe Elefântico, descendente da família das penosas. Ele é o Ovo Bonifácio, que resolveu entrar na chuva para se molhar, virar gente e começar a falar. Agora, como Príncipe Elefântico, dará ordens ao Chuveiro Patrão, que se aborrece e acusa a todos de transformarem uma chuva fina em tromba-d'água, classificando o episódio como uma revolução, uma verdadeira anarquia. Ameaça chamar a polícia dos Salva-vidas e manda todos tomar banho. Mas é Pingo quem dá ordem agora para o Chuveiro tomar banho. No mesmo instante, todos juntos cercam o Chuveiro chatinho, metido a patrão. Cantam versos que falam de liberdade e direito: “Ninguém tem direito de mandar em mim”.

Sem didatismo, Orthof faz uma crítica à sociedade, utiliza o viés do *nonsense* e do humor para ratificar o direito à voz e à liberdade. O sentido implícito e as camadas narrativas são asseguradas pelas personagens, principalmente pela coragem de Pingo, representante da classe subordinada, ao subverter a ordem estabelecida, reafirmando a necessidade de mudanças.

Na sequência, publica *Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina* (1975), obra que conta a história de uma família diferente:

Figura 3 – Capa de *Zé Vagão da Roda Fina e sua mãe Leopoldina* (2013)



Fonte: Orthof (2013, s/p).

A mãe, uma locomotiva superprotetora, quer que seu filho, um menino-vagão preguiçoso, ande na linha. Diante das recusas de Zé Vagão da Roda Fina, entram em cena dona Estação, uma conselheira amiga, e a alegre bruxa Jubilosa, que defende a alegria. No enredo, a mãe Locomotiva se preocupa em fortalecer as rodas finas do filho, assim, oferece uma mamadeira com espinafre dizendo que foi receita do veterinário de engrenagens do hospital siderúrgico. Zé Vagão reclama das palavras difíceis ditas pela

mãe, então, Leopoldina responde que as palavras difíceis fazem parte dos remédios, porque ouvimos, lemos e já vamos acreditando.

O filho percebe que não se trata de remédio, mas de papelzinho que vem dentro das caixas. Locomotiva responde que as bulas são a parte mais interessante dos remédios e as únicas em que confia. Lê a frase para o filho: “Este remédio é indicado para prevenir e combater!”. Zé Vagão não compreende e a mãe diz que não interessa entender, porque a ideia é ótima. Outra personagem entra em cena, seu nome é Jubilosa, uma bruxa divertida e irreverente, que reclama estar desempregada por sofrer racismo, pois sua presença é proibida em peças infantis. Tem medo em receber críticas dos jornais, em debates sobre o teatro infantil ou por professoras.

Locomotiva a incentiva a falar, afirmando que a liberdade de imprensa é um direito. No entanto, quando Jubilosa diz ser chamada de “antipedagógica” pelos professores, instaura-se a desarmonia entre elas. Leopoldina a acusa de desrespeitá-la, por dizer um palavrão e brigam.

Locomotiva se arrepende ao ver Jubilosa chorar copiosamente durante o relato de suas desventuras no trânsito da cidade de São Paulo. Fazem as pazes e decidem viajar todos juntos para lugares diferentes, porém sob certo protesto de Leopoldina. Durante a viagem, encontram um burro teimoso que não sai dos trilhos, desconfiados, mãe e filho descobrem se tratar de bruxa Jubilosa que não desiste da ideia de levá-los a lugares mais divertidos. Locomotiva acusa Jubilosa de deseducar Zé Vagão, já que seu filho pede para não censurar novamente seus ouvidos com algodão e argumenta “A senhora tapa meus ouvidos, mas meus olhos enxergam, não é?”.

Ao chegarem ao sítio da avó de Jubilosa, encontram-se com a Jabuticabeira. Um pé de jabuticaba que embora goste do lugar onde mora e crie raízes, também anda, dança e balança. É uma jabuticabeira livre e crítica. Assim, reclama que ninguém defende as árvores, só homenageiam gente, colocando estátuas nas praças. Dá exemplo de um limoeiro que defendeu muita gente contra resfriado, gripe e febre, mas foi arrancado e colocaram no lugar um telefone público.

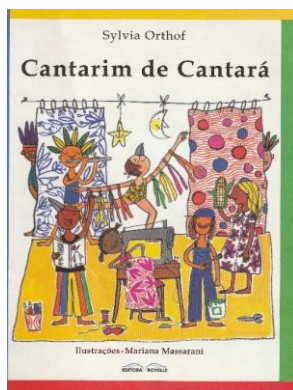
A narrativa tem uma reviravolta, no momento em que Zé vagão, depois de tanto sofrer com a proteção excessiva de sua mãe, pede fortemente para que o deixe viver. A Locomotiva parte, e, em uma passagem temporal provocada pelo faz de conta, vinte anos se passam. O filho de Leopoldina se casou e teve três filhinhos. Agora é locomotivo, tem pasta de executivo e virou um papai bem ativo. Locomotiva protege os netinhos, porém,

tem nova postura, porque compreendeu a importância de respeitar a vontade do outro e suas diferenças. Jubilosa reaparece e se autodenomina como a falta de moral numa história sempre igual “[...] toda mãe que é briguenta vira uma boa avó. Todo trilho quando cresce envelhece e veste um paletó”.

Observa-se na obra a intertextualidade com o provérbio “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”, no trecho: “Quem com ferro fere, conversando se entende... acaba não tendo que ser ferido, não é?” (Orthof, 2013, p.44) e com a música Felicidade (1947) de Lupicínio Rodrigues nos versos cantados pela Jabuticabeira: “O pensamento parece uma coisa à toa, mas como é que a gente voa quando começa a pensar!” (Orthof, 2013, p. 45).

Em 1987, publica a obra *Cantarim de Cantará*, inspirada em *Morte e Vida Severina* (1955), de João Cabral de Mello Neto:

Figura 4 – Capa de *Cantarim de Cantará* (2010)



Fonte: Orthof (2010, s/p).

A narrativa apresenta o drama da Pomba-Rolinha que perde sua casa por causa de uma forte ventania. Em meio a preocupação dos amigos passarinhos e a comoção do Pássaro-Sol, surge o senhor Urubu-Carcará, vendedor de apartamento de pássaro, que lhe oferece uma nova casa. Pomba-Rolinha não tem como pagar, mesmo assim, o vendedor mal-intencionado, pede para que não se preocupe pois arranjará financiamento e alguém para pagar. Acreditando no que diz o amigo Urubu espera encontrar um apartamento seguro e forte com vista para o mar.

Pomba-Rolinha é presa em uma gaiola e vendida. Urubu-Carcará conta seu dinheiro e acredita estar todo mundo feliz, já que a passarinha terá casa de graça e alimentação. Os amigos pássaros se revoltam, mas é por meio de argumentos que

convencem o vendedor de apartamento de pássaros sobre o mal que fez. A narrativa surpreende quando Urubu-Carcará mostra uma chave que abre a porta e desmancha a grade da gaiola. Reconhece ser um pássaro como os outros e numa reflexão filosófica considera as chaves que servem para trancar e abrir e gaiolas trancadas que podem ser abertas para passarinho fugir. Conclui que a melhor chave é aquela que serve para abrir. Entretanto este não é o final, surgem Pássaros de Fogo que levam a porta da nova casa de Pomba-Rolinha, presente do Urubu-Carcará. Com a destruição, a personagem vaga por outros lugares e sem esperança é ajudada por uma sábia borboleta que diz que cada pessoa, borboleta ou passarinho, tem que encontrar, dentro de si, o seu caminho. Pomba-Rolinha constrói uma janela, começo de sua nova casa. Recebe Pássaro-Sol e diz a ele como é lindo viver numa janela aberta, afirma também, que a paisagem é linda. Junto com a passarinhada, descobre o valor de voar com liberdade. A personagem ao deixar um ovo, após sua morte, transmite mensagem de renovação e declaração de amor à vida.

A perspectiva do humor guia as narrativas de Orthof, por meio de linguagem lúdica, caracterizada por trocadilhos, ambiguidades, jogos sonoros e morfológicos. A autora expõe contradições e, muitas vezes, o que é intolerável no mundo real, para isso usa recursos como a sátira e a paródia. Diante do sucesso comercial de Sylvia Orthof, Coelho (2006) elaborou uma relação com alguns de seus *best-sellers* das décadas de 1980 e 1990. Para facilitar a visualização, foi organizado um quadro com os títulos em ordem cronológica de publicação. Entre eles, destaca-se **Doce, Doce... e Quem Comeu Regalou-se!** (1987), obra que integra o corpus desta pesquisa e figura entre as mais vendidas. O levantamento permite observar, de forma mais clara, as preferências do público leitor no período, além de servir como referência para a seleção de títulos potencialmente atrativos para leitura:

Quadro 2 – Coleções e Série

Coleções	Ano(s)	Títulos
Pasquinzinho	1981-1983	Rabiscos ou Rabanetes (1981); Uma Estória de Telhado (1981); Mudanças no Galinheiro Mudam as Coisas por Inteiro (1981); Histórias Curtas e Birutas (1982); Um Pipi Choveu Aqui (1983).

Lagarta Pintada	1982-1989	Maria vai com as Outras (1982); A Vaca Mimosa e a Mosca Zenilda (1982); A Limpeza de Teresa (1983); João Feijão (1983); Pomba Colomba (1984); Tumbune, o Vaga-lume (1989).
Série	Ano(s)	Títulos
Série Rabicho	1986-1987	A História Enrascada; A História Engatada; A História Vira-Lata; A História Avacalhada.
Coletânea de contos	Ano(s)	Títulos
Jogando Conversa Fora	1986	A Noiva Perpétua; Correio Sentimental; O Bisavô e a Dentadura; As Agruras de Candinha; Saudades; Melados de Antigamente.
Narrativas	Ano(s)	Títulos
	1983	Os Bichos Que Eu Tive: Memórias Zoológicas
	1983	As Aventuras da Família Repinica
	1984	Enferrujado, Lá Vai o Soldado
	1984	Gato pra Cá, Rato pra Lá
	1984	No Fundo do Fundo Fundo Lá Vai o Tatu Raimundo
	1984	Saracotico no Céu
	1984	Se as Coisas Fossem Mães
	1985	Bruzundunga da Silva
	1985	Duas Histórias de Perna Fina
	1985	A Velhota Cambalhota
	1985	Uxa, Ora Fada Ora Bruxa
	1986	A Viagem de um Barquinho
	1986	Ervilina e o Príncipe
	1986	Cabidelin, o Doce Monstrinho
	1986	A Mesa de Botequim e seu Amigo Joaquim
	1987	Felipe do Abagunçado
	1987	O Cavalo Transparente

	1987	Se a Memória Não me Falha
	1987	Ponto de Tecer Poesia
	1987	Papos de Anjo
	1987	Doce, Doce... e Quem Comeu Regalou-se
	1987	Nana Pestana
	1988	A Gema do Ovo da Ema
	1988	Sou Miloquinha, a Duende
	1988	Pirraça Que Passa, Passa...
	1988	O Sapato Que Miava
	1989	Quem Roubou o Meu Futuro? (1989);
	1989	Luana Adolescente Lua Crescente
	1989	Trem de Pai... Uai!
	1989	História de Arrepiar o Cabelo
	1990	Foi o Ovo? Uma Ova?
	1990	Zoiúdo, o Monstrinho Que Bebia Colírio
	1990	A Fada Lá de Pasárgada
	1990	Curupaco, Paco e Tal, Quero Ir Pra Portugal!

Fonte: Elaborado pela autora - Baseado na pesquisa de Coelho (2006)

Sylvia Orthof produziu, publicou e vendeu muito, fruto da proximidade com seus leitores. Segundo Lúcia Riff, agente literária da família Orthof, a autora ajudava na divulgação dos livros com carinho e empenho¹³. Entretanto, diante do sucesso literário alcançado por ela, o número de estudos acadêmicos sobre a produção orthofiana não corresponde ao resultado alcançado pela autora. Apresentam-se no quadro abaixo, os trabalhos de conclusão de curso de pós-graduação defendidos entre os anos de 1991 a 2022. São treze dissertações de mestrado e três teses de doutorado:

Quadro 3 – Trabalhos de Conclusão de Curso de Pós-graduação

Tipo	Ano	Autor	Universidade	Título
------	-----	-------	--------------	--------

¹³ Depoimentos obtido oralmente em conversa com Lúcia Riff em março de 2024.

Mestrado	1991	Maria de Fátima Cruvinel	UFG	<i>O riso na obra infantil de Sylvia Orthof</i> Orientador: Prof. Dr. José Fernandes
Mestrado	1993	Maria Heloisa de Moraes	UFA	<i>As formas de humor em Sylvia Orthof</i> Orientador: Prof. Dr. Vicente Ataíde
Mestrado	1994	Ana Lucia de Oliveira Brandão	PUC	<i>Uma abordagem da obra infantil de Sylvia Orthof e Tato Gost</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Samira Chalhub
Mestrado	1996	Regina Souza Gomes	UFF	<i>Toda bruxa pode ser fada: contribuição da Teoria semiótica para o ensino da leitura</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
Mestrado	2001	Deise da Silva Gutierrez	UNESP/ Araraquara-Sp	<i>Sobre literatura infantil: um diálogo com o trabalho de Sylvia Orthof</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Renata Coelho Marchezan
Mestrado	2002	Maria Aparecida Barboza	UNESP Assis- Sp	<i>Ciranda das estripulias e palavras. Apresentação de Recreio. “A revista brinquedo”.</i> <i>Uma publicação da Ed. Abril 1969 a 1982.</i> Orientador: Prof. Dr. Carlos Erivany Fantinati

Mestrado	2004	Érica dos Reis Segovia da Silva Rampazzo	UEM	<i>Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola?</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^a Alice Áurea Penteadó Martha
Mestrado	2004	Maria Cristina Conduru Villaga	UFRJ	<i>Novos finais felizes: a mulher e o casamento em Ana Maria Machado, Ruth Rocha e Sylvia Orthof</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^a Rosa Maria de Carvalho Gens
Mestrado	2007	Flor de Maria Silva Duarte	UEM	<i>O teatro infantil de Sylvia Orthof. Zé Vagão e Roda Fina e sua Mãe Leopoldina (1975) A Gema do Ovo da Ema (1979)</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^a Alice Áurea Penteadó Martha
Mestrado	2013	Glaucia Silva de Moura	UEB	<i>Ora fada, ora bruxa: um diálogo entre crianças hospitalizadas e a literatura infantil de Sylvia Orthof</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^a Verbena Maria Rocha Cordeiro
Mestrado	2014	Gláucia dos Santos Lemes	UFMS Três Lagoas/Ms	<i>A constituição do jogo dramático infantil em Eu chovo, tu choves e ele chove..., de Sylvia Orthof</i> Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

Mestrado	2018	Jamilly Satarling Santos de Jesus	UFBA	<i>A alegria na escola em diálogo com os escritos da fada carioca: "Ave Alegria"</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Mary de Andrade Arapiraca
Mestrado	2018	Taise Milhomem Borges Matos	UFG	<i>Quem roubou o meu futuro? O texto dramático de Sylvia Orthof na formação de leitores na educação básica</i> Orientadora Prof ^ª Dr ^ª Vivianne Fleury de Faria
Doutorado	2015	Lovani Volmer	UCS UniRitter	<i>"Mostrar? E sconder? Seduzir?"</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Flávia Brocchetto Ramos
Doutorado	2017	Marcia Andrade Morais Cabral	UFRJ	<i>Semiótica e Argumentação: análise das obras de literatura infantil de Sylvia Orthof</i> Orientadora: Prof ^ª Dr ^ª Regina Souza Gomes
Mestrado	2019	Luciana Petroni Antiqueira Chrizóstomo	UFMS	Entre (in)definições de contemporaneidade e aspectos formais do texto dramático infantil: uma análise de 'A viagem de um barquinho', de Sylvia Orthof Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

Doutorado	2022	Carla Francine da Silva Reis	UNESP Assis/Sp	<i>A produção juvenil de Sylvia Orthof: linhas e entrelinhas da metaficção</i> Orientador: Prof. Dr. João Luís CardosoTápias Cecantini
-----------	------	------------------------------	-------------------	---

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir dessa perspectiva, sublinha-se as pesquisas cujo trabalho discutem a presença do humor na obra de Sylvia Orthof, na parceria entre Tato Gost e Sylvia Orthof, assim como a discussão sobre a importância da presença de textos com viés humorístico nas escolas, além, é claro, dos estudos que abordam o *corpus* escolhido para esta tese. Não incluímos as pesquisas cujo foco são textos dramáticos, nem as que discutem obras de autoria feminina ou de cunho feminista.

Por ordem cronológica, inicia-se com a dissertação de Maria de Fátima Cruvinel (1991), pioneira nos estudos sobre a obra de Sylvia Orthof. A pesquisadora considera Orthof como representante da vanguarda literária infantil e juvenil, compromissada com o riso do jovem leitor, e conclui “Compromisso que demonstra que riso não é incompatível com o olhar crítico” (Cruvinel, 1991, p.11). Continua sua análise, afirmando que a produção orthofiana não se divide em fases ou em temáticas, pois subverte a ordem, a qual não permite ao leitor uma abordagem ordenada. Revelando assim, a natureza irrequieta da autora, comparando-a com a inquietude de uma criança saudável (Cruvinel, 1991, p.15).

Cruvinel (1991), discorre sobre a importância da ilustração como conjunção entre as linguagens verbal e visual, especialmente nos textos de Orthof, orientada sobretudo pelo prazer, a imagem se estabelece como elemento de comunicação e estímulo à capacidade criadora da criança, complementando-se contribuem para o aprofundamento da relação leitor-texto. Considera ainda o diálogo entre palavra e imagem entre Sylvia Orthof e o ilustrador Tato Gost, no trecho “O traço carregado de detalhes minuciosos e tons fortes, promove a perfeita integração verbo-visual observável na grande maioria de textos dos dois artistas” (Cruvinel, 1991, p.50). No texto, a pesquisadora faz uma breve análise sobre o texto verbal e imagético da obra *Doce, doce... E quem comeu regalou-se* (1987).

Em 1993, Maria Heloisa de Moraes discute sobre a questão da inserção do humor na escola via literatura e traça um paralelo sobre a literatura infantil atrelada ao

pedagogismo, didatismo, ao caráter moralizador. Embora não cite a pesquisa de Cruvinel (1991), ambas estudiosas concordam sobre a questão da aceitação do humor como recurso linguístico e literário para formação do leitor crítico. Sua pesquisa baseou-se em um curso profissionalizante de magistério, no qual verificou-se pouca referência às obras de Sylvia Orthof.

Vale ressaltar que, após trinta anos, fez-se a mesma observação durante a construção dessa tese, já que, verificou-se número reduzido de títulos ofertados no PNBE (Programa Nacional da Biblioteca Escolar), criado em 1997, e no PNLD (Programa Nacional do Livro Didático/Literário), criado em 2017¹⁴ (o quadro com os títulos incluídos pelos Programas pode ser visto nos anexos).

Dessa perspectiva, observa-se as perguntas norteadoras da pesquisa. A primeira tenta relacionar a literatura infantil e o humor, a segunda contemporiza se o texto humorístico para crianças deve ser aceito no âmbito escolar e a última avalia se os conceitos de literariedade e critério de avaliação da literatura exclui o humor. Quanto à ilustração, a linguagem pictórica, considerada como uma forma válida e inegável de construção do fato humorístico, está em harmonia com a intencionalidade crítica do texto verbal encontrados na obra orthofiana. Conclui-se que cabe à escola a tarefa de introduzir a criança no mundo da leitura, embora considere a crise de leitura em nossa sociedade e que o hábito de ler faz parte da vivência de uma minoria. Apresenta a escola, com tradição normativa, moralizadora e formativa, por consequência não tem conseguido superar o enfoque utilitário em favor da visão estética.

A mudança consistiria na percepção da criança não apenas como objeto e destinatário da literatura, mas na possibilidade, por parte dos autores e por parte da escola, de sua transformação em sujeito, isto é, um indivíduo com capacidade de percepção e escolha, inserido no contexto histórico-social e não mitificado, como queria a sociedade de algumas décadas atrás. Considera ainda, certo despreparo da escola em trabalhar com certos tipos de texto, nos quais predominam a ludicidade, jogo com as palavras, o aparente descompromisso. Moraes (1993), analisa a obra de Sylvia Orthof, objetivando o estudo do

¹⁴ “O Decreto nº 9.099, de 18 de julho de 2017, unificou as ações de aquisição e distribuição de livros didáticos e literários, anteriormente contempladas pelo Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) e pelo Programa Nacional da Biblioteca da Escola (PNBE). Com a nova nomenclatura, o Programa Nacional do Livro e do Material Didático – PNLD também teve seu escopo ampliado com a possibilidade de inclusão de outros materiais de apoio à prática educativa para além das obras didáticas e literárias”

Fonte: <http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=12391:pnld> – Acesso em 02/09/2024.

humor, entre elas está uma das obras que fazem parte do *corpus* dessa pesquisa: *Doce, doce... quem comeu arregalou-se!* (1987). A breve análise feita por Moraes (1993), se refere a um livro recriado com humor leve, aproximando-se do lirismo, traz a obra do pintor flamengo Bruegel, sob nova leitura, afirma: “Cenas hilariantes, num verdadeiro processo de desconstrução, de dessacralização, ocorrem com personagens tirados de contextos tidos como sagrados na nossa cultura: a religião, a arte, as instituições sociais” (Moraes, 1993, p. 107).

Em 1994, Ana Lúcia de Oliveira Brandão traz como objeto de pesquisa as manifestações do humor na literatura infantil e juvenil brasileira. Percorre o caminho investigativo em busca de resposta sobre o que é considerado um texto humorístico na literatura, se existe uma linguagem humorística, qual a diferença entre histórias bem-humoradas e histórias de humor, por que os escritores de literatura infantil e juvenil exploram mais as paródias de contos de fadas do que outras vertentes do humor e finalmente, por que os escritores renomados apenas apresentam esporádicas investidas neste campo, com exceção da escritora Sylvia Orthof.

A pesquisadora destaca Monteiro Lobato como o precursor do humor na literatura infantil, tanto na linguagem literária como na criação de personagens. Explora as potencialidades emotivas e descritivas da linguagem oral e escrita e, desta forma, tece uma linguagem personalizada e inovadora. Essas características se encontram no trabalho de linguagem humorística de Sylvia Orthof, as quais evidenciam a dedicação da autora ao humor em quase a totalidade de sua obra. Sobre a criação das personagens, verifica que contestam as verdades estabelecidas não só para buscar suas próprias verdades, mas também para questionar e oferecer novas posturas, estabelecer parâmetros para que o jovem leitor tome consciência de sua importância para agir em um mundo com verdades contestáveis. Continua destacando o trabalho criativo de Orthof que cria um campo ideal de experimentação da curiosidade e das novas ideias ao unir fantasia com realidade.

Além disso, considera a construção de narrativas com tramas simples e poucas personagens, que enfrentam um conflito de maneira imprevisível e original. Todo esse processo dá-lhe um estilo de escrever histórias bem-humoradas. Brandão, reflete sobre outros elementos presentes na construção das personagens orthofiana, agora, sob o aspecto da marginalidade: “No mundo animal, ela opta pelos animais domésticos, comuns. No mundo do imaginário ela opta por transformar as personagens recriando-as e dando-lhes características imperfeitas humanas (gula, furto, inveja, etc.). No universo

humano, centra-se nos defeitos (distração, esquecimento, gula, maldade, etc.)” (Brandão, 1994, p.208). Complementa ao concluir que o caráter marginal é revelado nas imagens por meio do uso imperfeito de Tato Gost. Embora a pesquisadora não tenha lido as pesquisas anteriores, concordam sobre a importância dos textos com linguagem humorística para a formação do leitor crítico.

Em 2004, Érica dos Reis Segovia da Silva Rampazzo apresenta como objetivo em sua pesquisa, estudar a comicidade na literatura infantil e juvenil, ampliando as discussões sobre sua importância e função, tenta reverter a visão, de certo modo negativa, que se acerca do cômico e dificulta sua presença, tanto nos estudos acadêmicos como no trabalho com textos cômicos em sala de aula. Sob essa perspectiva, a discussão perpassa a respeito da recuperação dos contos de fadas, por isso, o *corpus* escolhido são as obras: *Uxa, ora fada, ora bruxa*; *Ervilina e o Príncipe*, *Manual de boas maneiras das fadas*; *Fada fofa em Paris*; *Fada fofa e os 7 anjinhos*; *Fada fofa onça-Fada*; *A fada sempre-viva e a Galinha-fada*. Rampazzo cita as pesquisas de Cruvinel (1991) e Brandão (1994), como base argumentativa de seu texto, justamente por afirmarem a marca da comicidade nas obras de Sylvia Orthof. Na conclusão, relata que, por meio da aplicação de questionários respondidos por professores do ensino fundamental, tanto as obras de Sylvia Orthof como o recurso cômico são desconhecidos pela maioria.

Em 2013, Glaucia Silva de Moura, realiza pesquisa empírica de natureza qualitativa, mediada pela contação de histórias a partir de obras infantis de Sylvia Orthof: *Maria-vai-com- as-outras*; *Tumbone o vaga-lume*; e *Uxa, ora fada, ora bruxa*. O estudo deu-se em ambiente hospitalar, mais especificamente no Hospital Martagão Gesteira, localizado no bairro do Tororó, em Salvador. Vale ressaltar, esta unidade atende somente o público infantil, no qual, por meio da interlocução, elegeu-se como método observativo das reações e expressões manifestadas por elas. O sujeito da pesquisa é visto como ser social em desenvolvimento, por isso, são respeitados e valorizados, garantindo seu direito de brincar como forma de ampliação imagética. Conclui que a contação de histórias, escritas por Sylvia Orthof, foram capazes de humanizar o ambiente hospitalar, mostrou-se a potência da linguagem humorística nas obras orthofianas que ressignificaram um contexto precário e doloroso. Para além dos objetivos alcançados neste estudo, faz-se importante ressaltar a citação das obras *Doce, doce... E quem comeu regalou-se* (1987) e *Tem cachorro no salame* (1996), embora não façam parte do *corpus* analisado, a pesquisadora afirma que os títulos inusitados e inventivos atraíram os jovens leitores

provocando curiosidade e risos. Em tempo, Moura (2013), não cita em seu texto nenhum dos estudos anteriores.

Em, 2018, Jamilly Satarling Santos de Jesus, traça um paralelo entre o afeto provocado pela leitura das obras de Sylvia Orthof e os primeiros estudos sobre a alegria cultural escolar, conceito cunhado por Georges Snyders (1988). As respostas serviram para problematizar sobre o contato de alunos com os livros, as práticas pedagógicas com os textos literários e a literatura na sociedade pós-moderna. A investigação segue sobre a possibilidade do trabalho pedagógico pode ser aliado à alegria cultural escolar tendo como base as obras de Sylvia Orthof. Outros conceitos sobre alegria conforme Spinoza (2016), de Afeto, de acordo com Spinoza (2016) e Luciana di Leone (2014), e de ficção, segundo Hans Vaihinger (2011) foram considerados. Os resultados da pesquisa apontam para a potência da literatura para promoção de alegrias culturais escolares em diferentes áreas do conhecimento. Um encontro no qual os estudantes são afetados pelas obras-primas e mediante a esse afeto, produzem novas leituras, novos sentidos. Jesus (2018), embora cite obras pertencentes ao *corpus* desta pesquisa como: *Quincas Plim pois foi assim*; *Tem graça no Boticelli*; *O anjo de Aleijadinho* e *A onça de Vitalino*, faz uso apenas da última. Nela apresenta e valoriza os artistas populares do Nordeste do Brasil, cujo nome de Vitalino se destaca dentro e fora do país. O objetivo era tornar os estudantes em mediadores da alegria, compartilhando os estudos de Snyders (1988) com as pessoas nos espaços que transitam. Em tempo, a pesquisadora não cita pesquisas anteriores relacionadas no quadro 3.

Em 2022, Carla Francine da Silva Reis, faz a análise do *corpus*, nove títulos publicados entre 1987 e 1997, vale-se particularmente do conceito de metaficção, difundido por autores como Patricia Waugh em *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984); Linda Hutcheon em *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988); e Mark Currie em *Metafiction* (1995). observa ser considerável a produção acadêmica sobre a produção juvenil de Sylvia Orthof. Faz também o levantamento do estado da questão sobre a obra de Sylvia Orthof, sendo analisadas 8 resenhas, 13 dissertações, uma tese, 27 capítulos de livros, 24 artigos científicos e 20 ensaios publicados sobre a produção literária da escritora, produzidos por amplo leque de pesquisadores da área. A intenção é explorar o caráter metaficcional das narrativas escolhidas e assim comprovar a qualidade estética encontrada na produção juvenil orthofiana. Reis (2022), elabora um estudo amplo e organiza, por meio de quadros,

dados importantes que irão colaborar com as próximas pesquisas. Além de sintetizar cada levantamento do estado da questão faz ponderações e analogias com outras pesquisas promovendo a discussão entre diferentes reflexões. Vale destacar, que a pesquisadora apresenta um tópico sob o título “O Diálogo entre a Ilustração e Palavra: Tato Recria Bruegel”, nele traça paralelo entre o texto de Luciana Schuster que aborda a importância da ilustração em livros infantojuvenis, também como fator influenciador na venda, com a pesquisa feita por Cruvinel (1991) que trata sobre o riso como formação crítica. Mais especificamente, Schuster se detém à apreciação dos traços de Tato Gost na obra *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987), pelo fato de revelarem-se como uma fonte de intertextualidade, justamente porque, incentiva a imaginação do leitor por meio da conexão entre autora e ilustrador.

Sob olhar atento, observa-se a consonância, entre as pesquisadoras, em relação à presença do humor nas obras como elemento capaz de assegurar experiências estéticas que conduzem à reflexão, à constituição da leitura libertadora e a uma coautoria que dessacraliza verdades há muito tempo mantidas. Porém, algumas afirmações devem ser consideradas ao longo da leitura desta tese, justamente porque contribuem para a compreensão da produção literária de Sylvia Orthof e/ou apresentam dificuldades quanto ao reconhecimento do gênero textual humorístico, assim como sua circulação no ambiente escolar.

Primeiramente, Cruvinel (1991) reflete sobre a obra de Sylvia Orthof como aquela que não se divide em fases ou em temáticas, pois subvertem a ordem (Cruvinel, 1991); a recepção de obras literárias com viés humorísticos sem preocupação com caráter moralizador ou didatismo (Moraes, 1993); a potência da linguagem humorística e a força de seus personagens como construtos da formação leitora (Brandão, 1994); a discussão ampliada sobre a relevância de textos cômicos em sala de aula e a carência de estudos mais aprofundados sobre o humor pelo meio acadêmico (Rampazzo, 2004); o poder da linguagem humorística na ressignificação de contextos difíceis como um ambiente hospitalar (Moura, 2013); o trabalho pedagógico aliado à alegria cultural escolar tendo como base as obras de Sylvia Orthof (Jesus, 2018); e a presença da metaficcionalidade como qualidade estética das narrativas (Reis, 2022). Além disso, a parceria entre Orthof e Gost foram refletidas sob a perspectiva de seus estilos irreverentes e criativos. Esse tema trataremos no tópico ‘O ilustrador e sua parceria com Orthof’ e no decorrer das análises do *corpus*.

Capítulo II – ILUSTRAÇÃO, LITERATURA E LEITOR

2. O início da criação orthofiana

Devo meu início a gente fantástica como Ruth,
Fanny, Ana Maria Machado e Eliane Ganem.
(ORTHOF, 1996, p.15).

Ana Maria Machado escreveu no *Jornal do Brasil*, em 15 de março de 1975, sobre o início da escrita de Sylvia Orthof para o universo infantil. No artigo, intitulado *O alegre barco da liberdade ancorou no MAM*, a autora revela o início de Orthof em Nova Viçosa, sul da Bahia, quando a escritora produz histórias com personagens da região. Seu Lolô, de vozeirão e charuto, dono de serraria e homem do mar, negociante a conviver como uma lenda viva, atestada pelas marcas das flechadas de indígenas pelo corpo, é uma das muitas personagens criadas. Surge, desse ambiente vivido, a vontade de falar com as crianças sobre mar e navios. Acreditando serem símbolos diferentes para uma coisa sempre procurada: a liberdade.

No final da década de 1960, em plena ditadura militar, surge a *Revista Recreio* da Editora Abril, dirigida pela jornalista Sônia Robatto, para a qual Orthof escreve inúmeros textos. A proposta era “ser uma revista infantil de caráter brasileiro, que oferecesse textos com uma linguagem coloquial; e a linguagem escrita deveria aproximar-se cada vez mais da linguagem oral” (Machens, 2009, p. 43). Seu público-alvo era a criança recém iniciada no universo da leitura que se deparava com histórias e brincadeiras, com sucesso comprovado pelas traduções para Argentina, Espanha e Itália (Moraes, 1995, p.11). O lema da Revista era “ensinar brincando” em cada atividade desenvolvida, ou nas palavras de Rodrigo Machado, filho de Ana Maria Machado, “pensar sem chatear” (Moraes; Lajolo, 1995, p.110).

A ideia de publicar revista que seriam vendidas em bancas de jornais, supermercados e em tantos outros lugares de fácil acesso poderia sugerir a criação de mais um material da cultura de massa intencionado apenas na questão do consumo. Em contrapartida, instaura-se uma nova proposta no processo de escolha da materialidade do objeto, o que demonstra o comprometimento da equipe com a seriedade do trabalho em garantir acesso a textos com valor estético e formação crítica ao maior número de leitores. Quanto ao compromisso com a modernidade, ousaram na proposta de convidar autores

iniciantes, desconhecidos, parceiros das novas propostas. Maria Aparecida Barboza, afirma:

[...] Procurando romper com pedagogismo exacerbado e os modelos narrativos destituídos de encanto e sedução imprescindíveis para a conquista da criança leitora, Sônia Robatto provocou o surgimento de novos escritores. Convidou profissionais inseridos no processo educacional, mas diretamente ligados ao estudo, habituados ao contato da linguagem, à sua investigação, e aplicação no contexto do ensino ou no universo infantil” (Barboza, 2002, p.79).

Além de Ana Maria Machado (1941) e Ruth Rocha (1931), a *Revista Recreio* revelou Joel Rufino dos Santos. Esses escritores fizeram parte desde o início da criação da Revista em 1969. Ruth Rocha estreou com *Romeu e Julieta, a borboleta* (1969) e Ana Maria Machado com *Quenco, o pato que detestava água fria* (1969). O convite à Sylvia Orthof para participar da Revista veio após vencer o concurso de dramaturgia infantil no Teatro Guaíra (Curitiba/Pr), em 1975, com a obra *A viagem de um barquinho*. Isto se explica porque Ana Maria Machado era uma das juradas e encantada com a obra, indica Sylvia Orthof à Ruth Rocha, então, editora- chefe da *Revista Recreio*. Sylvia Orthof passa a contribuir no ano de 1980, dois anos antes do primeiro encerramento das publicações em 1982.

Antes do ingresso na Revista, Orthof, viúva, retorna ao Rio de Janeiro com os filhos em 1972. Lá recusa o convite, feito por Carlos Kroeber, para trabalhar no teatro ao lado de Tônia Carrero. A justificativa é que seus filhos ainda estavam abalados com a morte do pai, adaptando- se ao novo lugar e à ausência paterna. Preocupada em dar um rumo à sua vida profissional, decide participar do concurso de dramaturgia infantil no Teatro Guaíra (Curitiba/Pr), em 1975, prometendo à filha Cláudia que ganharia o concurso: “Vou escrever uma peça, ganhar o primeiro lugar, levar o espetáculo para o Museu de Arte Moderna e assumir um trabalho que não seja noturno! Vou ganhar! Ninguém precisa mais deste prêmio do que eu!” (Orthof, 1996, p.40). Assim que recebeu o prêmio, criou o Grupo Casa de Ensaio e, como havia profetizado, apresentou o espetáculo no Museu de Arte Moderna, em 1975. Com a morte de sua mãe, Trude, dedicou o espetáculo à memória dela, sem contar a ninguém (Orthof, 1996, p.41).

Sylvia Orthof surge ao lado de novos escritores na década de 1980, como: “Alina Perlman, Amaury Braga da Silva, Ângela Lago, Anna Flora, Assis Brasil, Antônio Hohlfeldt, Carlos Moraes, Cica Fittipaldi, Elza Sallut, Eva Furnari, Flávia Muniz, Liliana

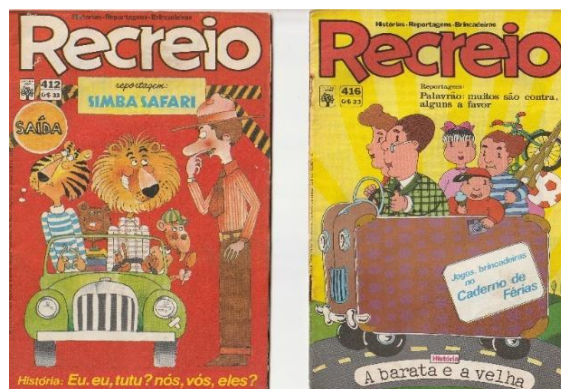
Iacocca, Luís Camargo, Luiz Puntel, Luiz Antonio Aguiar, Luiz Galdino, Marina Colasanti, Mirna Pinsky, Paulo Saldanha, Pedro Bandeira, Ricardo Azevedo, Roniwalter Jatobá, Santuza Abras, Stella Maris Rezende, Tatiana Belinky, Telma Guimarães... A lista é longa” (Coelho, 2006, p.53).

Dessa perspectiva, compreende-se o contexto da produção literária infantil na época e a efervescência de novos talentos, o que justifica a qualidade das obras publicadas. O encontro próspero entre Sylvia Orthof e a *Revista Recreio* parece estar predestinado desde a escrita do texto dramático *Cristo versus Bomba* (1967?), pois, ao questionar as contradições humanas, coloca-se contra os absurdos e as crises de valores pelos quais passava a humanidade, como aponta Castello Branco:

[...] Certamente a peça teve como matéria prima a realidade conturbada dos momentos que antecederam o acirramento do regime militar no país que no final daquele ano imporia a toda a sociedade os horrores do Ato Institucional nº 5 (AI-5). Os desdobramentos da 2ª Guerra Mundial, da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã, da ditadura militar no Brasil, toda a situação geopolítica vivenciada pelo mundo naquele momento. (Castello Branco, 2015, p.113).

Agora em um novo cenário, Sylvia Orthof, continua provocando reflexões inquietantes, porém em um aporte diferente. A *Revista Recreio* é atraente ao olhar da criança, pois se configura pelo formato de álbum. Em sua capa, o leitor é convidado a interagir com uma revista que se autodenomina “brinquedo”, fazendo um jogo com o sentido da palavra recreio; intervalo permitido no espaço escolar para brincadeiras. Coube à *Revista Recreio* a publicação dos primeiros textos narrativos de Sylvia Orthof, lançando-a como autora de literatura infantil. Orthof produziu, de uma só vez, mais de vinte textos para a *Revista Recreio*, na época, dirigida por Ruth Rocha (Machado, 2015). Encontramos dois deles, publicados pela Editora Abril em duas edições nº412/nº416, no primeiro semestre de 1980. Suas capas podem ser vistas a seguir:

Figura 5: Capa Revista Recreio – Edição 412 (Ed. Abril - 1980) e Figura 6: Capa Revista Recreio – Edição 416 (Ed. Abril – 1980)



Fonte: Revista Recreio (1980, ed. 412 e 416)

Seu projeto gráfico apresenta-se, em formato reduzido, sob a forma de 13,5 cm de largura x 21 cm de altura, em papel sulfite de 75 gramas, impressa e distribuída pela Abril S/A Cultural e Industrial e registrada na D.C.D.P. da Polícia Federal sob nº 1237P209/74. Segundo Barboza (2002), esta fase da revista apresenta renovação do código visual trazidos pelas experiências e estilos de um novo grupo de ilustradores que recorrem à pintura em ecoline, cryon, “pastel”, dando-lhe riqueza de detalhes, pois lhe conferem possibilidade de leitura visual. Além disso, afirma que para o preenchimento do fundo de página, prevaleceu a seleção de cores intensas e chapadas, o que considera uma novidade diante dos recursos editoriais da época.

Diante disso, apresentam-se as duas edições, 412 e 416, da Revista Recreio para exemplificar o trabalho desenvolvido por Sylvia Orthof em parceria com o ilustrador Walter Ono. Conforme Barboza, “nessas edições o leitor é surpreendido pelo ilustrador Walter Ono, no deslocamento da disposição convencional das molduras e limites da ilustração, redefinição das sequências de imagens e na fragmentação do quadro principal em quadros menores por meio de molduras” (2002, p.54-55). Mais especificamente, a edição nº 412 traz na capa, sob plano de fundo vermelho, a palavra *Recreio* escrita com letras maiores na cor branca, margeadas na cor preta, que se entremeiam, ora para frente, ora para trás, sugerindo movimentação de crianças brincando. Acima com letras menores em negrito estão as palavras: *História- Reportagens-Brincadeiras*, iniciadas com letras maiúsculas e separadas por traços. Abaixo surge a indicação do tema tratado pela Revista: *reportagem* (escrita com letra cursiva na cor preta): *SIMBA SAFARI* (escritas na cor azul-claro), com plano de fundo amarelo dentro de um retângulo. A escolha por diferentes formas de composição das palavras e as letras iniciais minúsculas, ao quebrarem regras

ortográficas, são capazes de intuir o leitor de que algo está fora da ordem. Convida o pequeno leitor a preencher as lacunas e a interagir com os textos: verbal e imagético. Segundo Iser, essas lacunas não podem, sob nenhuma possibilidade, ser consideradas como defeito, pois “são um elemento básico para a resposta estética” (1999, p. 11).

A narrativa traz um Carneiro que deseja comer tutu de feijão, ao encontrar a personagem Flor, pergunta a ela se já havia comido esta iguaria. Mesmo não sabendo onde encontrar o tutu, decide conduzi-lo. No meio da jornada, encontram Necotrufim, anagrama da expressão “confirme tu”. Trata-se de um monstrinho simpático que se coloca à disposição da dupla e diz conhecer um lugar supimpa onde podem comer um especialíssimo tutu de feijão. Adentram novas personagens que também querem comer tutu de feijão, a cobra Eulália e o Corujo Paulino Francis, além da Formiga que sempre acompanha Necotrufim. Surge a personagem Meia-lua que flutuando canta “Tutu marambá...”, extasiada pela comida. Ao ouvirem a palavra tutu saem correndo e conhecem Dona Josefina, descrita como a *tutuzeira* mais *tutulenta* de Minas Gerais, diante dela veem uma panela, mas surpresos, descobrem que está vazia. Dona Josefina irritada diz: “Uai! Alguém comeu o TUTU!”. Havia um ladrão de TUTU na cidade. (Revista Recreio, edição 412, 1980, p. 13).

Na edição nº 416, o plano de fundo amarelo apresenta composição equilibrada dentro de um espaço bidimensional, pelo jogo das cores, como pode ser vista na palavra *Recreio*, escrita com letras maiores na cor vermelha, margeadas na cor preta, sugerindo movimentação. Acima com letras menores em negrito estão as palavras: *História-Reportagens-Brincadeiras*, iniciadas com letras maiúsculas e separada por traços. Abaixo surge a indicação do tema tratado pela Revista: *reportagem* (escrita com letra fonte Times New Roman na cor preta): **Palavrão: muitos são contra, alguns a favor** (com letras maiores em negrito).

Publicada no mês de julho, a imagem central retrata uma família dentro de um carro que, pela *função metalinguística*, remete à figura de uma mala. Na lateral, um cartaz, com plano de fundo branco, escrito na cor azul, traz a seguinte frase: *Jogos, brincadeiras no Caderno de Férias*, referindo-se às atividades colocadas nas páginas finais. O condutor é o pai e a mãe está sentada ao seu lado, ambos olham em direção à estrada. No banco de trás, três crianças, pelo recurso à *função expressiva*, sentem-se alegres diante da perspectiva de diversão proporcionada pela viagem à praia. Esta hipótese é justificada

pelos objetos trazidos, como a bicicleta, a bola e o guarda-sol. Além disso, a criança menor segura uma máquina fotográfica na mão esquerda e na outra, um sorvete. Esses elementos atribuem narratividade à cena e, ao mesmo tempo, pela *função lúdica*, obtém-se o efeito de humor pelas rodas do carro que mimetizam as rodas de uma mala. A personificação do “carro/mala” contribui para o humor da cena, os faróis funcionam como olhos e a grade do motor como boca, compondo um constructo imagético.

Na parte inferior, a representação de uma estrada asfaltada destaca o título da história de Sylvia Orthof, *A barata e a velha*, impresso em preto sobre um fundo branco. As ilustrações são de José Carlos de Brito que se utiliza de traços geométricos para compor o enredo. Com remissiva aos contos de fadas, inicia-se com “Era uma vez” uma velha que estava com fome e sem nada para comer. Ao abrir o armário da cozinha, depara-se com uma barata faminta. Como ambas se encontram na mesma situação, tornam-se amigas e, como solução, decidem ir juntas ao supermercado. O *quiprocó* instaura-se quando a velha lembra que não tem dinheiro. A barata desesperada de fome pensou em avançar nas prateleiras e roubar doces, mas era uma barata honesta. Então, a velha finge um desmaio, atraindo a atenção do gerente do supermercado que, muito aflito, traz-lhe água. Ela suspira dizendo que prefere café com bolinhos de tapioca. A barata se aproveita da solução encontrada pela velha e imita sua voz, pedindo aos gritos: “- E se for possível, tragam também uns papos-de-anjo e alguns quindins” (Revista Recreio, edição 416, 1980, p. 07). Trouxeram tudo e a velha enquanto comia dava migalhas para a barata. Nesse momento, alguém, vendo a barata, começa a gritar e a velha fingindo nojo, corre para pegar um inseticida na prateleira. É impedida pelo gerente que argumenta ter levado muito prejuízo e que ela deveria pagar pelo produto.

O cômico manifesta-se na decisão inusitada da velha, que resolve levar a barata para casa e ali usar o inseticida. Cúmplices, ambas deixam o supermercado de barriga cheia. Passam a viver juntas até que a barata encontra um tostão e se torna milionária. Com a fortuna, compra um palácio e leva a velha para morar com ela. Na inversão de papéis, é a barata quem acolhe a velha, instaurando o riso.

Conforme Barboza, entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970:

[...] Embora predominasse na narrativa o seu traço ficcional, as histórias de Recreio sintonizavam-se com o momento político-social reinante no país. [...] um ou outro conto suscitava, entre fábulas e alegorias, a dominação do opressor sobre os oprimidos, o exercício do poder autoritário, a vitória da

inteligência sobre a força, da resistência sobre a repressão ou, ainda, da união popular contra o governo tirânico. Já entre 1980 e 1982, acompanhando as metanarrativas, e os temas já arrolados nas décadas anteriores, intensificou-se, abertamente, o tom satírico de crítica a esses valores de dominação e controle social, e de relativização dos mesmos (2002, p. 58).

Tais afirmações reforçam a postura de Sylvia Orthof como autora de textos que promovem a reflexão crítica por meio do humor, do *nonsense* e do jogo lúdico, recursos capazes de instaurar no pequeno leitor o desejo de liberdade e respeito às próprias ideias, mesmo em um contexto autoritário e opressor. Assim, Orthof expõe mecanismos de dominação, formas de resistência e a possibilidade de transformação do real.

2.1 O ilustrador e sua parceria com Orthof

Descobri que sempre é hora de começar algo novo, de forma inteira.

Sylvia Orthof (1996, p. 21)

A parceria entre a escritora Sylvia Orthof e o ilustrador Tato Gost resultou em obras literárias ilustradas que angariaram prêmios importantes, pelo reconhecimento de seu valor estético. Tato Gost é pseudônimo de Samuel Gostkorszewicz, arquiteto polonês, nascido em Varsóvia que veio para o Brasil em 1941, fugindo da Segunda Guerra Mundial. Segundo Fanny Abramovich, por causa de seu sobrenome complicado, ficou conhecido como Tato (2007, p.21). A seguir, pode-se visualizar seu cartão de migração:

Figura 7 – Cartão Migratório de Samuel Gostkorszewicz



Fonte: Gostkorszewicz (MyHeritage, 2024)¹⁵

¹⁵ Fonte: https://www.myheritage.com.br/names/samuel_gostkorszewicz

Casado com Pola Gostkorzewicz, tiveram dois filhos no Brasil. Pola e as duas noras morreram em um trágico acidente de carro no ano de 1971. Viúvo, Gost casa-se com Sylvia Orthof em 1974. Já aposentado, começa a confeccionar cenários e bonecos para as peças escritas por ela, depois, ilustra grande parte dos livros publicados pela escritora. Segundo Fanny Abramovich, “Viveram o maior amor por 24 anos [...] Tato e Sylvia, tão juntos que nem dá pra pensar num sem pensar noutro. Namorados, amigos, parceiros, cúmplices. Juntinhos sempre. Juntíssimos em tudo! [...] Se completavam” (2007, p. 21-22).

O paralelo estabelecido entre Gost e Orthof, a partir do aporte teórico escolhido para esta tese, tem como objetivo revelar seus processos criativos, evidenciando a parceria de sucesso pautada pelo compromisso com a beleza, criatividade e humor. Tato Gost refere-se ao seu trabalho em paralelo com o Orthof, como motivado pelas vivências, pela convivência e paixão: “Era costume meu pai me levar, todo domingo, depois do almoço, assistir ao circo. Eu comecei a gostar, comecei a desenhar palhaço, mais um palhaço, fiz assim, uma coleção grande de palhaço, de cenas de circo ou na corda bamba. É uma paixão! E como ela tem mania de escrever livros, eu tenho mania de desenhar palhaços” (transcrição da fala de Tato Gost - DVD O prazer de brincar com Sylvia Orthof/ 1996)¹⁶.

O início da parceria profissional de Orthof com Gost aconteceu com a apresentação da peça *A viagem de um barquinho*, em 1975, logo após a escritora receber o prêmio da primeira colocação no concurso de dramaturgia infantil promovido pelo Teatro Guaíra, no Paraná. Juntos são responsáveis pelos adereços e objetos de cena que se destacam no ambiente mágico despertado pelo texto. Sylvia Orthof cria o Grupo Casa de Ensaio e apresenta a peça no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (Orthof, 1996, p.40). A parceria entre ambos apresenta trabalho inovador ao unir texto verbal e imagético. Há um imbricamento natural e harmônico, pois as ilustrações são capazes de captar os sinais do texto e manter a velocidade.

Segundo Abramovich, os livros de Orthof foram ilustrados pelos melhores ilustradores brasileiros, mas principalmente por seu marido Tato Gost, seu filho mais velho, Geraldo Orthof, e por ela mesma:

¹⁶ O DVD: O prazer de brincar com Sylvia Orthof (1996) foi fornecido por Cláudia Orthof, filha de Sylvia Orthof, como material de pesquisa para essa tese, durante entrevista realizada em fevereiro de 2024.

[...] Combinação caseira-certeira, graças se somando e crescendo pelas páginas chamativas de gostosura. Tato se esparrama nas páginas, desenhando grandão e colorido, exagerando nos detalhes. Gê vai pelo preto-e-branco, usando recursos do computador, armando cenas gráficas deliciosas e brincantes. Sylvia brinca com os traços, rabisca solto, invade imagens com palavras, apronta. (Fanny Abramovich, 2007, p. 25)

No centro dessa combinação “caseira-certeira” (Abramovich, 2007), aborda-se o trabalho artístico desenvolvido por Tato Gost nas obras de Sylvia Orthof. Para isso, parte-se da pesquisa realizada por Ana Lúcia Brandão, intitulada “Uma abordagem da obra infantil de Sylvia Orthof e Tato Gost” (1994), único estudo aprofundado sobre as técnicas desenvolvidas pelo ilustrador, que servirá como base para compreensão do processo evolutivo da parceria. É importante ressaltar que ambos eram ligados às artes, desenhavam, pintavam quadros, eram criativos, inventivos. Sylvia Orthof confeccionava bonecos, criava roupas para personagens, Tato Gost, como arquiteto, construiu a casa em que moraram em Petrópolis, construiu também cenários para as peças orthofianas. Desse modo, o universo artístico une o casal, sobre o qual construíram um novo conceito de ilustração na década de 1980, pioneiro e muito além do seu tempo, conforme Ramos, “A obra de Sylvia está mais próxima do discurso de livros produzidos a partir do século 21 do que daqueles realizados em sua época” (2020, p.74). Para compreender o pioneirismo das ilustrações de Gost, conforme Brandão, deve-se considerar que ele foi pintor antes de dedicar-se à ilustração, o que justifica a presença em seus trabalhos de elementos que pertencem à gramática da pintura, pois dialogam com outras expressões da Arte. É frequente encontrar em suas ilustrações excesso de detalhes em contraposição com a economia de traços, presença de formas arredondadas e caricaturais: “[...] mescla traços fortes e densos com traços leves e esfumados sempre peneiras de ondulações e direções inusitadas e inesperadas” (1994, p.108).

Da conjunção entre a escrita de Orthof e a ilustração de Tato Gost surgiram muitos livros ilustrados. Ambos, em suas criações, realizam obras inovadoras, originais, com temas afinados aos interesses de seus potenciais leitores e ilustrações dialógicas com o universo da pintura. Essas obras, pelo recurso ao humor, pelo viés de crítica social, rompem a faixa etária mercadológica, cativando leitores de todas as idades, classificando-se como *crossover*, conforme concepção de Sandra Beckett (2009). Como também, provocam seus leitores, exigindo-lhes interação, sagacidade e imaginação.

No próximo capítulo, aborda-se a teoria da Estética da Recepção (Jauss, 1979) e a do Efeito (Iser, 1979; 1996 e 1999) que embasam a análise das obras elencadas nessa pesquisa.

2.2 Estética da Recepção e do Efeito

A teoria literária surgiu em um período de conflitos globais, como o nacionalismo revolucionário, a solidificação de novas forças sociais e a explosão da militância nas universidades, lideradas por um grupo de estudantes e professores que questionavam as normas acordadas. Segundo, Terry Eagleton: “[...] as teorias muito ambiciosas tendem a surgir sempre que as práticas sociais ou intelectuais rotineiras malogram, viram-se em dificuldades e precisaram repensar-se urgentemente” (2019, 329-330).

As mudanças do comportamento social nas universidades podem ser justificadas pela presença de grupos étnicos, das classes trabalhadoras, assim como, das minorias sociais que colocam em xeque os valores tratados nos textos literários, que deveriam ser analisados por um sujeito universal, desvinculado de noções de classe, sexo e etnia. Essa crise intelectual faz nascer os formalistas russos, os estruturalistas franceses e os teóricos alemães da Estética da Recepção, pois, de acordo com Eagleton: “[...] todas essas abordagens “desnaturalizavam” certos pressupostos literários tradicionais, fazendo-o mediante estratégias que melhor se ajustavam aos recém-chegados à academia” (2019, p. 331).

Entre os principais teóricos, optou-se para esta pesquisa as contribuições de Hans Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1979; 1996 e 1999), ambos fazem parte da chamada Escola de Constança, na Alemanha, uma vertente que transformou a maneira de pensar a literatura ao dar enfoque ao papel do leitor no processo de atribuição de significado ao texto. Em 1967, Hans Robert Jauss apresentou a Teoria da Estética da Recepção em sua aula inaugural, propondo um rompimento com o estruturalismo, que compreendia a leitura como um processo em que o autor determinava todo o sentido da obra, com sua interpretação prevalecendo sobre as demais. Embora o leitor fosse idealizado, anteriormente não possuía importância, desse modo, nem se considerava a tríade leitor, obra e autor. Segundo Roberto Figurelli (1988), a teoria de Jauss também rompe com o formalismo que concentrava sua análise na relação entre os elementos linguísticos e a construção do sentido do texto, valorizando as características que conferem literariedade

à obra.

Diante dessa perspectiva, Mirian Hisae Yaegashi Zappone (2009) afirma que o estudo da Fenomenologia garantiu a inclusão do sujeito como parte importante para assegurar o sentido de cada fenômeno linguístico. Assim, a experiência do leitor com o texto literário valida sua significação. Para Eagleton, a Fenomenologia assegurou um mundo cognoscível, colocou o sujeito humano no centro e conclui: “Na verdade, ela prometia ser nada menos do que uma ciência da própria subjetividade” (2019, p.88).

A base da Teoria da Estética da Recepção considera o leitor como centro do processo, ele é, muitas vezes, o coautor da obra ao preencher os vazios textuais, por meio de bagagem constituída pelas leituras literárias realizadas. De acordo com Jauss (1979), o interno ao literário, provocado pela obra é capaz de ativar o mundivivencial (*lebensweltlich*), ou como afirma Ferreira (2009), a *biblioteca vivida*, a qual constrói um lastro de leitura que compõe sua memória transtextual.

O leitor, a partir de suas experiências anteriores, constrói um sentido que vai além da materialidade do texto. Isso ocorre porque a linguagem, por si só, tornou-se incapaz de representar todos os desejos e intenções do falante (Zappone, 2009). Como resultado, o texto apresenta lacunas, ou seja, elementos não-ditos, que o leitor precisa preencher com base em suas vivências literárias, atribuindo significado ao que lê.

Sob a perspectiva de Iser (1999), os vazios presentes em um texto indicam os locais de entrada do leitor no universo ficcional. Assim, ao preenchê-los, assume o papel de organizador e revitalizador da narrativa, executa o ato de concretização que implica reapropriação de criações do passado, pela perspectiva do presente no processo de interação com as obras literárias, ou seja, a dialogia entre elas (Iser, 1996).

Para Ferreira (2009), pautando-se em Antonio Candido (1985, p.74), a linguagem literária é constituída por diálogos vivos entre obras. Estas obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores, vivem na medida em que estes as vivem, decifrando-as, aceitando-as, deformando-as. Assim, a obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público, nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São estes dois termos que atuam um sobre o outro e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, que configuram a realidade da literatura atuando no tempo.

Ainda sobre a recepção, porém pela perspectiva do tempo, Jauss reflete sobre aspectos da recepção da leitura ao longo de um período, justamente por isto, pergunta-se:

“Como se pode realizar, de forma metodicamente controlável, o realce e a fusão dos horizontes da experiência estética contemporânea e passada?” (1979, p. 45).

O estudioso considera como tarefa da hermenêutica literária diferenciar metodicamente os dois modos de recepção: o estruturalismo, no qual a compreensão e interpretação do significado de uma obra reconstrói a intenção de seu autor, não considerando o leitor e a experiência primária em sintonia com *Einstellung* (Atitude), a qual seu efeito estético junta-se à compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Portanto, sua finalidade é comparar o impacto atual da obra de arte com a evolução histórica de sua experiência, formando assim, um juízo estético com base nas teorias de efeito e recepção (Jauss, 1979, p. 46).

Para Ferreira, “o efeito de uma obra é produzido quando sua recepção se estende pelas gerações futuras, quando estas gerações a retomam, quando existem leitores que novamente se apropriam da obra passada ou autores que desejam imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la, enfim, quando ocorre dialogia” (2009, p. 225-226). Desse modo, a práxis da estética, ou seja, as funções básicas da ação humana na atividade estética, na qual a técnica transparece como *Poiesis*, a comunicação como *Katharsis*, e a visão de mundo como *Aisthesis*, decorre de um trabalho comparativo que se efetiva na leitura. Advém disto a recomendação por parte de Jauss de revalorização do processo de interação. Colocando-a como parte de equilíbrio da relação triádica: técnica, comunicação e visão de mundo, como forma ideal do discurso livre de poder (Jauss, 1979, p.51).

O prazer estético foi, por muito tempo, desprezado e associado a um privilégio elitista, frequentemente atribuído à “burguesia culta”. No entanto, na tradição histórico-cultural alemã, esse conceito tinha um significado mais profundo, entendendo-se como a capacidade de “alegrar-se com algo”, um ideal que se encaixava no contexto do classicismo alemão. Na poesia religiosa do século XVII, o termo “prazer” podia significar “tomar parte em Deus”; outras definições estavam ligadas ao prazer mental, espiritual e até ao desejo elevado de conhecimento. Conforme argumenta Jauss: “A diferenciação do prazer estético realizou-se sob a necessidade de sua justificação, ante as instâncias da filosofia e da religião” (1979, p. 64).

Nessa perspectiva, a experiência estética, ainda que leve em conta outras funções, se concentra no prazer catártico (*katharsis*). Esse prazer surge quando o espectador é afetado pelo que é representado, identificando-se com a obra, o que lhe permite se libertar e expressar seus sentimentos e emoções. Trata-se de uma descarga emocional prazerosa,

que funciona quase como um momento de cura (Jauss, 1979).

Para Iser, o leitor deve desenvolver um senso de discernimento, o qual o leva a abstrair-se de suas atitudes, a fim de adquirir distância do julgamento de seu próprio modo de orientação (1979, p.111). Diante disso, Ferreira afirma:

[...] ao interromper a *good continuation*, os vazios convertem-se em condição para a colisão de imagens na leitura. A colisão impede a degradação do conhecimento, pois este processo não conclui; antes, obriga o leitor a abandonar a imagem e construir um outro. Assim, a compreensão de um texto ficcional dá-se por meio da experiência, ou seja, das operações proposicionais, a que ele submete o leitor (2009, p.80).

Com o intuito de aprofundar os conceitos apresentados por Hans Robert Jauss (1979, 1994) em sua proposta de leitura literária, destacam-se as sete teses que constituem os componentes fundamentais para a compreensão da Teoria da Estética da Recepção. Para isso, no quadro abaixo, são apresentados o resumo de cada uma delas, acompanhados de excertos retirados dos textos teóricos:

Quadro 4 - Síntese das sete teses criada por Jauss (1979, 1994)

1ª TESE	O leitor como foco.	O texto literário para existir necessita das contribuições do leitor.	“[...] uma obra não repousa numa conexão de ‘fatos literários’, estabelecida <i>post factum</i> , mas no experimentar dinâmico da obra literária por parte de seus autores” (Jauss, 1994, p.24)
2ª TESE	O leitor vive uma experiência estética.	Baseado em seus conhecimentos prévios, o leitor busca por significação para preencher as lacunas deixadas nos textos.	“[...] Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim” conduz o leitor a determinada postura emocional” (Jauss, 1994, p.28).
3ª TESE	O leitor rompe com seu horizonte de expectativa	Obra e leitor se distanciam, justamente porque há uma ruptura das expectativas do leitor quanto às possibilidades criadas pelo autor.	“[...] o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte” (Jauss, 1979, p. 49-50).

4ª TESE	O leitor reconfigura o texto.	O texto permanece aberto a novas e variadas interpretações ao longo do tempo, adquirindo diferentes significados.	“Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos (Jauss, 1979, p. 46).
5ª TESE	O leitor e a distância estética.	Dentro do aspecto diacrônico, se estabelece a possibilidade de novas leituras referenciais ao longo do tempo.	“[...] para análise da experiência do leitor ou da ‘sociedade de leitores’ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o efeito, como o momento condicionado pelo texto, e a recepção, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial” (Jauss, 1979, p. 50)
6ª TESE	O leitor confronta leituras.	Dentro do aspecto sincrônico, estabelece ponte entre as leituras já feitas comparando-as com opiniões formadas no contexto atual.	“[...] o efeito de uma obra é produzido [...] quando sua recepção se estende pelas gerações futuras, quando estas gerações a retomam, quando existem leitores que novamente se apropriem da obra passada ou autores que desejam imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la, enfim, quando ocorre dialogia” (Ferreira, 2009, p. 225-226).

7ª TESE	O leitor faz uma experiência catártica.	Obras estéticas provocam reações de caráter emancipatório capaz de gerar novos conhecimentos que influenciarão a forma como o leitor se posicionará na sociedade.	“[...] a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (Jauss, 1994, p.50).
---------	---	---	--

Fonte: Elaborado pela autora

A Teoria da Estética da Recepção justifica-se como base para todo o processo investigativo das obras que serão aqui analisadas, justamente porque foca no papel ativo do leitor ou espectador na construção de sentidos. O leitor é o centro do processo, no qual pode se tornar coautor da obra ao preencher os vazios instaurados pelo texto, por meio de suas experiências. No próximo capítulo, apresenta-se o diálogo entre o livro ilustrado e a pintura, considerando as contribuições de Hans Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1979; 1996 e 1999).

Capítulo III – PINTURA E ILUSTRAÇÃO EM DIÁLOGO

3. O livro ilustrado em diálogo com a pintura

Ver, ouvir, ler, sentir uma obra de arte é ver a si próprio e à sociedade de maneira mais clara e provocadora. [...] A capacidade humana de fazer arte é preciosa e revolucionária.

Elizabeth D'Angelo Serra
(1998, p. 98)

A literatura desempenha um papel fundamental como ponte entre o mundo da arte e as crianças, pois é capaz de introduzir o universo artístico de maneira acessível e envolvente. Ademais, faz-se necessário compreender que uma obra de arte é capaz de transpor sua própria época e ainda oferecer inspiração e significado num *continuum* de criação. Neste caso, na produção literária de potencial recepção infantil de Sylvia Orthof.

O intercâmbio entre literatura e pintura é capaz de instaurar completudes entre áreas símeles, já que ambas, pelo recurso à narratividade, podem contar histórias. Dessa perspectiva, promovem a ampliação de horizontes criativos, justamente porque obras literárias frequentemente inspiram artistas plásticos, criando interpretações visuais ricas e simbólicas. Por outro lado, as artes pictóricas também podem inspirar a criação literária, como se evidencia no livro ilustrado infantil, por exemplo. Nesse tipo de livro ilustrado, o diálogo com as artes pictóricas resulta em um processo que o configura como uma galeria portátil, ao alcance da mão da criança leitora, democratizando as artes plásticas e retirando-a de museus e galerias, às vezes, inacessíveis ao jovem leitor (Lechner, 1993).

Segundo Judith V. Lechner, a democratização do acesso ao mundo das artes plásticas, pelo livro ilustrado dialógico, pode garantir experiências sensoriais provocadas pelos elementos da arte, como o uso da linha, forma, cor, textura. O mediador, conhecedor desses princípios e das muitas expressões pertencentes a um vocabulário visual, pode assegurar o enriquecimento dos desafios artísticos (Lechner, 1993). Além disso, as obras que dialogam com as artes plásticas se caracterizam como pequenas galerias, com as quais o pequeno leitor pode interagir diretamente e retomar quando desejar.

Posto que a leitura é sempre produtora de significados e que determina o papel do leitor implícito (Iser, 1999), ela desperta o olhar para a dialogia entre ilustração e artes plásticas, ativando processos de intertextualidade e transtextualidade. De acordo com Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira e João Luís Ceccantini:

A intertextualidade fomenta a produtividade durante a leitura, pelo acionar da biblioteca vivida do leitor. Nesse processo, o leitor interage com a obra e aciona seu repertório cultural em busca de interpretação, assim realiza sínteses, as quais constituem correlatos que atualizam e modificam suas hipóteses, desenvolvendo novas expectativas e perspectivas (2021, p. 83).

Assim, por meio de sua narrativa autoconsciente (Hutcheon, 1991), o processo intertextual pode ativar sua memória transtextual, de acordo com Gustavo Bernardo “[...] através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural” (2010, p.42-43). Os recursos formais como a metáfora, a ironia, a metalinguagem, a ambiguidade, entre outros, compõem a produção contemporânea que podem assegurar a formação de leitor crítico capaz de compreender texto verbal, imagético em diálogo com as artes pictóricas. Dessa perspectiva, é exigido do leitor dois movimentos distintos, tanto o distanciamento como a inferência durante todo o processo interpretativo (Iser, 1996, 1999).

Conforme Peter Hunt (2010), nessas obras dialógicas projeta-se um leitor implícito astuto. Prevalece, na criação verbal de Orthof e na imagética de Tato, a poética do pós-modernismo, considerada por Linda Hutcheon (1991), como um fenômeno cultural caracterizado por importantes paradoxos da forma e da ideologia, formulados a partir de contradições entre as relações cruzadas de teoria contemporânea e prática cultural. Assim, por analogia, a autora caracteriza o pós-modernismo pela simultaneidade da arte pós-moderna como autorreflexiva e paródica, capaz de deflagar a reflexão sobre a linguagem dialógica. A irreverência de Tato Gost, por meio do discurso paródico, é capaz de provocar no jovem leitor empatia, devido ao processo de identificação promovido pela apreciação estética das artes pictóricas, pela procura da interpretação e elaboração de sínteses.

A seguir apresentam-se as análises das quatro obras de autoria de Sylvia Orthof com ilustrações de Tato Gost, as quais dialogam com as pinturas de Pieter Bruegel (1527?-1569); Paolo Uccello (1397-1475); Sandro Botticelli (1445-1510) e Simone Martini (1284-1334) respectivamente: *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987); *Tem cachorro no salame*: brincando com Paolo Uccello e sua pintura (1996); *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura (1996) e *Tem cavalo no chique*: brincando com Simone Martini e sua pintura (1996). Tratam-se de livros ilustrados que veiculam, de forma cativante, um modo de representação, segundo Sophie

Van der Linden (2018), que se atualiza na leitura, pela percepção simultânea de dois textos distintos: verbal e imagético. Nas obras que compõem o *corpus* o entrelace entre o mundano, as Artes Pictóricas e arte literária, também se realiza pelo recurso ao humor, por meio de ilustrações cômicas e caricatas, assim como, pelo plano verbal, que recorre ao hibridismo, ao apresentar o poema narrativo, com versos em redondilha maior (sete sílabas métricas), ao neologismo, em diálogo com o cordel e o repente, o que lhes asseguram efeito de espontaneidade e humor.

Essa abordagem, que combina elementos visuais e verbais, reforça a espontaneidade e o humor presentes nas obras. Tais aspectos evidenciam a perspectiva filosófica de Henri Bergson (1859-1941) ao considerar o humor como manifestação da vida social, o qual funciona como um mecanismo de ajuste. Nele, o riso surge como uma forma de marcar as contradições, alertando o coletivo para o equilíbrio da flexibilidade.

Abarca-se também, a compreensão de Vladimir Yakovlevich Propp (1895-1970) sobre o humor, que tem como base a estrutura narrativa e seus elementos. O autor afirma que a comicidade, muitas vezes, surge de situações surpreendentes, exageros e contradições. Para o estudioso, o riso provocado por personagens caricatos ou situações ilógicas pode encantar jovens leitores, pondo em relevo valores sociais e culturais.

Como se pode notar, ambos os autores contribuem para compreensão mais profunda sobre o humor, a comicidade e o riso, entretanto, algumas questões levantadas por Propp se aproximam do *corpus* analisado nesta tese. Justamente, porque o autor destaca a importância do contexto social e cultural na compreensão do humor, aborda a relação entre humor e poder, ressaltando como o riso desafia ou fortalece estruturas sociais. Além disso, apresenta o funcionamento do riso em diferentes culturas e épocas. No decorrer das análises, destaca-se a presença das questões trazidas por Propp nos recursos verbais e imagéticos utilizados pela dupla Orthof e Gost.

Cabe ressaltar que três obras fazem parte da série *Bota História Nisso* (1996), publicada pela FTD¹⁷: *Tem cachorro no salame*: brincando com Paolo Uccello e sua pintura (1996); *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura (1996); *Tem cavalo no chique*: brincando com Simone Martini e sua pintura (1996). Todas elas possuem projeto gráfico-editorial no formato retangular (17 cm de altura x

¹⁷ O nome FTD é uma homenagem a Frère Théophane Durand (Superior Geral da Congregação Marista entre 1883 a 1907). Disponível em: <https://ftd.com.br/sobre-nos/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

22 cm de largura), aproximando-se da horizontalidade da representação dos quadros de *Paolo Uccello* (1397-1475); *Sandro Botticelli* (1445-1510) e *Simone Martini* (1284-1334). Em suas capas apresentam-se imagens em formato horizontal emolduradas sob plano de fundo branco, próximo “à italiana”. Por serem mais largas do que altas, favorecem à disponibilização plana das imagens, o que reforça a expressão do movimento e do tempo, e a produção de sequências imagéticas (Linden, 2018, p. 53). A seguir, pode-se visualizar essas capas:

Figura 8 – Capa de *Tem cachorro no salame* (1996)



Fonte: Orthof (1996, s/p)

Figura 9 – Capa de *Tem graças no Botticelli* (1996)



Fonte: Orthof (1996, s/p)

Figura 10 – Capa de *Tem cavalo no Chilique* (1996)



Fonte: Orthof (1996, s/p)

Nas capas, as ilustrações estabelecem diálogos parodísticos com obras pintadas por artistas Renascentistas e da Arte Gótica. Logo abaixo das ilustrações, o texto verbal evidencia os títulos das obras com letras maiúsculas em vermelho e a palavra “brincando”. Pode-se observar que as três obras possuem subtítulos no gerúndio, o que prolonga a ideia da brincadeira que se dará durante a leitura em diálogo com as obras dos pintores mencionados: Paolo Uccello, Sandro Botticelli e Simone Martini.

Nas capas, o nome de Sylvia Orthof aparece com letras espaçadas na cor preta, em formato Arial, as quais ocupam toda a extensão sobre a imagem. Na parte superior, ao centro, está o nome da série *Bota História Nisso*, na cor verde, a qual faz um trocadilho entre o verbo “botar” e a imagem de uma bota em vermelho, que evoca o mapa da Itália. Essa referência é reforçada, pelo emprego das cores verde, vermelha e branca, que compõem a bandeira italiana. Por meio da dialogia entre texto verbal e imagético, o jovem leitor, pela mediação, pode compreender o jogo lúdico que se inicia nessas capas.

Nos prefácios das três obras, há fotos de Gost e Orthof que, com humor, mimetizam personagens presentes nas pinturas dos artistas referenciados:

Figura 11 – Batalha de São Romano (1440), painel 182 x 323 cm. e Perfil de Senhora (1450), óleo sobre madeira, 39 x 26 cm. (à esquerda)



Fonte: Gênios da pintura (1973, p.52)



Orthof (1996, s/p)



Fonte: Gênios da pintura, (1973, p.55)

Figura 12 – O nascimento de Vênus (1486), óleo sobre madeira, 175 x 280 cm. e Adoração aos magos (1475), óleo sobre madeira, 111 x 137 cm. (à esquerda)



Fonte: Wendy Beckett (1994, p.97) Orthof (1996, s/p);



Fonte:¹⁸

Figura 13 – Guidoriccio de Fogliano (1330) e Maestà (1321) afresco 9,7 x 7,63 (à esquerda)



Fonte:¹⁹



Orthof (1996, s/p)



Fonte:²⁰

¹⁸ Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/botticelli-adoration-lami>. Acesso em: 05 ago.2025.

¹⁹ Disponível em: <http://www.poderesantapia.com/art/simonemartini/guidoricciodafogliano.htm>. Acesso: 05 ago.2025.

²⁰ Disponível em: <http://www.travelingintuscany.com/art/simonemartini/maesta.htm>. Acesso 05 ago. 2025. 95

Esse artifício também pode ser encontrado na quarta capa da obra *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987), como recurso à *função metalinguística*, orientada para o próprio código visual com remissão ao universo da arte. Assim, produz efeito de humor, pela ruptura da barreira que separa o universo ficcional da realidade do autor, ilustrador e, em especial, do leitor. Além disso, pela *função expressiva*, destacam-se a postura e os ângulos escolhidos, que atuam ora como recurso de verossimilhança, ora como forma de subversão às obras referenciadas.

Abaixo do título *Sylvia Orthof e Tato. Quem são eles?* – autora e ilustrador apresentam-se por meio de poemas brincantes em versos rimados. Pelo *recurso metalinguístico*, o poema torna-se um construto, uma deliciosa brincadeira por meio do jogo, por isso, rompe as expectativas do jovem leitor. Simultaneamente, o texto verbal amplia o imaginário e o horizonte de expectativas a respeito do livro ilustrado. Vale observar ainda que, no verso da folha de rosto, apresentam-se informações sobre a vida dos pintores: “Aqui estamos felizes,/ Tato, o ilustrador,/ e eu, Sylvia Orthof,/ Que escreve a brincadeira. (In: folha de rosto).

3.1 As obras que compõem o *corpus*

A seguir apresentam-se as análises das obras que compõem o *corpus*, para tanto, considerou-se, além da função de colaboração e de contraponto das ilustrações na estrutura do texto (Linden, 2018; Nikolajeva; Scott, 2011), as identificadas por Luís Camargo (1998), pautadas em Jakobson: narrativa, expressiva, estética, lúdica, metalinguística; de seleção, e uma das quatro categorias conceituais identificadas por Sipe (2005), a dos livros ilustrados que dialogam com as artes pictóricas, pelo viés da subversão. Nessas análises, buscou-se sobretudo refletir sobre suas potencialidades na formação do leitor estético (Eco, 2003).

3.1.1 Doce, doce...e quem comeu, regalou-se!²¹

²¹ Essa análise foi publicada de maneira ainda inicial no livro *Literatura Infantil e Juvenil de autoria feminina: reflexões sobre o valor estético e formação do leitor* (2022). Como compõe o *corpus*, optou-se por mantê-la na tese de forma alterada e ampliada para dinamizar o acesso de futuros pesquisadores, assim

Escrevo umas loucuras que dizem ser literatura infantil.
Sei lá se é mesmo. Sei que me divirto.

Orthof (In:quarta capa, 1983)

Na obra *Doce, doce...e quem comeu regalou-se!*, escrita por Sylvia Orthof e ilustrada por Tato Gost (1987), o entrelace entre o mundano e a arte – pictórica e literária – realiza-se, pelo recurso ao humor. Esse efeito de sentido avulta no diálogo de suas cômicas ilustrações caricatas com a pintura, o qual também avulta no poema narrativo e nos títulos dos capítulos, compostos por divertidos provérbios, conhecidas cantigas e brincadeiras, além de ditos populares, como por exemplo, os que aparecem nos capítulos quatro e seis: “O crime não compensa/ O creme não compensa” (p.30); “Acabou-se o que era doce, quem comeu regalou- se/ Doce, doce... e quem comeu regalou-se!” (p.38). As ilustrações configuram-se em traços visíveis, feitos por lápis grafite e de cor, como se pode visualizar um exemplo a seguir:

Figura 14 – *Doceiro e as crianças*



Fonte: Orthof (1987, p.39)

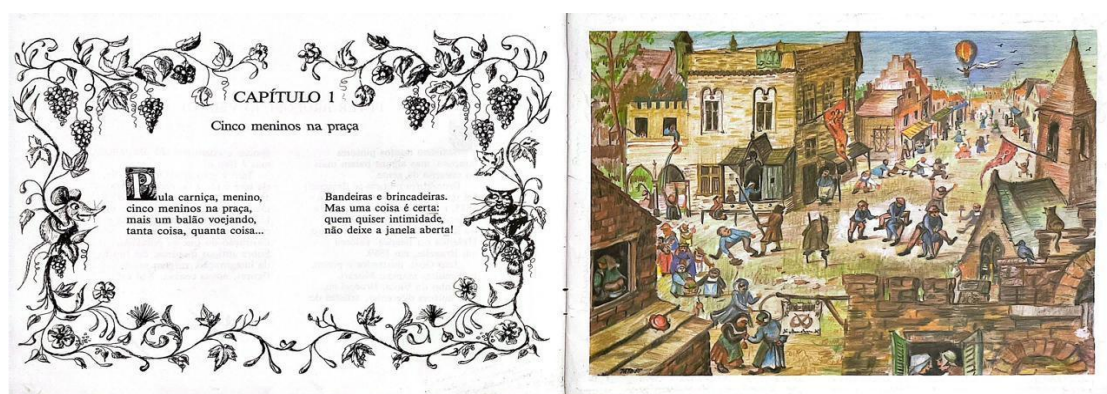
A escolha por Gost desses materiais para realização das ilustrações justifica-se, pois fazem parte do uso habitual das crianças. Desse modo, Gost e Orthof aproximam-se do seu potencial público leitor.

No texto verbal, nota-se o recurso ao hibridismo, à redondilha maior, ao neologismo e à anáfora que compõem as cantigas do universo da criança e de suas brincadeiras, também o cordel e o repente. Esses recursos estilísticos asseguram ao poema

como, deixar as análises de acordo com o *corpus* escolhido.

narrativo efeito de espontaneidade e humor, o qual pode ser notado na primeira estrofe que abre o primeiro capítulo, intitulado “Cinco meninos na praça”: “**Pula carniça, menino, / cinco meninos na praça, / mais um balão voejando, / tanta coisa, quanta coisa...**” (p. 06²², grifos nossos). Nessa estrofe, o “eu enunciador” conduz o olhar do leitor ao centro da ilustração, destacando a quantia de meninos (cinco) na praça e ao ponto de fuga, em que se vê um balão voejando. Também põe em relevo as inúmeras ações que acontecem na cena:

Figura 15 – Cena 1 – Capítulo 1 – *Doce, doce... e quem comeu regalou-se*

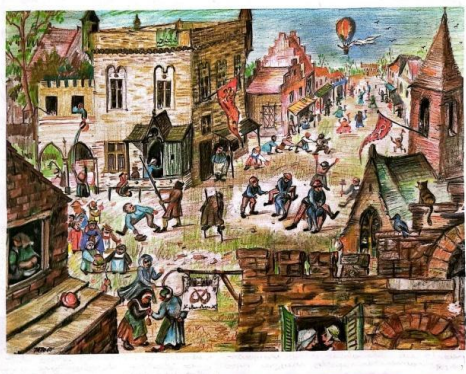


Fonte: Orthof (1987, p. 06-07)

Esses recursos estéticos da simultaneidade e apresentação de rostos caricatos, próprios das pinturas de Bruegel, são capturados, pela dialogia, como se pôde observar, pelas irreverentes ilustrações de Gost (p. 07), produzindo efeito cômico. Esse efeito acentua-se, pelo recurso ao escatológico nas cenas e pelo grotesco na composição de personagens cujos rostos maquiados evocam os dos palhaços que se apresentam em espetáculos circenses. Um exemplo do recurso ao escatológico pode ser visto na segunda estrofe quando o “eu enunciador” instiga o olhar do leitor a buscar o que foge ao campo do privado: “Bandeiras e brincadeiras. / Mas uma coisa é certa: / **quem quiser intimidade, / não deixe a janela aberta!**” (p. 06, grifos nossos). Na ilustração, à esquerda, pode-se ver na janela uma mulher que, sentada em um penico, deixa à mostra as suas nádegas (p. 07):

²²Como não há números nas páginas, a numeração indicada refere-se à contagem desde a primeira folha do livro.

Figura 16 – *Cinco meninos na praça*



Fonte: Orthof (1987, p. 07)

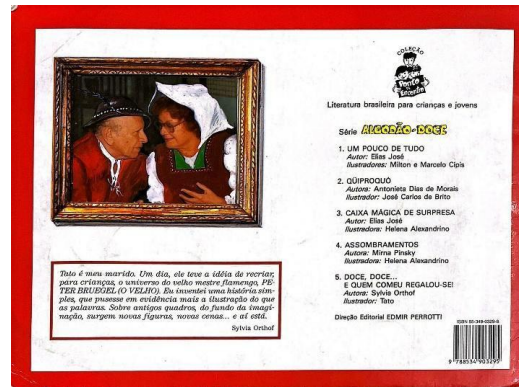
Esse plano imagético configura-se como um jogo que amplia as potencialidades do texto verbal, conotando situações que o primeiro silencia e/ou as deixa implícitas nas entrelinhas. A criança leitora, ao perceber o jogo lúdico, passa a atentar de forma mais minuciosa à simultaneidade de ações e de personagens, divertindo-se a cada descoberta.

Pela leitura da obra, pode-se notar sua importância na formação do leitor crítico, pois seu poema narrativo e suas ilustrações ampliam:

[...] o conhecimento do leitor sobre o texto e a produção literária, em um processo constante de construção e desconstrução do sentido; de desenvolver a observação, o raciocínio, a análise, a crítica, por meio da exposição a diferentes formas de expressão artística; de estabelecer relações entre diferentes textos de autores diversos, entre textos do mesmo autor em diferentes momentos históricos, entre gêneros de diversas épocas, entre a linguagem utilizada pelo autor e outras linguagens. (Ferreira, 2015, p. 34).

Nesse sentido, observa-se as potencialidades da obra (Orthof, 1987) na formação da criança leitora. Seu projeto gráfico-editorial resulta-se inteligente e convidativo à leitura. Exploram-se molduras em sua capa e quarta capa, indicando que a história que se apresenta enquadra-se também no universo das artes plásticas, contudo, rompendo com a mesmice e seriedade dos museus. Na quarta capa, encontram-se dois retângulos, um com as fotos de Tato Gost e Sylvia Orthof, e outro um trecho do prefácio do livro:

Figura 17 – Quarta capa



Fonte: Orthof (1987)

Como pode-se notar, ambos produzem efeito de humor, em especial, o primeiro, por mostrar uma montagem da fotografia da escritora e do ilustrador sobreposta à pintura de um quadro antigo que evoca o século XVI, como anuncia Orthof no segundo retângulo: “Sobre antigos quadros, do fundo da imaginação, surgem novas figuras, novas cenas... e aí está” (*In*: quarta capa, 1987).

Destaca-se nas molduras dessas capas a cor carmesim, a qual simboliza aproximação, encontro (Farina et al., 1990, p. 113), evocando um convite ao jovem leitor. Na capa, esse lúdico convite confirma-se pelas expressões faciais caricatas e arredondadas de sorridentes personagens que, deliciando-se com doces diversos, aparecem dispostas em espaço nobre na parte inferior do lado direito. Suas expressões exploram a *função expressiva*, pois orientadas para o leitor, manifestam seus sentimentos e emoções:

Figura 18 – Capa da obra



Fonte: Orthof (1987)

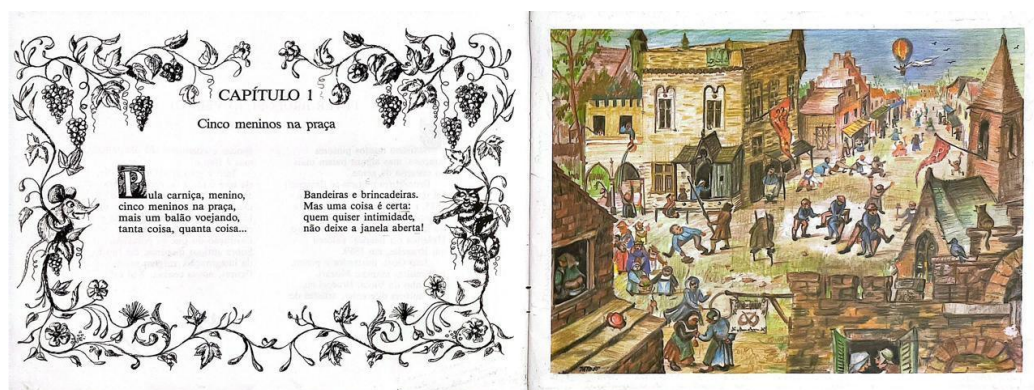
Na cena da capa, tudo parece estar delicioso e algumas dessas personagens olham diretamente para o leitor, solicitando cumplicidade, o que reforça o convite ao jovem para

adentrar a história. Essas características conferem ênfase ao título “Doce, doce...e quem comeu regalou-se!” que, pela dialogia, realiza uma paráfrase da parlenda “Acabou-se o que era doce, quem comeu regalou-se”. Essa dialogia ativa a leitura transtextual e evoca a participação de um leitor implícito dotado de repertório cultural advindo da oralidade.

Pela figura 18, deduz-se que há fartura não só de comida, mas também, de acolhimento e amor na obra, inclusive, no inusitado casal formado por um gato e uma rata. Sem dúvida, esse recurso sugere convivência harmoniosa mesmo entre tradicionais inimigos. Trata-se de uma cena com *função narrativa*, marcada pelo movimento (Camargo, 1998). No plano verbal, destacam-se as reticências, marca registrada da escrita de Orthof (Lima, 2017, p. 193), em seu discurso cômico e interativo, pois repleto de lacunas, as quais asseguram a interação com o leitor implícito que recorre ao imaginário para realizar a concretude (Jauss, 1994; Iser, 1996; 1999). Além do ponto de exclamação no título que evoca afirmação de uma verdade por um suposto enunciador. Esse “eu enunciador”, durante seu relato, utiliza-se de versos lúdicos para corroborar o tom festivo e abundante da imagem na capa. Inclusive, o livro se encerra no sexto capítulo, cujo título, homônimo ao da obra: “Doce, doce... e quem comeu regalou-se!”, conduz o leitor a deduzir, pelo plano imagético, a intenção lúdica do poema que se configura sob a forma de um jogo lúdico.

Letras capitulares abrem os seis capítulos em diálogo com os contos de fadas. Essas letras são coerentes ao texto verbal emoldurado por bordas em arabescos com cachos de uvas e folhas. Pendurada à esquerda dessa moldura, a ratinha da capa olha sorridente para o gato que, pendurado e com a pata esticada em direção à rata, convida-a para participar da aventura, também sorrindo e lhe devolvendo o olhar de forma cúmplice e divertida:

Figura 19 – *Cinco meninos na praça*



Fonte: Orthof (1987, p.07)

Desse modo, o poema narrativo é apresentado no centro dessa moldura, sugerindo antiguidade e fartura. Os personagens que a compõem exercem *função lúdica e expressiva*, pelo riso e, em especial, pelo entusiasmo da rata em aceitar o convite que pode ser confirmado por seus olhos arregalados²³ e sua boca em propulsão. Pelo recurso à subversão, expressa no encontro harmônico entre gato e rato, convida-se o leitor a perceber novas possibilidades interativas, livres de conceitos prévios.

A história que estrutura esse poema narrativo situa seu cenário em um rico povoado holandês do século XVI, o qual se encontra em clima festivo. Nesse contexto, instaura-se o *nonsense*, pois quase todos os moradores estão nas ruas brincando como crianças. Ao centro da cena, cinco meninos brincam de “pular carniça”.

Na sequência, como esses meninos não têm dinheiro para comprar guloseimas, são expulsos da loja de um doceiro autoritário e mal-humorado. Todavia, a brincadeira prossegue quando são avisados por outro menino a cavalo, Zé Nicolau, de que há uma festa de casamento na aldeia. Ao lado de outros “adultos-crianças”, os protagonistas divertem-se na festa e se empanurram com a fartura de comida e bebida. Já o doceiro arruinado por não conseguir vender seus produtos, decide fechar seu estabelecimento. Logo após a vingança zombeteira feita pelos garotos ao destino desse comerciante, o leitor é surpreendido ao ver que o grupo oferece ao homem alguns dos doces trazidos da festa de casamento.

Além disso, o leitor depara-se com o imprevisto de comparecerem a esse banquete, como personagens, Tato Gost e Sylvia Orthof, reconhecíveis pelo confronto com as suas fotos no quadro da quarta capa. Esse artifício com recurso à *função metalinguística*, orientada para o próprio código visual com remissão ao universo da arte, produz efeito de humor, pela ruptura da barreira que separa o universo ficcional da realidade do autor, ilustrador e, em especial, do leitor. Essa estratégia metaficcional revela o poema como um construto, o qual se define pelo jogo, ou seja, como uma deliciosa brincadeira. Pela ruptura também com a previsibilidade de leitura, amplia-se o imaginário e o horizonte de expectativa do jovem leitor a respeito do livro ilustrado.

A ilustração de Gost que se apresenta no início do poema narrativo (p. 07), pelo

²³ Importante para a compreensão textual destacar os significados das palavras regalar: proporcionar regalo ou prazer a (alguém ou a si mesmo); arregalar: abrir muito, esbugalhar os olhos por espanto, surpresa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 17 abr. 2022.

recurso à *função metalinguística*, com remissão ao universo da arte, dialoga com o quadro “Jogos infantis” (Figura 20, 1556), de Bruegel:

Figura 20 – “Jogos infantis” (1556), Óleo sobre madeira, 118x160,9 cm (à esquerda) e Figura 21 - Cenário da obra



Fonte: Coleção Mestres da Pintura (1978, p. 13)



Fonte: Orthof (1987, p. 07)

Pieter Bruegel (1525-1569) é considerado o maior pintor flamengo do século XVI e sucessor de Bosch (1450-1516). Para Cumming (1995), Bruegel recorre ao efeito de humor em algumas de suas obras, visando a divertir e, ao mesmo tempo ensinar, e consegue este efeito, ao criar possibilidades tanto para o mundo visual como moral. Sua obra atravessa gerações, justamente porque aborda questões de seu próprio tempo, mas também temas universais de forma estética. Também as ilustrações de Tato Gost recorrem ao efeito de humor, por meio caricaturas, emprego de cores e traços que ampliam contradições. Sua abertura a mudanças, também cooperam para criar textos imagéticos cheios de ambiguidade humorística que promovem a reflexão crítica. Justamente, este fascínio revela-se na dialogia que se estabelece entre a obra *Doce, doce...e quem comeu regalou-se!* e os quadros desse pintor.

Nota-se que as cômicas ilustrações de Gost (Figura 19), realizadas com lápis de cor e grafite, mantêm a profusão de ações que acontecem simultaneamente em um dia festivo. Sua liberdade criativa, pelo recurso à paródia, visando ao efeito de humor e captura da atenção do jovem leitor, inclui uma mulher no penico (à esquerda) e um colorido balão em movimento no ponto de fuga (à direita), dentro do qual uma personagem acena para os demais em terra firme. O leitor, instigado pelas imagens, se pergunta sobre o que as personagens comemoram e busca informações nos detalhes da cena. Sobretudo, as molduras limitam o olhar para que o foco recaia sobre o que acontece

dentro delas. Essa produtividade exigida do leitor implícito (Jauss, 1994), pela revisão de hipóteses, assegura o prazer na leitura (Iser, 1996, 1999), além da possibilidade de vivência da fantasia e do ludismo que amplia o imaginário.

Nessa ilustração, nota-se a *função narrativa*, pois as personagens estão capturadas em plena ação. Um gato no telhado de uma das casas, inclusive, convida o leitor a olhar para o ponto de fuga, onde há um balão no céu. Ao mesmo tempo, um pássaro observa adultos e crianças brincando com diversos e diferentes jogos folclóricos. Como em um *país encantado*, os protagonistas repetem infinitamente os mesmos gestos. Nesse espaço mágico, a presença do gato estabelece dialogia com a obra *Alice no país das maravilhas* (1865), de Carroll, na qual se encontra também esse felino como personagem.

Essa intertextualidade promove novas hipóteses de leitura, pois ao comparar os animais de ambas as obras, o jovem pode perceber a presença do *nonsense* em seus comportamentos. Além disso, pode notar que o gato de Orthof (1987) tem representatividade social, pois, ao unir-se à rata, inverte a percepção tradicional sobre o estatuto dos animais. Em um *continuum* que conduz o olhar para diferentes direções, a *função narrativa* nas ilustrações de Gost (1987) cativa, pela riqueza de detalhes, e imprime dinamismo pelas cores e ações simultâneas.

O poema narrativo, por sua vez, aponta para o leitor as bandeiras, brincadeiras e janelas abertas. Pelo recurso, nas duas estrofes, as assonâncias, aliterações, anáforas e a rimas internas e externas, seus versos imprimem ritmo, pondo em ênfase as performances das personagens e a simultaneidade de ações que acontecem na cena: “**Pula carniça, menino. / cinco meninos na praça, / mais um balão voejando, / tanta coisa, quanta coisa... // “Bandeiras e brincadeiras. / Mas uma coisa é certa: / quem quiser intimidade, / não deixe a janela aberta!”** (p. 06, grifos nossos).

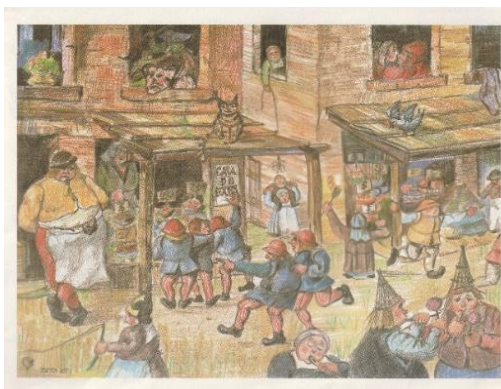
Tanto no quadro de Bruegel (1556), quanto na ilustração de Tato Gost (1987), cada personagem “adulto-criança” comporta-se como se estivesse sob o toldo de um circo, mas o espetáculo se apresenta com todas as atrações ao mesmo tempo. A ilustração de Gost subverte as representações horizontais de Bruegel, ao imprimir ação também no plano vertical da cena, pela apresentação de um balão (p. 07). No plano verbal, o recurso ao neologismo “voejando” para se referir a esse balão, também marca a subversão da escritora ao uso convencional da língua. Nesse balão, aliás, está a aguardada noiva, motivo da festa. Nota-se que a relação entre texto verbal e ilustração é coerente, define-se pela subversão, e exerce *função de colaboração* (Linden, 2018), pois um preenche as

lacunas do outro. Na obra, as ilustrações exercem *função estética*, pois colocam em relevo a forma, por meio do emprego de texturas, com o recurso a nuances de cores, mesclas de tons, uso de sombreamentos e sobreposições de traços, que atribuem à configuração visual o poder de cativar o olhar.

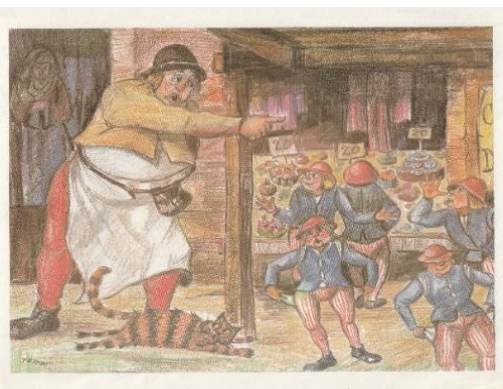
A dialogia das ilustrações de Gost (1987) com o quadro de Bruegel (1556) manifesta-se também na eleição das mesmas cores: azul, branco, amarelo, vermelho e uma escala de tons em marrom. Pelos efeitos de sentido (Farina et al., 1990), as cores nas roupas dos jovens personagens travessos evocam, pelo emprego de azul no casaco, a amizade entre eles, pelo branco nas camisas e listras das calças, que essa relação se realiza de forma harmoniosa. Já a cor vermelha também nas listras de suas calças simboliza a espontaneidade de suas ações que sempre se realizam de forma afetiva, no encontro grupal. Esse grupo não perde o vigor, mesmo diante de obstáculos. Seus componentes se definem pela vivacidade com que percorrem os ambientes e descobrem a existência de um lugar onde há fartura, alegria e confraternização.

Quanto ao projeto gráfico-editorial, observa-se que a obra é desprovida de fólios e seu formato (20,5 cm de altura x 27 cm de largura) confere-lhe materialidade retangular, aproximando-a da horizontalidade da representação no quadro de Bruegel (1556). A disposição do texto verbal na folha da esquerda e da ilustração à direita, zona nobre do livro ilustrado, indica o projeto estético de Orthof: “Eu inventei uma história simples, que pusesse em evidência mais a ilustração do que as palavras.” (*In*: quarta capa, 1987).

A materialidade do livro impõe um encadear de páginas que convoca, primeiramente, o olhar do leitor a acompanhar as ilustrações. As folhas de guarda, de abertura e de fechamento do livro possuem fundo branco e representam o descanso para o olhar, antes de adentrar a história ilustrada. Assim, o ilustrador, por meio do recurso da focalização apresenta cenas panorâmicas, sem, contudo, descuidar-se de seus detalhes. Desse modo, incursiona o leitor a acompanhar as performances circulares das crianças que chegam à banca de doces, vão à festa de casamento e retornam ao ponto inicial. Gato e pássaro, intuídos pela alegria e fanfarrice, parecem acreditar que valerá a pena acompanhá-las. A focalização, pelo recurso à *função expressiva*, evidencia as mudanças nas expressões faciais e corporais das personagens, manifestando seus sentimentos e emoções:



Fonte: Orthof (1987, p. 09)



Fonte: Orthof (1987, p. 11)

Pela cena da aproximação dos protagonistas da loja de doces (Figura 22), reforça-se parte do título do livro, pois somente “quem comeu regalou-se”. Nesse caso, a expulsão deles (Figura 23) os impede de regalar-se. Pode-se notar, ainda, na janela da esquerda que a felicidade não impera no povoado, pois ao fundo dessa janela uma mulher desfere golpes em uma criança, utilizando-se de uma vara (Figura 22). Justifica-se, então, que, na janela, um dos rostos esteja mal encoberto por uma máscara de palhaço, conotando que a cena em plano detalhe desvela a falsidade da alegria nas relações familiares daquele lar.

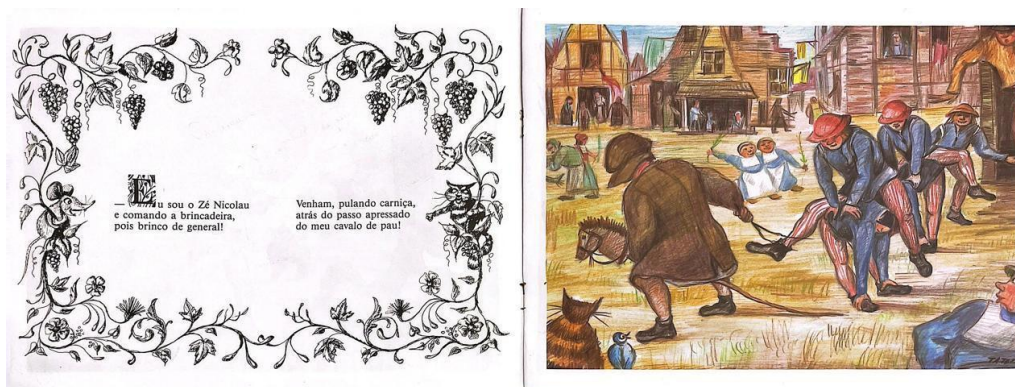
O texto verbal, que colabora com a cena da expulsão dos protagonistas da loja de doces, apresenta frases imperativas usadas pelo doceiro: “- **Já pra fora**, molecada! / Isto aqui tem preço alto, / meus doces são tortas finas, / suspiros caramelados. / Quem tiver bolso vazio, / **que suma pro outro lado**, / pois eu sou muito indigesto, / quando me botam zangado! (p. 10, grifos nossos), as quais intertextualizam a cantiga popular “Ciranda, cirandinha”, mais propriamente: “diga um verso bem bonito/ diga adeus e **vá se embora**”. (Letras, 2022(a), grifos nossos). Desse modo, aproxima-se do universo cultural do jovem leitor. Seus versos cômicos, pelo recurso à hipérbole, sinestesia e derivação, associam emoções à culinária – “pois eu sou muito indigesto”, promovem efeito de humor.

As frases imperativas atribuídas ao doceiro – “Já pra fora”; “Quem tiver bolso vazio”; “que suma” – anulam qualquer tentativa de argumentação por parte das jovens personagens. O autoritarismo do doceiro manifesta-se na ilustração, pela postura corporal, com o dedo em riste, confirmando o tom ríspido. Atrás dele, em segundo plano e nas sombras, a sua esposa, com os braços cruzados e expressão de descontentamento, demonstra a mesma opinião do marido. Apesar da expulsão, somente o gato corre assustado, enquanto as crianças parecem zombar da atitude do doceiro. Uma delas, inclusive, mostra a língua com a palma da mão aberta diante do rosto, outras duas mostram

os bolsos vazios, outra abre os braços como se perguntasse: “É problema não ter dinheiro?”, e outra, enfeitada pelos doces na vitrine, fica de costas, alheia a tudo que acontece. Embora o avental da personagem seja branco, sobre ele aparece a bolsa de moedas, a qual indica o apreço pelo capital. Abaixo do avental, a calça na cor vermelha conota como são conturbados seus sentimentos, pautados pela desconfiança e falta de empatia.

O título do capítulo dois “Upa, upa, cavallinho!” (p. 12) dialoga com a brincadeira popular homônima, mantendo o efeito lúdico no poema narrativo. A cavalo, surge Zé Nicolau que conduzirá os meninos a outro espaço (p. 13). Sobre a origem desse jovem cavaleiro, o eu enunciador afirma não saber ao certo, rompendo com os conceitos prévios do jovem leitor habituado a narradores tradicionais. Em oposição ao eu enunciador, Zé Nicolau, que se intitula “general”, comanda a brincadeira, pois sabe seguramente para onde ir e levar seus companheiros de aventuras. Sua confiança advém do significado de seu nome; José (Zé) tem origem hebraica, significa “aquele que acrescenta”, e Nicolau, em grego “NIKÓLAOS”, “aquele que conduz o povo a vitória” (Dicionário de nomes próprios, 2022).

Figura 24 – Texto verbal e Figura 25 – Zé Nicolau comanda a brincadeira



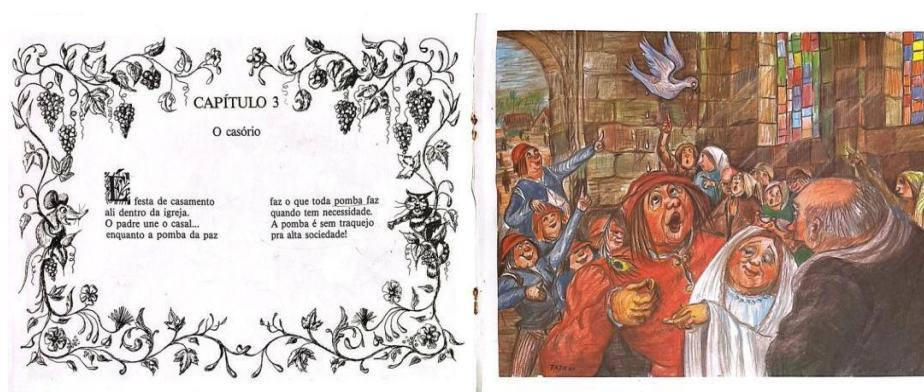
Fonte: Orthof (1987, p. 15)

Na cena seguinte (p. 15), a comicidade amplia-se, pois a seriedade do jovem general é desmistificada pela ilustração de sua montaria que, representada por inteiro na ilustração, revela-se como um brinquedo infantil; um “cavalo de pau”. Assim o efeito de humor advém, de acordo com Bergson (2018, p. 42), do “[...] cômico instalado na própria pessoa que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião”. A montaria desse general não diminui seu poder, pois ele conduz o grupo de protagonistas ao local da

cerimônia, justo quando a noiva chega à igreja dentro de um balão (p. 17). Essa cena suscita do leitor retomada da primeira (figura 21), em que se via um balão no ponto de fuga, mas não se podia identificar o viajante em seu interior (p. 07).

O capítulo três, intitulado “O casório”, inicia-se com uma paradoxal cerimônia religiosa, pois carnavalizada no texto verbal e imagético, pela performance de uma pomba que, embora seja da “paz”, “[...] faz o que toda pomba faz / quando tem necessidade / **A pomba é sem traquejo / pra alta sociedade!**” (p. 18, grifos nossos). Segundo Bakhtin, literatura carnavalizada é “aquela que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval)” (2002, p. 107). Justamente, essa pomba, símbolo cristão da paz – o que justifica sua inserção em uma cerimônia religiosa –, diverte o leitor que, ao visualizar sua performance (p. 19), percebe seu papel subversivo e escatológico, pelo desconhecimento das regras e sutilezas da alta sociedade:

Figura 26 – Texto verbal e Figura 27 – O casório



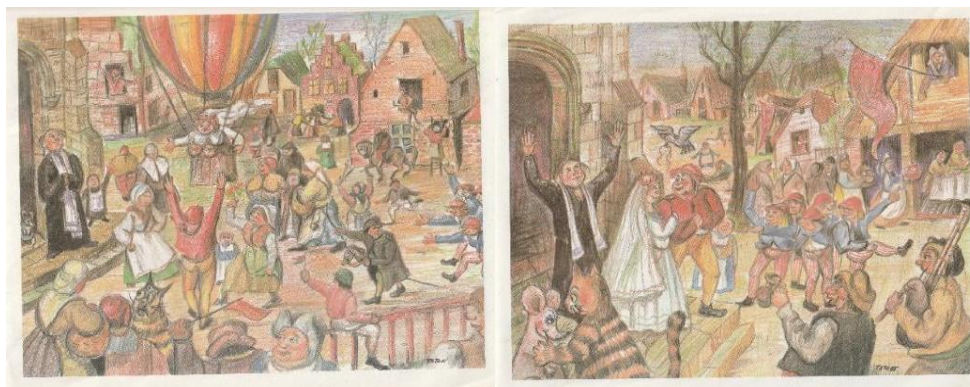
Fonte: Orthof (1987, p. 19)

Nessa cena (p. 19), pelo recurso à *função expressiva*, nota-se a alienação da noiva aos acontecimentos. Seu olhar permanece fixo na aliança que está na mão do noivo, por isto é a única a não demonstrar reação alguma à performance da pomba. A noiva concentra-se em manter seu dedo estendido na direção da joia. Parte dos convidados está perplexa, mas em atitude contrária, as cinco crianças se divertem, apontando o dedo em direção à ave que defeca sobre os convidados (p. 19). Diante da espontaneidade da ave, valida-se a afirmação de Bergson sobre o efeito de humor derivado de causa natural que “[...] parecerá tanto mais cômico” (2018, p. 42).

Embora a noiva seja alienada, as ilustrações de Tato Gost exigem perspicácia do

leitor, pois as cenas seguintes revelam, pelas construções dispostas no cenário, a distinção de camadas sociais, revelando inclusive que nem todos foram convidados para a festa:

Figura 28 – A chegada do balão e Figura 29 – A saída da igreja



Fonte: Orthof (1987, p. 17)

Fonte: Orthof (1987, p. 21)

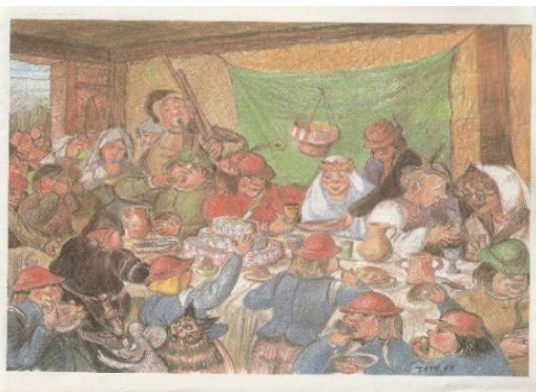
A chegada do balão esconde o ponto de fuga, tornando visível somente as construções mais suntuosas, situadas no centro do povoado, local em que também se encontra a igreja. Sua carnavalização decorre da inserção do diabo na janela, na mesma cena em que o padre aparece na porta da igreja. Além disso, como tributário do Modernismo, Gost, em um exercício antropofágico, apropria-se da arte europeia, mas inclui o folclore brasileiro, com a representação do saci-pererê a cavalo no centro da praça (Figura 28). Por meio desses recursos, ele se aproxima e se fastia da referência, criando um trabalho único, pautado pela exploração do imaginário e do paradoxo. Na cena da saída dos noivos, pode-se observar que à margem desse centro, as casas são mais simples, conotando pela espacialidade a distinção social. Há, nessa cena, um grupo, pelo recurso à *função expressiva*, que não manifesta contentamento, certamente porque não participa dos festejos, foram excluídos (Figura 29).

Na cena do banquete de comemoração (Figura 31), a qual dialoga com o quadro *Banquete nupcial* (c.1567-1568), de Bruegel (Figura 30), como se pode observar a seguir, também há personagens descontentes, justamente as que estão trabalhando, servindo os convivas:

Figura 30 – Banquete nupcial (c.1567-1568), óleo sobre madeira, 113,9 x 162,8cm e Figura 31 – O banquete



Fonte: Coleção Mestres da Pintura (1978, p. 04)



Fonte: Orthof (1987, p. 23)

Pode-se notar, então, nas ilustrações de Gost, a presença de personagens não mencionados no texto verbal, conotando que o plano imagético avança em sentidos autônomos em relação ao verbal. Durante a leitura, o jovem é incentivado a observar essa diversidade de episódios isolados que requerem sua revisão de conceitos prévios sobre a relação que se estabelece em livros ilustrados entre plano verbal e imagético. Assim, pode observar que o texto ilustrado não existe somente para replicar o verbal. A cena, ao apresentar o ilustrador e a escritora no banquete, como personagens próximos da noiva, dialoga com o quadro de Bruegel que recorreu ao mesmo recurso, incluindo-se na pintura (c.1567-1568). Assim, pelo recurso à *função metalinguística*, orientada para o próprio código visual com remissão ao universo da arte, pintor e ilustrador produzem o mesmo efeito de humor em suas produções artísticas.

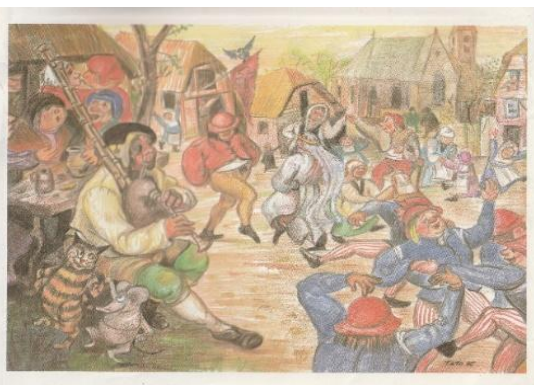
Por sua vez, o texto verbal, pelo recurso à metaficção, produz efeito cômico, o qual é acentuado pelo recurso a rimas externas, reforçando a presença do ilustrador e da escritora nesse banquete: “Na farra da **comilança** / o gato lambe o **bigode** / cada qual come o que **pode**: / tortas, bolos, **strogonof**, / já passaram para a **pança** / de Tato e de Sylvia **Orthof** (p. 17, grifos nossos). A metaficção suscita de o jovem leitor perceber que a obra se volta sobre si mesma, autorreferenciando-se e expondo de forma crítica o processo de criação de Orthof e Gost como construtos cômicos. A aliteração em “s” conota a multiplicidade de alimentos – a fartura – e o seu destino de, pela hiperbólica “comilança”, ir para a “pança” da escritora e do ilustrador ficcionalizados no plano verbal e imagético.

Na penúltima cena do capítulo três, nota-se a dialogia, pelo viés paródico, das ilustrações de Gost com o quadro *Dança Camponesa* (c.1560-1567), de Bruegel (Figura 32). O ilustrador mantém, como Bruegel, o caráter de ações concomitantes na cena:

Figura 32 – Dança camponesa (c. 1560-1567), óleo sobre madeira, 113,9 x 163,8 cm e Figura 33 - Festa de casamento



Fonte: Coleção Mestres da Pintura (1978, p. 40)



Fonte: Orthof (1987, p. 20)

Contudo, para atender aos rumos do poema narrativo, Gost insere personagens diversos, dançando alegremente, mais propriamente: ao centro, o casal de noivos; à esquerda da cena e abaixo, o gato e a rata; à direita da cena e abaixo, o grupo de jovens protagonistas. Essas inserções ampliam o efeito de humor. Todavia, nem todos estão contentes e se incluem na cena ruidosa e onomatopaica. Desse modo, Gost denuncia, pelo recurso à paródia, a ausência de inclusão, conotando que a alegria naquele povoado não passa de representação. Segundo Gérard Genette, “a paródia também apresenta um rasgo lúdico ao modificar os textos anteriores, com a clara intenção de divertir, a qual está em consonância com o pensamento e a fantasia das crianças” (apud Catinari, 2017, p. 89). Coaduna-se com as ilustrações o poema narrativo que, pelo recurso à paronomásia, assonância, aliteração, ao ritmo binário, à rima externa e interna, mimetiza a musicalidade da cena: “Toca o fole, bole, bole, / dança adulto e criança, / no baile do povoado. / O gato valsa com a rata / num passinho engatado” (p. 19). O jovem leitor pode, ainda, perceber a intertextualidade no plano verbal com a música “Benedita Bole Bole”, interpretada por Haroldo Francisco (Letras, 2022(b)). Orthof subverte a linguagem, instaurando outra lógica, quando a emprega como um jogo marcado pela ambiguidade, por exemplo, na palavra “engatado”, para definir os passos da dança do gato. Desse modo, seu texto amplia o horizonte de expectativa do jovem leitor, pelo desautomatizar de suas percepções sobre o uso da linguagem.

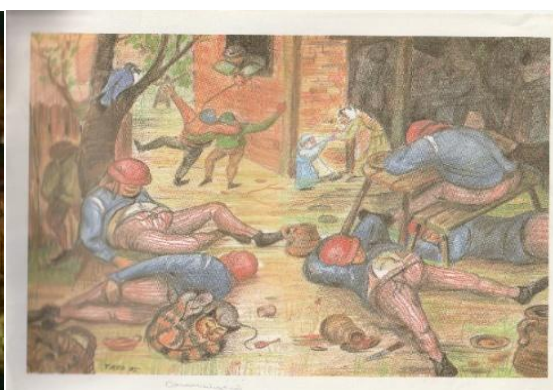
Nota-se na obra (Orthof, 1987) a manutenção do teor cômico-subversivo voltado à problematização de temas, como poder/autoridade; alienação/desproteção em um

mundo inclemente. Pelo viés do *nonsense*, invalida-se o poder do capital e do autoritarismo, ao se revelar que é possível obter felicidade de forma coletiva, por meio da dança, das brincadeiras e da participação em uma festa. Todavia, essa felicidade só pode ser obtida nesses contextos próximos aos idílicos. Justifica-se, então, a dialogia de Gost na última cena do capítulo três com o quadro *A Terra da Cocanha* (c. 1567), de Bruegel, em que a sociedade, representada por um soldado, um camponês e um rico comerciante, partilha de forma coletiva da mesma fartura de alimentos:

Figura 34 – *A Terra da Cocanha* (c. 1567), Óleo sobre madeira 52 x 78 cm e Figura 35 – *Depois da comilança*



Fonte: Coleção Mestres da Pintura (1978, p. 34)



Fonte: Orthof (1987, p. 22)

Nessa terra imaginária do folclore europeu há fartura de comida, bebida e prevalece a liberdade e o ócio. Bruegel, pela arte, retrata esse mundo idílico em contexto camponês ordinário, representando fartura de alimentos e tempo para descanso. Cabe destacar que a explícita apologia à comida, bebida e ao ócio é típica da literatura carnalizada que, pela arte, satisfaz os desejos mais profundos da humanidade, desautorizando toda forma de autoridade e desqualificando sistemas rígidos, pautados por desigualdades diversas.

A cena ilustrada de Gost (Figura 29) difere daquela no quadro de Bruegel, porque se filia aos interesses de seu potencial público leitor. Assim, suas ilustrações subvertem a inércia da representação de Bruegel, pela apresentação somente dos protagonistas dormindo, depois de se fartarem no banquete, enquanto outras personagens, no ponto de fuga, permanecem em movimento, inclusive, interagindo entre si (p. 22). Algumas delas ficam nas sombras, indicando ausência de participação em jogos e festejos. Inclusive, uma das personagens sombreadas, esconde-se atrás de uma árvore para urinar em uma cerca

de madeira. Essas personagens sombreadas atuam como denúncia das relações em sociedade, muitas vezes, pautadas por camadas sociais que não são inclusivas.

Segundo a pesquisadora, Filomena Aguiar de Vasconcelos (1998, p. 47), a literatura *nonsense* “[...] instaura-se como reação contra a falta de sentido crítico de uma atitude massificada da literatura e das artes, em geral”. Frente a esse cenário, em tom humorístico e jocoso, crianças protagonizam o enredo e tecem o elo entre os espaços: “capitalista”, onde há privação, comércio de produtos e necessidade de dinheiro para comprá-los, e a festa/*Cocanha*, local dos sonhos, onde há fartura. Contudo, na obra, essa fartura não é compartilhada por todos.

No capítulo quatro, intitulado “Doçuras e amarguras”, a denúncia social amplia-se, promovendo revisão de hipóteses de leitura, pelo recurso à circularidade. Assim, suas cenas suscitam a retomada das iniciais. Pelo confronto, o jovem leitor pode perceber que o doceiro fracassara em seu negócio, encontrando-se totalmente descapitalizado (p. 32). Nessa cena, a comicidade realiza-se pela inversão de papéis, pois os pobres protagonistas, possuidores de doces obtidos na festa, agora, são capazes de ajudá-lo, pela doação das guloseimas. O humor é obtido pelo desvio da ordem habitual que, para Vladimir Propp (1992), consiste na técnica de um ocupar no papel do outro. Pela reflexão sobre essa cena, o leitor desautomatiza seus conceitos prévios, sendo capaz de duvidar da cristalização do poder absoluto e de sua própria condição social (Jauss, 1996; Iser, 1996). O caráter libertador e questionador apresenta-se como provocação, por meio do riso instaurado pelas ações dos elementos e das personagens.

Nas imagens justapostas, o olhar do jovem leitor é capturado quando a superioridade do doceiro é desconstruída ao mostrar seus bolsos vazios e confirmada no texto verbal. No texto verbal, avulta a lógica do absurdo, estabelecendo uma crítica à maneira como uma determinada sociedade se organiza: “- **Ai**, que grande aflição! / Pra me livrar destes doces/ vou fazer liquidação. / **O creme não compensa, não!** - garante o comerciante” (p. 30, grifos nossos). Orthof mistura o plano semântico e sintático, o que se confirma pelo conjunto de rimas internas e paralelismos usados por ela, além de explorar, no plano da oralidade, a interjeição – “Ai” – e a paráfrase do ditado popular: “O crime não compensa”. Observa-se também nos seguintes versos os mesmos recursos: “**Sou** um doceiro arrasado, / **Ai** que triste situação! / eu estou arruinado, / sem ter um tostão furado, / eu virei um pé-rapado!” (p. 36, grifos nossos). Destaca-se o uso da metáfora “pé-rapado”, significando o empobrecimento do comerciante. Como afirma

Alice A. P. Martha: “A escritora se vale, com persistência, dos recursos desencadeadores do riso para recriar situações absurdas que, ao provocarem a diversão, permitem, ao mesmo tempo, que os leitores reflitam sobre a realidade que os circundam. (2004, p. 186).

Texto verbal e imagético em relação de colaboração suscitam o questionamento social, por meio da irreverência que fomenta a reflexão crítica em seus leitores. A obra apresentada rompe com a previsibilidade da leitura, amplia o imaginário e o horizonte de expectativas, assegurando uma produtividade exigida de um leitor que se constrói quando revê suas hipóteses. Dessa forma, descobre prazer na leitura que dialoga, sob a forma de um jogo, com o universo pictórico. A partir dessas reflexões, acredita-se que “os livros ilustrados proporcionam uma ocasião especial para um relacionamento em que colaboram crianças e adultos, pois dão poder a ambos de modo muito mais igualitário” (Nikolajeva; Scott, 2011, p. 329).

Além disso, como se pôde observar pela análise, a perspectiva cômica, expressa por meio de linguagem verbal e imagética, é capaz de despertar o riso pela linguagem irreverente, crítica e dessacralizada, a qual conduz a reflexão sobre a realidade vivida. A seguir analisam-se as obras *Tem cachorro no Salame – Brincando com Paolo Uccello* (1996); *Tem graças no Botticelli – Brincando com Sandro Botticelli e sua pintura* (1996); e *Tem cavalo no chique – Brincando com Simone Martini e sua pintura* (1996) que constituem um conjunto de obras sob o título da série *Bota História Nisso*, editado pela FTD²⁴.

3.1.2 *Tem Cachorro no Salame: brincando com Paolo Uccello e sua pintura*

O título, *Tem Cachorro no salame: brincando com Paolo Ucello e sua pintura* (Orthof, 1996), dialoga com o provérbio “Tem caroço neste angu”, expressão usada quando alguém esconde algo²⁵. Observa-se, já pelo título do livro ilustrado, o instaurar de um jogo, no qual o leitor precisa suspeitar das aventuras que a narrativa oferecerá, buscando entender a dialogia que suas ilustrações estabelecem com a Arte Pictórica.

Sob essa perspectiva, a obra de Orthof (1996) possui ilustrações que dialogam com

²⁴ O nome FTD é uma homenagem a Frère Théophane Durand (Superior Geral da Congregação Marista entre 1883 a 1907). Disponível em: <https://ftd.com.br/sobre-nos/>. Acesso em: 08 mar. 2025.

²⁵ A expressão surgiu quando os escravizados escondiam carne ou torresmo no angu de fubá para se alimentarem melhor. Disponível em: <https://guiadoestudante.abril.com.br/dica-cultural/entenda-a-historia-por-tras-de-14-expressoes-populares-brasileiras>. Acesso em: 14 mar. 2025.

cinco pinturas de Uccello (1397-1475). Essa dialogia confere ritmo ao enredo cheio de peripécias, cujo protagonista é a figura caricata do pintor. Entre os quadros de Uccello estão: *Retrato de uma Dama* (1450), exposto no Museu de Arte Metropolitana em Nova Iorque, nos Estados Unidos²⁶; *A caça na floresta* (1470), no Ashmolean em Oxford no Reino Unido²⁷; *São Jorge Dragão* (1456), na Galeria Nacional de Londres também no Reino Unido²⁸; *A batalha de San Romano* (1438)²⁹; *Madonna e Criança* (1445), na Galeria Nacional da Irlanda em Dublin³⁰.

Coerente com o título, a capa da obra apresenta, em primeiro plano, a imagem de um cão, cujas pernas alongadas, costas arqueadas e curvatura na barriga imprimem-lhe velocidade. Nota-se que ele foge de algo ou alguém, pois olha para trás, com um pedaço de salame em sua boca, para verificar se está sendo seguido:

Figura 36 – Capa – *Tem cachorro no salame*



Fonte: Orthof (1996)

Pela *função expressiva* (Camargo, 1998), seu olhar sugere divertimento durante a fuga, além disso, sua face está maquiada com as pinturas que lembram os palhaços circenses. Logo abaixo, há um pequeno lagarto que, também pela *função expressiva* (Camargo, 1998), demonstra divertir-se com a cena inusitada. No primeiro plano estão

²⁶ <https://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-7YYSMV>

²⁷ Têmpera e óleo sobre madeira, 73,3 x 177cm – Disponível em: <https://virusdaarte.net/paolo-uccello-a-cacada-na-floresta>. Acesso em: 18 mar. 2025.

²⁸ Óleo sobre tela, 57 x 73 cm – Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8y3KMB-Paolo-Uccello-S%C3%A3o-Jorge-e-o-Drag%C3%A3o>. Acesso em: 18 mar. 2025.

²⁹ Conjunto de três painéis – têmpera sobre madeira, 182 x 320 cm – divididos entre as Galerias Uffizi em Florença/Itália, Nacional em Londres e o Louvre em Paris. Disponível em: <https://virusdaarte.net/uccello-a-batalha-de-san-romano/> - Acesso em: 18 mar. 2025.

³⁰ Têmpera em madeira, 57 x 33 cm - <https://app.fta.art/pt/artwork/4deaecb670e02c73ac3a5480038c30b82234f5fd>

representados troncos cortados, folhas e flores, indicando um cenário campestre, que sofre com a ação do ser humano. Inclusive, como o cão corre para a direita, ele convida o jovem leitor a abrir o livro, a fim de detectar o que o motiva a esta peripécia. Na cena, que coloca em evidência a imagem do cachorro fugitivo, nota-se a dialogia, pelo viés parodístico, com o quadro *A caça na floresta* (1470), de Paolo Uccello:

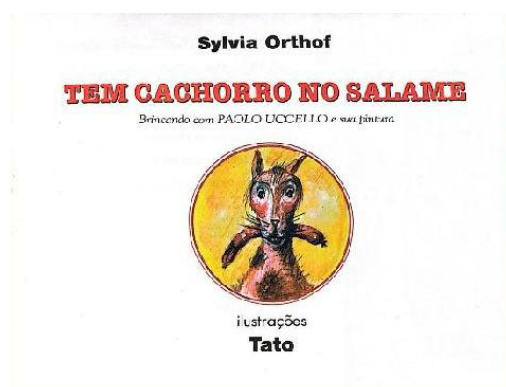
Figura 37 – *A caça*, de Paolo Uccello (1470), tela 65 x 165 cm.



Fonte: Gênios da Pintura (1973, p. 54)

Na folha de rosto a imagem do cão está dentro de um círculo e, pela *função expressiva*, evidencia-se seu olhar que se volta para o pequeno leitor, como se fosse flagrado por ele. Seu olhar direto solicita cumplicidade e reforça o convite ao jovem para adentrar a história. Esse leitor pode construir a hipótese de que o cão roubou o alimento que carrega em sua boca:

Figura 38 – Folha de rosto



Fonte: Orthof (1996)

No prefácio, Sylvia Orthof e Tato Gost apresentam-se como personagens 116

ilustradas, vestindo roupas de época e configuradas como velhotes. Por meio do humor, casam tinta e texto para criar uma obra que dialoga com as pinturas de Paolo Uccello:

Figura 39 – Os velhotes



Fonte: Orthof (1996, p.03)

Ambos convidam o leitor para a brincadeira em um livro: “Aqui estamos velhotes,/ Tato, o ilustrador,/ e eu, Sylvia Orthof,/ que escreve a brincadeira./ (p.03). O prefácio híbrido, pautado por rimas externas, explicita a dialogia: “Na seriedade do **humor**,/ pinta o sete toda **cor**/ de Paolo Uccello, o **pintor**/ da ciranda cirandeira³¹” (p. 03, grifos nossos). Os versos, pelo recurso à cantiga de roda “da **ciranda cirandeira**”; ao paradoxo “Na **seriedade do humor**”; e ao trocadilho “**pinta** o sete toda cor/ de Paolo Uccello, o **pintor**” (p. 03, grifos nossos), instauram o efeito de humor. Observa-se ainda os recursos estilísticos, como por exemplo: “Quem quiser, venha brincar/ neste livro que se **avoa**,/ Uccello é passarinho,/ pinta o sete e ri à **toa**!” (p.03, grifos nossos). Os versos recorrem ao neologismo “Livro que **avoa**”; a metáfora “**Uccello é passarinho**”; e personificação “**Vestidos de fantasia**”.

Do lado direito do texto, está a imagem do casal. Sylvia Orthof parece explicar a Tato Gost como será a brincadeira. Enquanto o olhar de Gost, pela *função expressiva*, parece intrigado. Atrás das imagens, há uma mancha azul vinda do gorro e do manto usado por Tato Gost, que parece puxá-los para dentro da história.

O “eu enunciator” convida o leitor a viajar com ele para um tempo muito antigo trazido por recordações: “Você quer andar comigo/ para o ontem de uma história,/ para um tempo muito antigo/ que se guarda na memória?/ (p.05). Desdobra-se a narrativa, ao

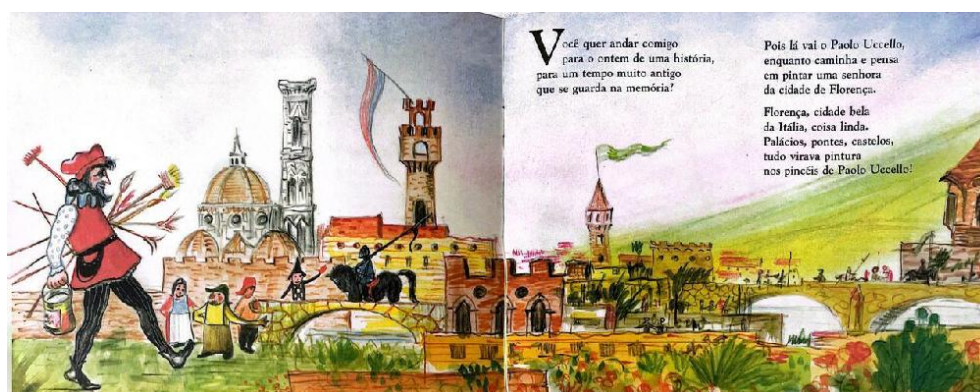
³¹ Como não há fólios, a paginação resulta de contagem das páginas do livro, a partir da primeira cena em folha dupla.

contar as desventuras de Paolo Uccello que deseja pintar uma senhora de Florença: “Pois lá vai o Paolo Uccello,/ enquanto caminha e pensa/ em pintar uma senhora/ da cidade de Florença/ (p.05), e ao ressaltar suas habilidades em retratar palácios, pontes e castelos: “Tudo virava pintura nos pincéis de Paolo Uccello!” (p. 05, 1996). Também exalta o cenário onde acontece a história: “Florença, cidade bela/ da Itália, coisa linda.” (p.05).

Todo o texto imagético acontece em folhas duplas e sem molduras, o que significa que a história continua fora do livro, além disso, a relação entre imagem e texto verbal realiza-se de forma interativa, exercendo a *função colaborativa* (Linden, 2018), pois o sentido é construído da relação entre os dois. Vale destacar que, o recurso à folha dupla permite a desautomatização da leitura, pois considera a abertura do livro como suporte expressivo (Linden, 2018). Outro ponto, é que o jovem leitor tem em suas mãos a experiência parodística das telas pintadas por Uccello. Trata-se de uma pequena galeria nas mãos daquele que lê.

Dessa perspectiva, observa-se a figura de Paolo Uccello que adentra à narrativa carregando enormes pincéis e uma lata de tinta, por meio da *função expressiva*, caminha determinado. Os habitantes do povoado são retratados em suas atividades cotidianas, uma dupla conversa tranquilamente, um garoto contempla a paisagem, enquanto outro personagem cumprimenta o cavaleiro, vestido com armadura e montado em um cavalo. Pelo recurso às funções *expressiva* e *estética*, observa-se que esse personagem destoa da paisagem colorida e iluminada, justamente por evidenciar a cor cinza da armadura e a cor preta do animal:

Figura 40 – A bela cidade de Florença



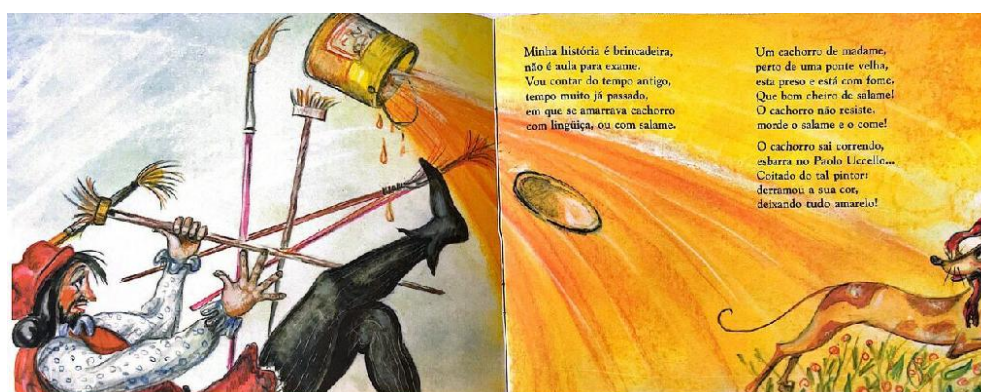
Fonte: Orthof (1996, p. 04-05)

No plano de fundo, instala-se paisagem pitoresca com seu povoado em suas

atividades rotineiras, as torres do castelo, pontes e casas. A sensação de profundidade é garantida pela função *estética*, por meio da combinação entre cores frias, como os tons de azul utilizados na parte superior e as cores mais quentes na parte inferior.

Na cena seguinte, o cenário de tranquilidade é quebrado quando o cachorro de uma madame esbarra em Paolo Uccello, fazendo com que ele derrube os enormes pincéis e o balde de tinta, amarelando toda a página:

Figura 41 – Minha história é brincadeira



Fonte: Orthof (1996, p.06-07)

O pintor escorrega e cai segurando apenas um grande pincel em sua mão esquerda. Nota-se, a metaficcionalidade nas cores alaranjada e amarela que direcionam a força vetorial do olhar do leitor (p.6-7). No canto inferior direito, vê-se a imagem do cão fugitivo com o salame na boca, a partir dela, o pequeno leitor é capaz de relacioná-la à figura central da capa. Observa-se também a tinta como um foco de luz sobre a personagem responsável pelo *quiprocó* instalado na narrativa que, segundo Irene T. Tiski-Frankowia (2000), cria: “a sensação de “cena”, completa, rítmica e com inteireza” (2000, p. 155). Portanto, pela relação de amplificação, o texto imagético revela a figura do cachorro como o condutor narrativo.

O humor da cena é corroborado pelo texto verbal: “Minha história é brincadeira,/ não é aula para **exame**./ Vou contar do tempo antigo,/ tempo muito já passado,/ em que se amarrava cachorro/ com linguiça, ou com **salame**” (p. 07, 1996 – grifos nossos). Além da rima externa, observa-se pelo recurso à subversão, o provérbio “amarrar cachorro com linguiça”, que quer dizer período bom e com fartura. A expressão foi criada pelo poeta Giovanni Boccaccio (1313-1373), para criticar regras de conduta social e ironizar a existência de uma sociedade perfeita. Outra análise possível, refere-se ao reino de

Cocanha, no qual os cachorros eram amarrados com linguiça, porém um deles, quebrando as regras da convivência próspera e pacífica, cede aos impulsos da gula e devora o alimento³². Portanto, pode-se compreender o uso de tal expressão como crítica implícita à sociedade, à problematização de temas como poder/autoridade, desigualdade social, privação/fartura.

Na sequência, apresenta-se no centro da página, pelo viés parodístico, a obra *Retrato de uma Dama* (1450) de Paolo Uccello:

Figura 42 – Bela Senhora e Figura 43 – Perfil da Senhora (1450), óleo sobre madeira, 39 x 26 cm



Fonte: Orthof (1996, p.09)



Fonte: Gênios da Pintura (1973, p. 55)

Para compará-los, optou-se colocar a imagem do quadro original pintado pelo artista. A representação do descontentamento da dama, na ilustração de Gost, configura-se no seu queixo acentuadamente levantado. Pelo recurso à *função estética*, a imagem demonstra a força de sua cabeça contra a borda da janela, capaz de entortá-la, provocando rachaduras nas folhas duplas que representam a extensão da parede. No interior da janela, há um gato junto à borda que, pela *função expressiva*, demonstra estar surpreso com a atitude da madame.

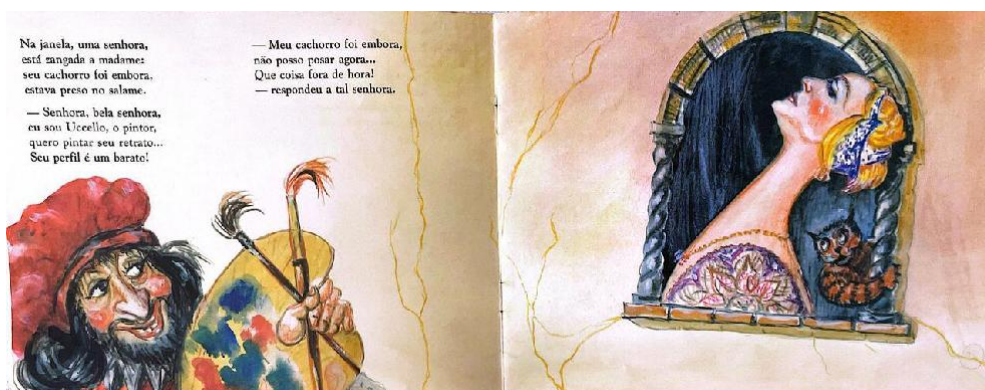
Como já foi observado na obra *Doce, doce... e quem comeu regalou-se* (Orthof, 1987), a presença do gato estabelece dialogia com a obra *Alice no país das maravilhas* (1865), de Carroll, na qual se encontra também esse felino como personagem. Reafirma-se que a intertextualidade promove novas hipóteses de leitura, pois ao comparar os animais de ambas as obras, o jovem pode perceber a presença do *nonsense* em seus comportamentos. Essa dialogia entre obras diversas é enriquecedora para a

³² Disponível em: <https://wss0271.wordpress.com/2020/05/04/ditados-populares-amarrar-cachorro-com-linguica/> Acesso em: 20 mar. 2025.

formação do leitor que recorre à sua biblioteca vivida (Ferreira, 2009) para ativar a leitura transtextual, por meio da qual, embora leia um texto, percebe o diálogo com outro e pode divertir-se justamente por isto.

Do lado esquerdo, a imagem caricatural de Paolo Uccello confere-lhe efeito de humor:

Figura 44 – Que coisa fora de hora



Fonte: Orthof (1996, p. 08-09)

Pela *função de seleção*, a imagem em *close*, traz o pintor com olhar suplicante, confirmado pelo prolongamento de seus cílios e o sorriso faceiro, manifestando seu desejo de pintar a bela senhora. Traz na mão esquerda uma paleta de cores e dois pincéis. A madame responde: “- Meu cachorro foi **embora**,/ não posso posar **agora**.../ Que coisa **fora** de **hora**!/ - respondeu a tal **senhora**./ (p. 08, grifos nossos).

Na sequência, apresenta-se, pelo viés parodístico, a obra *A caça na floresta* (1470):

Figura 45 – A caça



Fonte: Orthof (1996, p. 10 e 11)

Em folha dupla, a ilustração mostra, no canto inferior esquerdo, o cão guia com um salame na boca. Do lado direito, há um recorte do quadro de Paolo Uccello. Na imagem ampliada, é possível ver, na parte inferior direita, alguns cachorros que voltam seu olhar para trás, pela *função expressiva*, convidam o guia da narrativa a se juntar a eles. Acima, estão representados os cavaleiros montados em cavalos de cores diferentes: amarelo com manchas, preto e marrom, neles há fivelas vermelhas com detalhes dourados. Os cavaleiros vestem uniformes vermelhos, com mangas longas e detalhes no braço e no punho, pela *função estética*, sugerem riqueza e poder.

Na página à esquerda, nota-se um caçador que os acompanha a pé. Assim como os caçadores no quadro de Uccello, ele está representado de perfil, carregando no ombro direito uma lança e um punhal na cintura. Traz sobre os cabelos castanhos lisos uma boina. Pelo recurso à *função expressiva*, mantém cabeça inclinada e olhar abaixado, parecendo alheio às movimentações ao seu redor. Vale ressaltar, que as personagens realizam um percurso horizontal. A materialidade da obra impõe um encadear de folhas que convoca o olhar do leitor a percorrer a história da esquerda para a direita, também pela horizontalidade. Nesse processo sinestésico de encadear as páginas, o leitor sente-se como convidado a prosseguir ao lado das personagens.

O humor instala-se quando Uccello, na tentativa de pintar um quadro, corre atrás do cachorro e fica preso entre cavalos e cavaleiros: “Atrás dele, do cachorro,/ Corre Uccello, em disparada,/ Corre Uccello, em disparada,/ - Preciso pintar um quadro,/ faz tempo não pinto nada! -/ assim falou Paolo Uccello/ que quer pintar a caçada./ (p.12). Acaba levando uma ferroadinha no traseiro: “Uma seta espetada/ fura a calça do pintor.../ (p.13, 1996):

Figura 46 – Uma seta espetada



Fonte: Orthof (1996, p. 12-13).

Os versos que compõem a cena apresentam invenção lúdica e situações inusitadas, justamente pelo recurso ao *nonsense*. A cena, em folha dupla, pela *função de seleção*, traz em *close*, do lado esquerdo as cabeças dos cavalos, pela *função expressiva*, avançam ferozes e determinados contra o pintor. Montado sobre um deles, um cavaleiro segura um arco e desfere a flechada contra Uccello, o qual ocupa toda a folha na diagonal, do canto superior direito ao canto inferior esquerdo. Seus braços e pernas alongados mimetizam a velocidade do cão fugitivo que aparece na capa, indicando sua condição desprestigiada. Além disso, a comicidade da cena provoca o riso no pequeno leitor que se diverte com o desespero da personagem, com uma flecha espetada no seu traseiro. No plano verbal, destaca-se o recurso às onomatopeias: “- Mamma mia, que agonia,/ **ui, ui, ui, ai**, quanta dor!” (p. 13 – grifos nossos).

À medida que o leitor avança na leitura, destaca-se o desejo do “eu enunciator” em registrar a relevância artística de Paolo Uccello: “Passa um dia, passa um mês,/ lá vai Uccello outra vez./ Queria mostrar seu tempo,/ retratar o que existia,/ aquilo que imaginava” (p. 14). Pelo *recurso à metalinguagem*, ressalta-se a importância da pintura, naquela época, pelo relato: “Naquele tempo a pintura/ é que era a fotografia./ Tudo, tudo se pintava,/ esculpia, retratava” (p.14). Nas ilustrações dessa cena instalam-se vazios (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999) entre texto verbal e imagético, pois na folha dupla, em primeiro plano, Uccello, segurando folhas voltadas para seu corpo, possivelmente, lê os rascunhos de sua pintura:

Figura 47 – Naquele tempo



Fonte: Orthof (1996, p. 14-15)

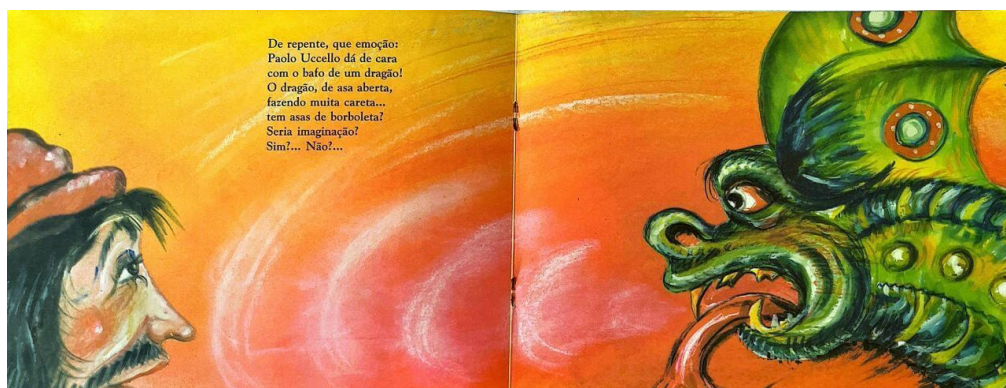
Enquanto isso, seu olhar é direcionado para o centro da página, onde há uma criança que, pela *função expressiva*, estende seus braços alongados para furtar algo da

bolsa de uma mulher que caminha distraída pelo povoado. Do lado direito, há três homens conversando, atrás está um cavaleiro que conduz seu animal com disciplina, confirmada pela posição da cabeça do animal apontada para o chão.

Entre o cavaleiro e os homens, há um outro que observa a criança tentando retirar algo da bolsa de uma senhora. Frente a esse cenário, em tom humorístico, o garoto protagoniza a cena e tece o elo entre os espaços em que há comércio de produtos e privação de recursos para comprá-los. A cena ironiza a existência de uma sociedade perfeita, desconstruindo a concepção do reino da *Cocanha*. Há porcos entre eles e, mais ao fundo, dois cachorros, o que demonstra, pela *função narrativa*, o cotidiano simples do povoado e a subversão do discurso social e político de igualdade. Pelo recurso à *função estética*, a oposição entre a luminosidade dos tons de amarelo e a sujidade dos porcos, promove a revisão de hipóteses de leitura (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999).

Na sequência, as ilustrações trazidas em primeiro plano são colocadas, pela *função de seleção* em *close* as caricaturas dos personagens:

Figura 48 – O dragão



Fonte: Orthof (1996, p. 16-17)

Paolo Uccello e o Dragão estão frente a frente e, pela *função expressiva*, demonstram surpresa, confirmada por suas expressões: bocas e olhos arregalados. Pela *função estética*, a cor alaranjada se mistura com a vermelha ao centro e grandes manchas esbranquiçadas saem da boca do dragão, representando de acordo com o texto verbal: “o bafo de um dragão!” (p.16). Seus olhos vermelhos, grandes narinas, dentes pontiagudos e afiados, pescoço coberto por escamas e asas eriçadas avançam sobre o pintor que parece não acreditar no que vê, confirmado pelo plano verbal: “De repente, que **emoção**:/ Paolo Uccello dá de **cara**/ com o bafo de um **dragão**! O **dragão**. De **asa** aberta,/ fazendo muita

careta.../ tem asas de borboleta?/ Seria imaginação?/ Sim?/... Não?.../ (p. 16, grifos nossos).

A profusão das cores quentes, pela *função estética*, alaranjado, verde, vermelho capturadas em movimento, as formas arredondadas, o rompimento de qualquer forma de moldura, a ilustração sangrada, aliada ao plano verbal, impactam o jovem leitor. O plano sonoro dos versos ativa a função poética que, pela simplicidade e inventividade, assegura o efeito cômico e ilógico.

Na página 19, o pequeno leitor é surpreendido com a imagem do dragão ocupando toda a página da direita. Pelas *funções estética e expressiva*, ele é retratado de perfil, com olhos vermelhos, asas e boca abertas, língua com duas pontas para fora, corpo com escamas e pelos. De suas narinas saem riscos vermelhos, representando, em diálogos com as HQs, a alta temperatura de sua respiração:

Figura 49 – O dragão da madame



Fonte: Orthof (1996, p. 18-19)

O plano de fundo amarelo ocupa quase a totalidade da página, entretanto uma mancha vermelha rodeia parte do seu corpo, permanecendo no alto e abaixo do canto direito. O *nonsense* instala-se ao se observar que está preso a uma corrente, sendo levado pela bela madame do início da narrativa. O paradoxo das imagens instaura-se entre a delicadeza da bela senhora, parecendo uma rainha com roupas de fada e seu bicho de estimação: um dragão. Assim como, no texto verbal, com rimas internas e externas: “- Se meu cachorro fugiu/ pela corda do salame,/ agora tenho um dragão!/ assim falou a madame,/ muito bela e arrumada,/ estava tão diferente/ daquela que ela era.../ Parecia uma rainha, vestia roupa de fada.” (p. 18).

As *funções estética e expressiva* completam o sentido, pois a mulher usa joias, está

com o cabelo preso com tranças e tem no alto da cabeça um lenço azul com manchas brancas e tons de azul claro. O acessório combina com o vestido, destacando os adereços carmim em volta do pescoço e a manga que cobre parte do seu braço. Sua mão segura delicadamente a corrente presa ao dragão, enquanto suas unhas pintadas de carmim contrastam com a delicadeza do gesto. No dedo anelar, usa um solitário cujo brilho é realçado por riscos azuis que, em diálogo com as HQs, o destacam ainda mais. Seu olhar brilha intensamente, assim como as joias que adornam sua testa e seu dedo, transmitindo uma sensação de paixão e admiração pelo dragão que a acompanha.

O artista está, atrás da bela senhora, segurando uma paleta em sua mão esquerda. Representado de perfil, sua expressão, pelo recurso à *função expressiva*, indica o desejo de que ela pose para ele. O texto verbal revela seu pedido à bela mulher: “Senhora, peço um favor!/Não negue arte e cor/pro desejo de um pintor!” (p.18).

A cena inusitada entre as personagens ganha força com a promessa do artista de pintar seu dragão com as cores verde, rosa e carmim. Instaure-se o cômico no argumento utilizado pelo pintor, que demonstra compreender o tratamento delicado que deverá dar ao dragão. O riso surge justamente do contraste ilógico entre a delicadeza/beleza da senhora e a figura hiperbólica/grosseira do dragão. Dessa forma, garantem o humor, justamente porque trazem cenas instauradas pelo *nonsense*. Vale acrescentar que, todos os personagens estão de perfil em primeiro plano, como em um espetáculo teatral. A cada virar de página o leitor é surpreendido, pois o *quiprocó* se estende durante a narrativa.

Surge, então, São Jorge, o corajoso guerreiro que deseja transformar o dragão de estimação em lagartixa, para isso, ataca-o com sua lança, ferindo-o:

Figura 50 – São Jorge lanceia o dragão



Fonte: Orthof (1996, p.20-21)

Mais uma vez, percebe-se a presença do cômico, agora na afirmação de que o dragão precisará ir a um borracheiro para fazer recauchutagem (p. 20). Essa afirmação atenua o drama e diverte a criança, que imagina um dragão murcho, impossibilitado de voar e que, precisará ser recauchutado, como um pneu, para ser novamente dragão.

Os textos verbal e imagético complementam-se, exercendo função de *colaboração* (Linden, 2018), ambos preenchem os vazios um do outro, constituindo a narratividade. No plano verbal, as rimas internas e externas, as assonâncias, aliterações e os paralelismos conferem-lhe musicalidade e também põem em relevo a dramaticidade da cena e o efeito de *nonsense*, os quais asseguram o efeito de humor: “Mas eis que com sua lança/ chegou São Jorge, o guerreiro/ - Senhora, sou cavaleiro/ galopante da coragem/ Este dragão a incomoda?/ Eu o furarei ligeiro/ com a espada, com a lança/ farei dele lagartixa,/ odeio dragão selvagem!/ Rasparei sua carcaça,/ lixarei a sua pança/ pra ser de novo dragão/ vai ter que ir pra garagem/ procurar um borracheiro/ pra fazer recauchutagem!/ São Jorge fura o dragão/ Uccello derrama a tinta/ cor de sangue pelo chão/ (p. 20). Nesses últimos versos, o *recurso metalinguístico* surge na representação do ferimento do dragão como tinta derramada pelo artista.

Por meio do plano imagético, nota-se a cidade ao fundo, portanto o embate entre São Jorge e o dragão acontece fora do espaço urbano. A bela senhora corre atrás do seu bicho de estimação, pelo recurso às *funções expressiva e estética*, observa-se sua tentativa de impedir o ataque do guerreiro, confirmada pelos braços e mãos estendidos. Em sua imagem perfilada, observa-se movimentação, por meio dos detalhes de sua roupa, penteado, adereços, fitas de tecido do seu punho, faixa em sua cintura, lenço no pescoço e o avesso de parte da sua saia. A imagem descomposta da senhora, tão contrária à figura da bela dama que reluzia na página anterior, expõe a cena cômica justamente pela “contradição, pelo contraste, é o conflito, é a oposição ao sublime, ao elevado, ao ideal, ao espiritual”. (Propp, 1992, p.20).

A personagem revela suas fragilidades ao ser desconstruída ao longo da narrativa. Há uma crítica à sociedade, que fica evidente na forma como a figura da bela dama é representada. Além disso, o absurdo em domesticar um animal feroz e a recusa em posar para o pintor, justamente por acreditar que sua imagem está desalinhada, revela a alienação de alguns grupos da sociedade que valorizam a aparência e o status. Avulta na obra, então, a função social (Jauss, 1994) da literatura.

Pela *função narrativa*, São Jorge entra em cena, pelo lado direito daquele que lê,

perfura boca e pescoço do dragão com sua lança. O guerreiro montado em seu cavalo está no mesmo nível do seu oponente, veste armadura, traz em suas costas bandeira branca com uma larga cruz vermelha, fazendo referência às cruzadas³³. Pela *função expressiva*, São Jorge demonstra tranquilidade e segurança, enquanto olha fixamente para sua vítima empunhando sua arma. Seu cavalo, pela *função expressiva*, demonstra vibrar com a vitória, suas patas dianteiras levantadas, apoiam-se nas patas traseiras e impulsionam o ataque certeiro. A *função de seleção* põe em relevo a cor dourada nos detalhes da sela e nos adornos no pescoço do animal que lhe atribuem força, poder e prestígio.

A dramaticidade da cena é validada pelas gotas de sangue que caem da boca do dragão ferido pela lança e, no canto inferior esquerdo, pela expressão de dois cachorros que, pelo recurso à *função expressiva*, demonstram assombro com a atitude do Santo. Esses cachorros dialogam com o quadro *A caça na floresta* (1470), dispostos na cena ilustrada tornam-se mundanos, abandonando a nobreza do quadro disposto em museu. O plano de fundo, com cores mais claras, azul e verde, ameniza a cena atribuindo-lhe calma e leveza.

O drama da cena é confirmado pelo texto verbal: “São Jorge fura o dragão,/ Uccello derrama a tinta/ cor de sangue pelo chão./ (p.21). Tem-se, pelo viés parodístico, a referência ao quadro pintado por Paolo Uccello, *São Jorge e o Dragão* (1456). A paródia no livro ilustrado aproxima, de forma lúdica e divertida, a obra clássica do século XV do olhar da criança contemporânea, democratizando a pintura:

Figura 51 – São Jorge e o Dragão (1456), Óleo sobre madeira, 57 x 72cm.



³³ "As Cruzadas representaram o começo da crise da Idade Média. O fortalecimento do comércio fez com que a estrutura econômica medieval, com base na agricultura, diminuísse sua predominância. Ademais, a participação dos reis nas expedições foi fundamental para o enfraquecimento do poder dos senhores feudais." Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/cruzadas.htm>. Acesso em: 26 mar. 2025.

Pelo recurso à *função estética*, a mancha vermelha, representação do animal ferido, pode causar sobressalto no pequeno leitor. Todavia, a função lúdica no plano verbal e imagético realiza a contenção do drama. Na cena ilustrada, a partir da *função expressiva*, o cavalo boquiaberto olha para cima, parecendo sorrir. Desse modo, tudo parece não passar de uma brincadeira. Além disso, a relação entre texto verbal e ilustração é coerente, define-se pela subversão, e exerce função de colaboração (Linden, 2018), pois um preenche as lacunas do outro. Após o ataque ao dragão, chegam ao campo de batalha, descrito pelo texto verbal: “Nisso chega muita gente,/ lanças, cavalos, bandeiras,/ galope, treco e tralha,/” (p.23), pode-se observar que as figuras de linguagem gradação e metonímia instauram movimento e som à cena:

Figura 52 – O cavaleiro em batalha



Fonte: Orthof (1996, p. 22-23)

Pela *função expressiva*, na cena ilustrada, as personagens olham para a direita desanimadas para o embate. Acima delas, está a figura parodística de Niccolò da Tolentino, que empunha possivelmente uma bandeira, montado em um cavalo que branco adornado com fivelas na cor rosa, com detalhes dourados. Sua crina traz fios encaracolados, as formas arredondadas do olho, mandíbula e face, atribuem-lhe delicadeza. Suas patas estendidas, indicam velocidade. O conjunto estético apresentado torna-o muito parecido com um cavalo de um carrossel, revelando, assim, pela função metalinguística, a ilustração como um construto. A imagem em *close*, pelas *funções de seleção e metalinguística*, dialoga com o primeiro painel dos três pintados por Paolo Uccello na obra *A batalha de*

San Romano (1438-1440)³⁴, no qual o pintor retrata o cavaleiro protagonista, Niccolò da Tolentino, capitão geral das tropas florentinas. Observa-se, na ilustração de Gost, pelo recurso à *função de seleção*, a presença, em primeiro plano, do lado esquerdo, de florentinos burgueses montados em seus cavalos. Sua identificação pode ser feita, por meio do uso de chapéus no formato ovalado.

Na cena ilustrada prevalece o cômico, justamente pela oposição entre o comportamento viril do capitão das tropas e o desânimo de seus seguidores que seguem a pé. Atrás do capitão, há um cavaleiro de armadura, montado em um cavalo preto que, ornamentado com fivelas douradas, pelas formas arredondadas, lembra um cavalo de carrossel. Esse cavalo, assim como o do capitão, contrasta com a imagem mais realista do cavalo em primeiro plano na parte central da página dupla. Seu olhar transparece coragem, demonstrando sua oposição aos desanimados homens que ao lado dele prosseguem para a batalha que se inicia.

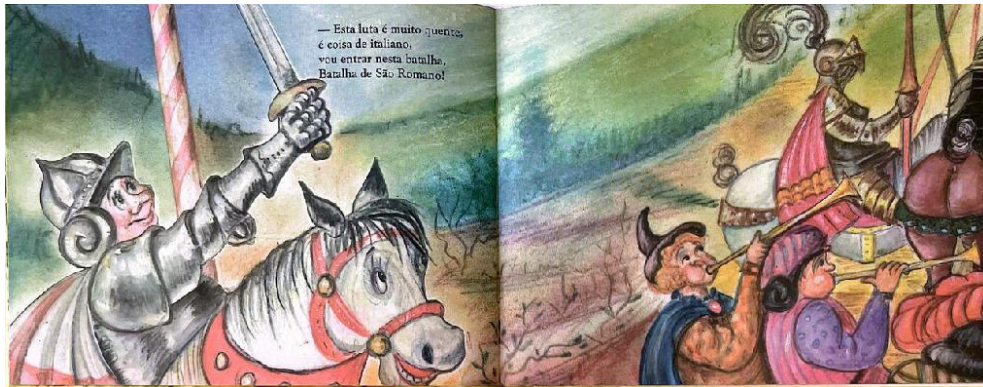
Sabe-se que, pelo contexto histórico, os painéis pintados por Uccello (1397-1475) retratam uma batalha muito importante para o equilíbrio político da Toscana do século XV. Florença ainda era uma república e toda a Itália estava dividida em vários estados que disputavam terras de fronteira e poder. Florentinos eram em número bem menor se comparado ao da tropa dos seneses³⁵, o que pode justificar a expressão de descrença por parte dos burgueses florentinos. O texto verbal subverte o texto imagético ao anunciar a chegada da tropa e a alegria de São Jorge: “Nisso chega muita gente, / lanças, cavalos, bandeiras,/ galope, treco e tralha,/ São Jorge grita, contente:!” (p. 23).

Na cena seguinte, em destaque à esquerda, atrás das tropas, encontra-se a representação, com viés parodístico de São Jorge sobre seu cavalo:

³⁴ O cavaleiro protagonista do primeiro painel, Niccolò da Tolentino, foi o capitão geral das tropas florentinas por muitos anos, tendo recebido esse título honorífico no máximo um ano antes da batalha de San Romano, em 1431. Sua data de nascimento não é certa, mas acredita-se que seja em torno de 1350, o que significa que, na época da batalha de San Romano, ele tinha cerca de 80 anos. Para nós, é difícil imaginar isso, mas a aposentadoria não existia, e ele ainda estava ativo e, de fato, vitorioso nesta batalha. Disponível em: <https://guiaflorenca.net/arte/batalha-de-san-romano-paolo-uccello/>. Acesso em: 27 mar. 2025.

³⁵ Disponível em: <https://guiaflorenca.net/arte/batalha-de-san-romano-paolo-uccello/> Acesso em: 28 mar. 2025.

Figura 53 – *A luta é muito quente*



Fonte: Orthof (1996, p.24-25)

No braço direito, segura uma espada e sorri, olhando para ela com satisfação. À sua direita, carrega um mastro branco com uma listra vermelha, semelhante ao usado no picadeiro de um circo. O pequeno leitor é capaz de observar, pelo recurso expressivo, traços símiles entre o guerreiro e seu cavalo, pois sorri enquanto olha animado para o grupo de cavaleiros, soldados e músicos que caminham à sua frente. Pelo *recurso estético*, as cores azul-claro e verde dão noção de profundidade, além disso, ampliam o cenário de fundo que eleva o terreno. Assim, o mastro serviria como anúncio de um grande espetáculo, por isso, os músicos seguem à frente tocando cornetas, são arautos. A imagem, pela *função de seleção*, em *close* de um chapéu vermelho, no canto inferior direito, relembra a importância da classe florentina burguesa.

Pelo *recurso lúdico*, o *nonsense* e o humor são confirmados pelo texto verbal: “- Esta luta é muito quente,/ é coisa de italiano,/ vou entrar nesta batalha,/ Batalha de São Romano!” (p. 24). Nos versos, a metáfora compara a coragem do povo italiano ao adjetivo “quente”, no sentido de empenho e força. Do lado direito da cena ilustrada, evidencia-se, pela *função de seleção*, a dialogia com um dos painéis de Ucello, da obra *A Batalha de San Romano* (1450), pela presença dos clarinistas:

Figura 54 – Batalha de São Romano (1440), óleo sobre madeira 182 x 323 cm.



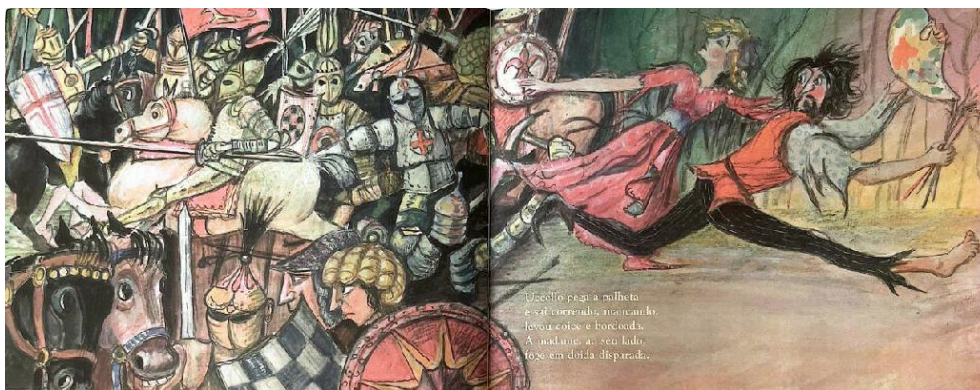
Fonte: Coleção Gênios da Pintura (1973, p. 52)

Nas ilustrações de Gost, vale destacar que a escolha por imagens sangradas que se dispõem em folhas duplas conferem à leitura encadeamento de uma página para outra de forma fluída, além de caráter de espetáculo, cena a cena. É claro que, a ideia de continuidade, conforme Linden (2018), também, advém da: “A repetição de um motivo, a ligação plástica entre as imagens, o deslocamento de uma personagem, [...] dentro de uma sequência” (Linden, 2018, p.78). A folha dupla desautomatiza a percepção do jovem leitor acerca da leitura de um livro ilustrado, pois considera neste ato “[...] o espaço do livro aberto como um suporte expressivo em si, capaz de escapar ao movimento de encadeamento de páginas” (Linden, p.78, 2018). Para Linden, o valor estético das imagens reside no romper “deliberadamente com a funcionalidade pedagógica. Em face das imagens denotativas, cópias do real e suportes de aprendizado, emerge uma imagem inesperada com inúmeras ressonâncias simbólicas” (2018, p.17). Sob essa perspectiva, a obra de Orthof e Gost é inovadora, pois apresenta inúmeras ressonâncias simbólicas no diálogo com a pintura, a oralidade, os ditos e a comédia italiana.

A cena seguinte mantém a dialogia com a obra *A Batalha de San Romano* (1450), de Uccello (1397-1475)³⁶:

Figura 55 – A madame foge em doida disparada

³⁶ Disponível em: <https://guiaflorenca.net/arte/batalha-de-san-romano-paolo-uccello/>. Acesso em 31 mar. 2025.



Fonte: Orthof, 1996, p. 26-27

Na página da esquerda, destaca-se a figura central de um cavaleiro vestido com armadura e elmo com feixe de fios no alto, montado em um cavalo branco, ele segura na mão esquerda uma lança e ataca no sentido contrário, produzindo efeito de humor, por sua desorientação. Trata-se de uma cena hiperbólica capaz de dimensionar a proporção do embate entre cavaleiros seneses e florentinos. O jovem leitor pode observar símbolos diferentes utilizados nos escudos e nas armaduras. No meio da página, destaca-se o embate entre dois cavaleiros que lutam no chão. Um deles está de costas e segura um martelo em sua mão direita levantada, parece avançar sobre o outro homem que está à sua frente, cujo braços abertos e tronco inclinado para a esquerda, demonstram desequilíbrio, tornando-o alvo fácil para a investidura do inimigo. A cena dramática é suavizada com as imagens, no canto esquerdo da parte inferior, das cabeças de dois cavalos. Um deles tem a pelagem preta e mantém cabeça alinhada, olhos semicerrados e orelhas juntas, em posição de ataque. Ao seu lado, outro cavalo de pelagem castanha, olhos grandes e arredondados, e orelhas bem separadas, sorri para os adversários, cujos capacetes e escudos têm formatos variados.

Enquanto isso, do lado direito da página dupla, vê-se a bela dama e o pintor Uccello fugindo do conflito com roupas esfarrapadas e cabelos desarrumados. Por meio do recurso à *função expressiva*, o artista demonstra seu desespero, sua covardia, pelos olhos esbugalhados voltados para trás, pelos braços e pelas pernas esticados e pé direito descalço. Atônito, segura na mão direita, pincéis e, na mão esquerda, uma paleta. Atrás dele, a bela dama, dramaticamente, avança com braços e pernas estendidos, olhando para trás, com o queixo levantado e os olhos semifechados. A cena com *função narrativa*, marcada pelo movimento (Camargo, 1998) e pelas cômicas ilustrações de Gost, feita com

lápiz de cor e grafite, mantêm a profusão de ações que acontecem simultaneamente.

O texto verbal elucida, pela *função narrativa*, o comportamento dos fujões: “Uccello pega a palheta/ e sai correndo, mancando,/ levou coice e bordoadas./ A madame, ao seu lado,/ foge em doida disparada.” (p. 27). Desse modo, Gost, pelo recurso à *função metalinguística*, com remissão ao universo da arte, dialoga com o quadro “Batalha de San Romano” (1438-1440), de Uccello, aproximando-o do jovem leitor. Assim como, o “eu enunciador”, utiliza-se de versos lúdicos que instauram, por meio do humor, o momento desastroso vivido pelos personagens principais:

Figura 56 – Pintar-me agora? Nem morta!



Fonte: Orthof (1996, p.28-29)

Na página seguinte, no alto do lado esquerdo, o texto verbal ganha destaque. Grande parte dele é a justificativa da bela dama ao recusar, mais uma vez, o pedido de Uccello: “- **Agora** não tenho tempo,/ meu vestido está **amassado**,/ cabelo **despenteado**,/ ai de **mim**, não posso **assim**,/ Preciso **comprar** salame/ pra **amarrar** meu cachorro/ que voltou da caça... **Enfim!**/ **Pintar-me agora?** Nem **morta!**/ Vou me **arrumar** lá em casa,/ vou **trancar** a minha **porta!**-/ disse a dona, **desvairada**,/ de roupa suja e **rascada**.” (p. 28, grifos nossos). Além das rimas internas e externas, há o retorno à ideia da terra dos sonhos, a *Cocanha*, onde há leite e mel, tudo é próspero e abundante: “Preciso comprar salame/ pra amarrar meu cachorro que voltou da caça...” (p.28). Dessa perspectiva, instala-se o paradoxo entre arte como sinônimo da beleza criadora divina e o mundo mundano, portanto, a recusa apresenta viés crítico à sociedade fútil e volúvel da época.

O texto imagético traz as figuras do pintor de joelhos, com um pincel na mão direita, em frente à imagem esfarrapada da senhora, subvertendo a imagem apresentada

no início. Ela segura um salame na sua mão direita, enquanto seu cachorro o puxa pela boca. Dessa perspectiva, a figura da senhora resulta, segundo Linden (2018), de “[...] um evidente efeito cinético e, sobretudo, uma hierarquização entre os diferentes personagens em função de sua proximidade do centro da imagem” (Linden, 2018, p. 76). É a força do desenquadramento que representa a personagem parcialmente “cortada”, na imagem sangrada evocada pelo ponto de vista do pintor, o *contra-plongée*.

A multiplicação desses enquadramentos durante a maior parte da obra, suaviza a mensagem subversiva e, ao mesmo tempo, provoca o jovem leitor a refletir sobre sua relação com as imagens e os códigos usados para a representação (Linden, 2018). Nesse sentido, o leitor é convidado a pensar criticamente sobre o significado e como elas influenciam na percepção do mundo. Portanto, lança o desafio de refletir sobre ideias preconcebidas e questiona o que se considera normal ou aceitável na arte e na representação visual.

Toda a cena é focalizada em perfil, no plano de fundo, pelo recurso à *função estética*, as cores verde e azul claro dão noção de perspectiva. Nela, os guerreiros permanecem lutando. No lado esquerdo, há um cavalete com uma tela em branco, latas de tinta vermelha e verde, com pincéis dentro, outra lata caída, derramando tinta azul, pela *função narrativa*, continua até o início da página da direita, depois se transforma na cor preta, evidenciando a dificuldade da arte no mundo real. Em outras palavras, a mudança de cor indica a passagem do mundo da criação para o mundo das restrições, onde a arte encontra resistência para se manter viva, autônoma e significativa.

Notam-se dois riscos marrons diagonais entrecortando-os, iniciam-se no centro da página da esquerda, próximas ao pé direito do cavalete. Diante dele, observa-se uma linha tênue que margeia a cena de fundo estendida na página esquerda, emoldurada pela parede rosada. Estas margens centrais separam a ideia de um mundo sonhado, idealizado pelo pintor e sua realidade, identificada pelo número de quadros pintados apoiados na parede, as latas de tinta com pincéis. Observa-se, no canto inferior esquerdo, um banco e embaixo dele um ratinho, pela *função expressiva*, olha com receio em direção à dama e seu cachorro.

A narrativa se encerra como premissa de novo tempo trazido pelo Natal. O pintor, que estava muito triste por não ter conseguido pintar a bela senhora, é despertado pelo sino. Inspirado pelo divino, pinta a imagem da Virgem com o menino:

Figura 57 – Uccello pinta a Virgem e Figura 58 – Madonna (1445), óleo sobre madeira 57 x 33 cm



Fonte: Orthof (1996, p.28-29)

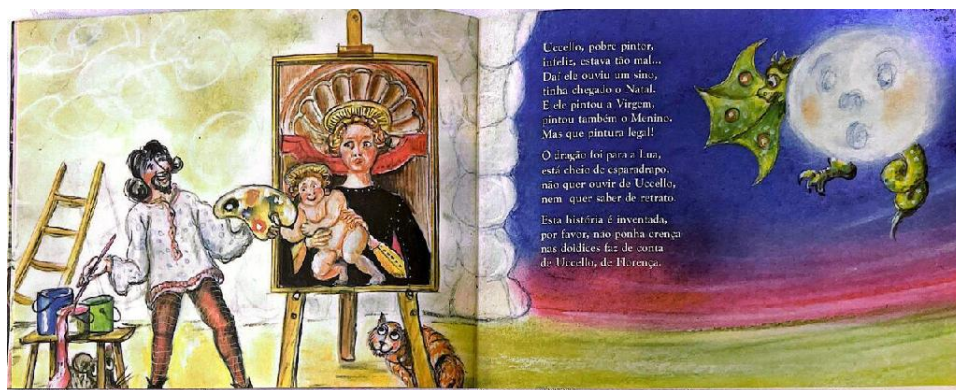
Fonte: ³⁷

No texto verbal, o enunciador informa que “Uccello, pobre pintor,/ infeliz, estava tão mal.../ Daí ele ouviu um sino,/ tinha chegado o Natal./ E ele pintou a Virgem,/ pintou também o Menino,/ Mas que pintura legal!” (p. 31, grifos nossos). Nesse último verso, observa-se que o texto imagético se sobrepõe ao texto verbal, além disso, o pintor dispensa o uso de um modelo, recorrendo à própria inspiração despertada pela chegada do Natal.

Uccello era um intruso nas próprias obras, entretanto, esse fato aprofunda o olhar do leitor sobre o que é criação, arte visual e seus códigos. Trata-se da originalidade da criação, da autoria, além disso, propõe-se a reflexão crítica sobre o homem e sua relação com o mundo, com o próximo. Afinal, o quadro pintado por ele rememora a esperança com o nascimento do menino Jesus, pelo viés parodístico, refere-se à obra *Madonna e Criança* (1445).

Muito embora, o dragão permaneça no texto imagético na página ao lado, ele está com medo do homem, representado pelo plano verbal: “O dragão foi para a Lua,/ está cheio de esparadrapo,/ não quer ouvir de Uccello,/ nem quer saber de retrato.” (p. 31). Como se pode ver nas ilustrações a seguir:

Figura 59 – Uccello de Florença



Fonte: Orthof (1996, p. 30-31)

Quanto à perspectiva imagética, destaca-se o plano de fundo constituído por meio da *função estética*, configura na cor amarela que remete à cena de luz do início da narrativa, quando o cachorro esbarra em Uccello, fazendo com que deixe cair o balde com a tinta. Pela *função estética*, a cor amarela abre e encerra a narrativa, como um portal sob a perspectiva da busca do sentido da arte. Observa-se a representação de uma parede com pedras avançando para a página direita e lá fora, no céu, vê-se a lua. Atrás dela, esconde-se o dragão.

Pela *função expressiva*, Uccello, o dragão e a lua estão boquiabertos. O pintor, agora, recomposto, com roupas limpas, cabelos penteados, admira sua própria criação e mantém a paleta na mão esquerda. Na mão direita, ele segura o pincel que, num *continuum*, depositado na lata de tinta vermelha, escorre, sangra a página, recuperando o efeito de farsa do sangue do dragão, pois feito de tinta. Por sua vez, o dragão desgostoso com a experiência entre os homens, descobre que tudo não passou de um engodo, como se verifica, pelo recurso à metaficção, no texto verbal: “Esta história é inventada,/por favor, não ponha crença/nas doidices faz de conta/de Uccello, de Florença.” (p.31). Justamente, o jogo ficcional que se apresenta como representação dramática e cômica pode divertir o jovem leitor e aguçar sua percepção sobre a criação ficcional, a ilustrada e a pictórica.

A obra de Tato Gost estabelece um diálogo próximo com os elementos característicos da Renascença pelo uso da cor, a iluminação, o recorte nítido do perfil, o ritmo empregado na sequência das ações dos personagens e diferentes pontos de vista. Como na abertura da narrativa em que se observa em folha dupla a cidade de Florença e o plano de fundo como perspectiva. Além disso, Gost utiliza-se de espaços abertos em quase toda a narrativa, numa clara evidência ao jogo entre claro e escuro e das formas

arredondadas típicas do barroco mineiro.

3.1.3 *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura

Sylvia Orthof e Tato Gost dialogam, pelo viés parodístico, com a obra de Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, no livro ilustrado *Tem graças no Botticelli* (1996):

Figura 60 – Capa



Fonte: Orthof (1996)

Conhecido como Sandro Botticelli, o artista plástico pintou temas religiosos cristãos e mitológicos, além disso, possuía grande habilidade retratista. Nasceu em Florença em 1445 e faleceu em 1510. O apelido "Botticelli" foi herdado do irmão mais velho, que era muito gordo, por isso, chamado de “barrilzinho”, depois se transformou em "botticello", que em italiano significa garrafão³⁸ (p. 02). O verso da folha de rosto da obra de Orthof (1996) revela outras curiosidades, como o fato de Botticelli ter sido ourives e viver sob a proteção da família Médicis³⁹, o que lhe proporcionou condições para criar obras significativas na história da arte.

Seis delas são reverenciadas, pelo viés diálogo, no livro *Tem graças no Botticelli*

³⁸ Como não há números nas páginas, a numeração indicada refere-se à contagem desde a primeira folha do livro.

³⁹ A família Médici foi muito importante para o mecenato artístico durante o Renascimento Italiano. Com o aumento do seu poder político governaram Florença com líderes políticos e religiosos. Sua dinastia originou-se na região de Toscana. Disponível em: <https://astro.ufes.br/aprimavera-botticelli>. Acesso em: 09 abr. 2025.

(1996), de Orthof e Gost: *A Primavera* (1482)⁴⁰, *O Nascimento de Vênus* (1485)⁴¹, *Maria com a Criança e Seis Anjos* (1487)⁴², *Madonna do Magnificat* (1483)⁴³, *A Virgem Adorando o Menino Jesus* (1490)⁴⁴ e *Anunciação*⁴⁵ (1490).

Na capa de *Tem graças no Botticelli* (1996), observa-se o recorte parodístico do quadro *A primavera* (1482), emoldurada em formato retangular. Nela, estão representadas, em segundo plano, as Três Graças que se entrelaçam com vestes transparentes sobre corpos nus, diante de troncos de árvores. Em primeiro plano, a caricatura de Sandro Botticelli, vestido com uma capa marrom sob tons esverdeados e detalhes nas mangas, pelo recurso à *função estética*, confunde-se com as cores da paisagem. Autor e obra fazem parte simultaneamente, assim, pelo recurso à *função metalinguística*, orientada para o próprio código visual com remissão ao universo da arte, produzindo efeito de humor, pelas expressões caricaturais do pintor representado na ilustração.

A imagem caricata de Botticelli traz na mão esquerda a paleta de cores e na direita, com o braço semiestendido, o pincel em formato de um fino galho verde com pequenos ramos. Está perfilada e, pela *função expressiva*, lábios fechados e protuberantes, associados às bochechas volumosas, provoca movimento em sua criação pela força de seu sopro. A *função estética*, pelo uso de riscos semicirculares na cor azul clara sobre fundo branco, remete a correntes de vento. Ainda no plano de fundo, observa-se a imagem da cidade de Florença e um risco vermelho em zigue-zague representa uma flâmula. O

⁴⁰ A primavera é uma das mais famosas pinturas de alegoria de Sandro Botticelli (1445-1510), sintetiza os ideais do Renascimento e demonstra o equilíbrio que os homens deste período buscavam. Têmpera sobre painel, 203 x 314 cm, Galeria Uffizi, Florença. Disponível em: <https://astro.ufes.br/aprimavera-botticelli>. Acesso em: 09 abr. 2025.

⁴¹ Botticelli se inspira em estátuas clássicas para a pose modesta de Vênus, enquanto ela cobre sua nudez com os longos cabelos loiros. É baseado em uma obra do período helenístico, de propriedade de Lourenço, o Magnífico. Pintado sobre tela, suporte utilizado para obras decorativas destinadas às casas nobres, 172,5 x 278,5, Galeria Uffizi, Florença. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>. Acesso em: 14 abr. 2025.

⁴² A forma redonda, chamada de “tondo” era reservada na Renascença para o mundo laico, especialmente para as residências dos nobres. Frequentemente encomendadas em ocasiões de casamentos e nascimentos. Exposta na Galeria Uffizi, Florença. Disponível em: <https://guiaflorencia.net/arte/a-madonna-do-magnificat-de-botticelli/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

⁴³ A originalidade da invenção, a elegância sofisticada das roupas e penteados, a graça do rosto absorvido de Maria, tornaram a obra de Botticelli famosa ao longo dos séculos, cujas figuras incorporam um ideal de beleza muito apreciado no século XX. Apresenta-se sob forma redonda, chamada “tondo”. Exposta na Galeria Uffizi, Florença. Disponível em: <https://guiaflorencia.net/arte/a-madonna-do-magnificat-de-botticelli/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

⁴⁴ Têmpera sobre madeira, diâmetro 58,9 cm, National Gallery of art, Washington, D.C.

⁴⁵ Têmpera sobre madeira, 150 x 156 cm, Galeria Uffizi, Florença. Destaca-se na obra o uso da perspectiva, com o ponto de fuga localizado no centro da linha do horizonte. Disponível em: <https://abra.com.br/artigos/anunciacao-de-cestello-a-visao-de-botticelli-sobre-a-passagem-biblica/>. Acesso em 14 abr. 2025.

detalhe do muro divide o mundo real e o idealizado, muito embora, coexistam pela perspectiva escolhida. Portanto, a metaficção suscita de o jovem leitor perceber que a obra se volta sobre si mesma, autorreferenciando-se e expondo de forma crítica o processo de criação de Orthof e Gost.

Acima da imagem está o nome de Sylvia Orthof com letras espaçadas na cor preta, sobre ele aparece o nome da série dos livros que dialoga com as artes: “Bota História Nisso”, com o símbolo da bota em vermelho descrito no início desse capítulo. Na parte inferior está o título *TEM GRAÇAS NO BOTTICELLI* (1996), escrito em vermelho, que ocupa quase toda a extensão do retângulo. Abaixo dele está o subtítulo “Brincando com SANDRO BOTTICELLI e sua pintura”, escrito na cor preta. O plano de fundo branco permanece para além da moldura, capaz de, simultaneamente, descansar o olhar do leitor e atraí-lo para a imagem central.

Por sua vez, o texto verbal, pelo *recurso à metaficção*, produz efeito cômico, por meio da polissemia da palavra “GRAÇAS”⁴⁶, ao subverter a linguagem e instaurar outra lógica que amplia o horizonte de expectativa do jovem leitor ao desautomatizar suas percepções sobre o uso da linguagem (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999). Além disso, segundo Linden: “[...] Aqui, a capa não tira o impacto do efeito, e sim reforça a inquietação gerada pelo título” (2018, p.57).

Coaduna-se com as ilustrações os versos do poema narrativo localizados nas páginas seguintes, pelo recurso à anáfora, à paronomásia, assonância em “a” e “o”, aliteração em “m” e “n”, à rima externa e interna: “A história se mistura/ em brincadeira e ciranda./ Três fadas, lá na floresta./ rodopiando em festa./ rodopiando em festa./ são Três Graças dançarinas./ tão moças, quase meninas!/(p. 09 – grifos nossos). Por meio da *função narrativa*, instaura-se movimento, graciosidade e beleza, no verso “são Três Graças dançarinas” (p.09).

Na folha de rosto, apresenta-se o quadro *A Virgem adorando o Menino Jesus* (1490), dentro de um círculo centralizado, com remissiva ao formato da moldura original chamado “tondo”:

⁴⁶ Significados: testemunho de agradecimento, de reconhecimento; benefícios espirituais concedidos pela Igreja; situação de favorecimento em que se encontra uma pessoa em relação a outra; designação de três deusas da mitologia grega, filhas de Zeus e Eurinome, que se chamavam Aglaia, Eufrosina e Tália. Personificavam, respectivamente, a inteligência, a alegria e a beleza; ou ainda, por aproximação, a palavra GRAÇA, aquilo que é divertido ou que faz rir, brincadeira. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=QYyY>. Acesso em: 16 abr. 2025.

Figura 61 – Folha de rosto



Fonte: Orthof (1996)

A mudança altera o plano imagético inicial da capa, justamente porque, há uma quebra no *continuum* dentro da progressão discursiva no plano imagético, o que instaura um ponto de indeterminação (Iser, 1996, 1999). Afinal, qual “graça” o livro aborda? Pergunta-se o leitor percebendo o jogo lúdico e provocativo instaurado por Orthof e Gost. Para se obter a resposta é preciso considerar outros significados atribuídos à palavra.

Primeiramente, considera-se o conceito “graça” como resposta do efeito provocado naquele que vê, por meio do exímio trabalho do artista. Segundo Débora Barbam Mendonça (2011):

[C]om a exposição dos elementos ornamentais que compõem o quadro *A Primavera*, de Botticelli, podemos entender que a apropriação de elementos da natureza segundo exigência grega, com os procedimentos e dispositivos encontrados na Antiguidade, geram o conceito para a obra de arte, que, quando bem executado, resulta em um efeito de identificação e comoção no espectador, o qual entendemos por graça. (2011, p. 93).

Nesta mesma abordagem, segundo a pesquisadora, o significado do quadro *A primavera* (1481), no qual a felicidade consiste em aceitar o convite de Vênus, entrar em seu jardim e participar da dança das Graças, ressalta seu contexto alegórico e afirma que o grupo das Três Graças alude à ação da liberdade: dar, receber e restituir (Mendonça, 2011, p. 86). Sabe-se que Botticelli reflete sobre o motivo das Graças durante o Renascimento, segundo Giulio Carlos Argan (1999), a função da arte, como conceito instaurado na obra, é capaz de compreender a presença de uma ideia abstrata com efeito naquele que vê, confirmando a existência da graça e da beleza. Outra perspectiva, refere-se ao diálogo entre as esferas mitológica e religiosa cristã, a representação da Virgem 141

Maria junto ao menino Jesus, como é o exemplo da imagem trazida na folha de rosto, conduzindo o jovem leitor a compreender também a palavra “graça” como benefício espiritual.

Na página seguinte, pela *função de colaboração* (Linden, 2018), entre os textos verbal e imagético, ambos localizados na página direita, Sylvia Orthof e Tato Gost se apresentam:

Figura 62 – Folha de apresentação



Fonte: Orthof (1996)

No plano verbal, à esquerda daquele que lê, estão os versos: “Minha cara, repintada/ por Tato (que espalhafato!)/ vestindo roupa antiga/ do tempo de Botticelli,/ com um véu, ou uma **peruca**.../ pareço doida, **maluca**!” (p. 03 – grifos nossos). Por meio do jogo lúdico, produzem outro significado da palavra “graça”, no sentido de engraçado, cômico. Ao lado, a foto do casal, em primeiro plano, Orthof está representada, pelo plano americano, da cintura para cima. A autora sorri enquanto dirige o olhar para a esquerda, mantendo a mão direita sobre sua face. Acima de sua cabeça, há uma peruca na cor azul pintada com hidrocor. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2016), o azul e o branco, cores marianas, exprimem o desapego aos valores deste mundo e o arremesso da alma em direção a Deus. Ela veste camisa xadrez, com riscas em azul claro e escuro, e tons de laranja e vermelho. Linhas ondulares diante do seu busto dão a impressão de estar mergulhada em água.

Atrás dela, do lado direito, está a figura de Tato Gost que, vestido com camisa azul *royal* de manga longa, com detalhes na cor branca na costura, olha diretamente para o leitor, gerando cumplicidade na brincadeira da “representação” em vários níveis: da imagem e do jogo de “faz de conta”. Ele traz em sua cabeça um chapéu de época com

pontas na cor carmin. No plano verbal, o jovem leitor é capaz de validar suas hipóteses: “Minha cara, repintada/ por Tato (que espalhafato!)/ vestindo roupa antiga/ do tempo de Botticelli,/ com um véu, ou uma peruca.../ pareço doida, maluca!” (p.03).

Ao redor da dupla, há riscos sombreados nas cores lilás e roxo e no alto, dois pequenos anjos com cordão florido sobre o peito e tecido alaranjado esvoaçante sobre o ventre, pela *função narrativa*, esses anjos indicam leveza e movimentação. Cada anjo, com pernas, braços e asas abertas, sorri, indicando que abençoam e protegem a viagem aventureira. Céu e mar se misturam, o qual é corroborado pelo texto verbal: “No conto da misturança,/ tudo aqui brinca e dança,/ na festança!” (p. 03 – grifos nossos). Evidencia-se no plano verbal e imagético o jogo metaficcional, em que ambos se revelam com construtos da autora e do ilustrador.

O leitor ao contemplar, de forma sequencial, capa, folhas de rosto e de apresentação, constata que se tratam de textos lacunados, constituídos pelo viés parodístico, capazes de desconstruir e construir novos significados. Assim como, no último verso: “Cristinho, Jesus- criança,/ no colo, escuta a história./ Este livro é “faz-de-conta”:/ diz um verso.../ e vai s’embora!” (p. 03). Os versos, pelo recurso à cantiga de roda: “**diz um verso... e vai s’embora!**”; ao plano sintático, à presença do vocativo no diminutivo, atribuindo-lhe afetividade “**Cristinho, Jesus-criança**”; e a pista sobre o final da narrativa “**no colo, escuta a história**”, promovem a identificação do leitor com o texto, justamente porque o comove, diverte e provoca. Dessa perspectiva, leva-o a refletir sobre a relação entre ficção e realidade. Segundo Diana Navas:

[...] [a] metaficção desafia os leitores a pensarem de forma diferente acerca da literatura, convidando-os à leitura de novas formas de ver e de ler o mundo ficcional. Mais do que isso, este discurso desafia o leitor a desenvolver um pensamento igualmente crítico acerca da textualidade. Além disso, por apresentarem a obra em processo de construção – e não como algo acabado – as narrativas de cunho metaficcional envolvem os leitores na produção de significados textuais.

Ensinando o leitor acerca do funcionamento da literatura, as narrativas desse tipo estimulam o leitor a refletir acerca das formas de interagir com o texto, prestando atenção à informação não explicitada, para que este possa mais eficazmente construir e ativar quadros de referência e concretizar polos de ficcionalidade, instrumentos úteis para o desenvolvimento de um leitor mais competente. (2015, p. 86).

Na obra *Tem graças no Botticelli – Brincando com SANDRO BOTTICELLI e sua pintura*, escrita por Sylvia Orthof e ilustrada por Tato Gost (1996), o entrelace entre figuras mitológicas e religiosas cristãs é representado pela arte – pictórica e literária – 143

sempre por meio do recurso humorístico. Esse efeito de sentido avulta no poema narrativo, por meio do diálogo de suas cômicas ilustrações caricatas com as artes pictóricas. Essas ilustrações configuram-se em traços visíveis, feitos por lápis grafite e de cor. A escolha por Gost desses materiais justifica-se, pois eles fazem parte do uso habitual das crianças.

No plano imagético, além do enquadramento em *plongée*, optou-se pela colagem, com inserções de recortes em diversas ilustrações durante o desenrolar do poema narrativo. São elas: a Virgem Maria com o menino Jesus no colo, pertencentes aos quadros *Madonna do magnificat* (1483) e *Maria com a criança e seis anjos* (1487); das três Graças e a deusa da primavera Flora do painel *A primavera* (1481); e Vênus, na tela *O nascimento de Vênus* (1485), junto às ilustrações. Desse modo, Gost e Orthof aproximam-se do seu potencial público leitor.

No texto verbal, esse processo ocorre, pelo recurso ao hibridismo, à redondilha maior, também ao cordel e ao repente. Esses recursos estilísticos asseguram ao poema narrativo efeito de leveza e lirismo, os quais podem ser notados nos planos verbal e imagético: “Abro aqui esta **janela**/ E vejo a cidade antiga:/ Florença eterna e **bela**!” (p. 05 – grifos nossos):

Figura 63 – *A bela Firenze*



Fonte: Orthof (1996, p. 04-05)

Nessa estrofe, o “eu enunciator” conduz o olhar do leitor para contemplar, em folha dupla, a vista aérea da cidade de Florença, local das aventuras da narrativa. Desse modo, esse leitor é considerado no relato, pela materialidade do livro que, pelo recurso à folha dupla (p.4- 5), apresenta um cenário na forma de espetáculo. Além disso, o plano verbal, anuncia que o “faz-de-conta” é o condutor das aventuras, a metáfora representa

uma aventura feita de tinta e pintura: “Que o faz-de-conta pincele/ uma doida aventura/ feita de tinta, pintura/ lá do SANDRO BOTTICELLI” (p. 05). Instaure-se o *nonsense* nos versos que afirmam que a imaginação é uma aventura colorida e vibrante, como uma obra de arte, em que o faz-de-conta ganha vida através das cores e formas. A mancha tipográfica, com o nome do pintor, e o narrador intruso desejoso de aventuras configuram-se como estratégias metaficcionais. Desse modo, o poema narrativo e suas ilustrações estruturam-se como uma celebração da criatividade e do poder da imaginação de transformar o mundo.

Na cena, nota-se a *Catedral de Santa Maria del Fiore* (p.4), localizada na cidade de Florença/Itália. Em segundo plano, há casas entre montanhas iluminadas pelo sol, pelo recurso estético, as cores predominantes são o laranja e o amarelo que representam o nascer do sol, localizado no canto esquerdo da página dupla. Essas cores se misturam suavemente ao centro da imagem com o azul-claro, finalizando na cor branca numa transição harmoniosa.

Como recurso à *função narrativa*, observam-se flâmulas nas torres e as asas dos anjos que carregam um enorme pergaminho com a palavra “FIRENZE” (p.4). Ambos apontam em direção à catedral, estão no alto do céu, sobre nuvens, posicionados na diagonal, a partir do canto esquerdo. Pelo recurso à *função estética*, o anjo, à esquerda, tem asas delineadas na cor preta, anunciando mau presságio. Reforçado pela *função expressiva*, ele demonstra espanto pelo formato dos olhos arredondados e a boca aberta. O outro anjo, que está de perfil e olha para ele, parece incentivá-lo com promessas de aventura.

As páginas seguintes trazem o imbricamento parodístico de duas obras pintadas por Botticelli, a primeira intitula-se *Madonna do Magnificat* (1483), cuja tradução é “Nossa Senhora do Magnificat”, a segunda, “Maria com a criança e seis anjos” (1487). Esse diálogo pode ser constatado pelas pinturas mencionadas, dispostas a seguir:

Figura 64 – Arcanjo Gabriel



Fonte: Orthof (1996, p. 06-07)

Figura 65 – *Madonna do Magnificat* (1483), painel, 118,5 de diâmetro e Figura 66 – *Virgem da Romã* (1487), painel, 1,43 m de diâmetro



Fonte: Coleção Gênios da pintura (1973, p.148)

Tato Gost subverte o diálogo com a arte pictórica, ao colocar um recorte do quadro original “*Madonna do Magnificat*” (1483) sobre uma ilustração feita com lápis de cor e grafite. Nesse processo, o “divino” aproxima-se do mundano, da brincadeira, do jogo de faz de conta. No quadro (fig. 65) a Virgem escreve em um livro trazido por três anjos, enquanto é coroada por outros dois. Em seu colo está o Menino Jesus que acompanha a coroação de sua mãe. Na imagem criada por Gost, a criança olha em direção à imagem caricata dos cinco anjos, a qual remete ao quadro (fig. 66): “*Maria com a criança e seis anjos*” (1487). No quadro de Botticelli, os anjos seguram o livro com as inscrições que remetem ao *Cântico Benedictus de Zacarias*. Todavia, na ilustração de Gost, pela colaboração do texto verbal, o livro folheado, pelo recurso à metaficção, é o mesmo que o jovem leitor tem nas mãos, o qual diverte o Menino Jesus.

Na ilustração de Gost, pela *função estética*, notam-se as cores amarela, rosa, laranja, com predomínio da cor azul, sobre suas asas e roupas, atribuindo leveza e

harmonia à cena. A folha dupla permite observar a presença do sexto anjo, o Arcanjo Gabriel, que está em primeiro plano e centralizado num enquadramento *contra-plongée*. Suas asas abertas preenchem quase todo o espaço inferior. Pelo recurso à *função estética*, Gost dispõe no alto um fundo verde-claro, a mesma cor do plano de fundo da imagem da Virgem fixada no livro, demonstrando sintonia divina. Essas nuances de cores frias, como os tons de azul nos anjos, parecem afastar o observador, enquanto o contraste com cores quentes — amarelo, laranja e vermelho —, na grande aura atrás do Arcanjo Gabriel, aproxima o espectador da cena.

Percebe-se a figura de um anjo abasileirado, já que as cores verde e amarelo remetem à bandeira do Brasil. Destaca-se, pela *função expressiva*, seus olhos azuis, ligeiramente amendoados, sobrancelhas finas e arqueadas, nariz e boca delineados, cabelos cacheados na cor castanho escuro, pele rosada, que lhe atribuem beleza e mansidão. Diante de seu rosto, mantém mão direita erguida em direção à cena do plano de fundo, parece abençoar os anjos, a Virgem e o Menino Jesus. O jogo lúdico é capaz de instaurar vazios e fazer com que o leitor os preencha com suas experiências (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999).

No plano verbal, o “eu enunciator”, reconta a travessura narrada pelo Arcanjo Gabriel sobre um livro que voou nas asas das páginas e foi brincar lá no céu: “Um livro é folheado,/ Não é que o tal do livro/ é este aqui?! O danado/ voou nas asas das páginas/ e foi brincar lá no Céu!/ Quem contou da travessura/ foi o Arcanjo Gabriel” (p. 06). A *função metalinguística* coloca em destaque a relação entre ficção e realidade, ilustração e pintura, ao afirmar: “Não é que o tal do livro/é este aqui?!”

O plano verbal rompe com a distância entre o divino e o mundano, ao construir uma imagem próxima ao cotidiano, justamente porque a imagem de Jesus aparece como um menino bonito e gordinho, ouvindo histórias encantadas no colo da Mãe: “Jesus, bonito e gordinho,/ no colo de Mãe Maria/ escuta falar de fadas,/ histórias tão encantadas,/ repletas de fantasia” (p. 06). Sylvia Orthof também subverte ao elevar a condição do humor nos versos: “Cinco anjos cacheados/ me dizem que lá no Céu/ os risinhos são sagrados” (p. 06). Desse modo, pelo recurso à subversão, aproximam-se na obra ilustrada religião e conto de fadas; o riso, filiado ao profano, da performance divina realizada pelo Menino Jesus.

A narrativa inicia-se com as “Três Graças”, localizadas à esquerda da página dupla com remissiva ao quadro *A primavera* (1482), pintado por Botticelli:

Figura 67 – Três Graças dançarinas



Fonte: Orthof (1996, p. 08-09)

A seguir pode-se visualizar o quadro com o qual dialoga a cena do livro ilustrado:

Figura 68 – *A primavera* (1482), óleo sobre madeira, 203 x 314 cm.



Fonte: *Gênios da pintura* (1973, p.142-143)

Por meio da *função metapictórica*, o ar é o elemento vetor que, a partir do sopror criador da figura parodística de Sandro Botticelli na capa, faz referência à figura de Zéfiro, o deus do vento e mensageiro da primavera. Pela *função estética*, é possível observar traços circulares espalhados por toda a página. Já na *função narrativa*, pequenos redemoinhos agitam pétalas vermelhas, amarelas e brancas, além de movimentar as roupas transparentes e os cabelos das Três Graças. Observa-se, na ilustração de Tato Gost, colagens sobrepostas, feitas com uma mistura de tinta guache, lápis de cor e grafite, formando um plano imagético híbrido. O plano verbal confirma tratar-se de uma grande brincadeira: “A história se mistura/ em **brincadeira e ciranda**./ Três fadas, lá na floresta,/ **rodopiando em festa**,/ **rodopiando em festa**” (p.09). O verso, pelo recurso à cantiga de roda “brincadeira e ciranda” e a anáfora “rodopiando em festa”, imprime movimento ao

cenário. Além disso, a cena ilustrada dialoga com o quadro “A noite estrelada” (1888), de Vincent van Gogh, tanto pelas espirais, quanto pelos tons de azul.

Toda a cena imagética que compõe a folha dupla, constituída pelas páginas 10 e 11, é apresentada de forma parodística:

Figura 69 – Mercúrio, o correio dos deuses



Fonte: Orthof (1996, p. 10-11)

Primeiro, destaca-se a figura de Mercúrio, que aparece no centro de uma página dupla, com bochecha e nariz avermelhados. Traz *sfumato* na cor branca que remete à figura dos palhaços circenses; o lábio, levemente erguido, traduz sorriso benfazejo denunciador de peraltice. Pela *função expressiva* olha para o leitor em busca de cumplicidade. Sua face caricata está de perfil e sobre sua cabeça há um capacete com duas asas laterais, em sua mão direita empunha um cajado com asas na ponta e dois cordões entrelaçados na haste. Pela *função estética*, as cores amarela, branca e alaranjada se misturam. Esta representação de Mercúrio subverte a apresentada no quadro “A primavera” (1482), de Botticelli, ao compor sua imagem bonachona pelas formas arredondadas de sua barriga, nádegas, pernas e a sacola que carrega atrás das costas.

Na ilustração de Gost, os envelopes caindo da bolsa reforçam a ideia de que Mercúrio é o mensageiro dos deuses do Olimpo, o qual percorria todos os campos do universo fazendo uso de sandálias aladas. Observa-se no plano verbal: “Mercúrio era o correio/ dos deuses, de seus recados/” (p. 11). E na continuação dos versos, torna-se o arauto de um novo acontecimento: “Nesta história veio dizer/ que algo está pra chegar,/ não tarda a acontecer/” (p.11). No último verso, o “eu enunciador” dialoga com o leitor ao perguntar: “O que será?” (p.11), cria expectativas e instaura novas hipóteses (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999).

Vale lembrar que, a mitologia grega ilustra Mercúrio ou Hermes – citando seus nomes no Latim romano e em Grego –, como um belo jovem atlético que usa sandálias, uma toga curta, possui asas em seus tornozelos e tem um capacete também com asas e um caduceu - bastão em torno do qual se entrelaçam duas serpentes e cuja parte superior é adornada também com asas⁴⁷. Na ilustração de Gost, o viés parodístico instaura o cômico, produzindo humor pelo recurso à hipérbole no plano da imagem, como a toga comprida, sapatos ao invés de sandálias, a bolsa à tiracolo e as formas arredondadas, próximas ao Barroco mineiro e distantes do corpo atlético do deus da eloquência, da comunicação e da velocidade. Vale ressaltar que o caduceu, na transcrição mitológica, traz duas serpentes entrelaçadas que formam três círculos até o topo, já o representado por Tato Gost, apresenta apenas dois, sem as cabeças das serpentes. Na folha dupla, cabe destacar a diagramação que rompe com a previsibilidade, pois não segue a divisão clássica de colocar a ilustração isolada à esquerda e o texto verbal isolado à direita, ou vice-versa. Como se vê, a ilustração ocupa as duas páginas.

No plano de fundo tem-se uma grande nuvem com pequenas aberturas, delas surgem Três Graças representadas como meninas aladas⁴⁸ que diferem das personagens adolescentes trazidas anteriormente na ilustração e as descritas no plano verbal: “Veja a beleza da pele,/ os vestidos transparentes/ das Três Graças adolescentes!” (p.11). Observa-se, entre a imagem de Mercúrio e o caduceu, a figura de um anjo, pelo recurso à *função expressiva*, é o único que olha para o alto, parecendo manter a conexão com o divino. Pelo *recurso estético*, é representado somente pela cabeça e um par de asas, aproximando-se dos anjos barrocos brasileiros. Instauram-se lacunas na cena que promovem o jogo lúdico. Pela mediação, o jovem pode compreender a brincadeira dialógica que se efetiva, pelo recurso à subversão. Aliás, são as mesmas meninas aladas representadas na introdução do livro, que sobrevoavam as imagens de Sylvia Orthof e Tato Gost, portanto, o leitor retorna ao início da narrativa e descobre tratar-se de uma grande brincadeira, na qual o *nonsense* se apresenta.

Na cena ilustrada seguinte (p.12-13), o leitor refaz suas hipóteses ao perceber a chegada da Primavera trazida pelo Cupido, deus do Amor:

⁴⁷ Disponível em: www.eneiastavares.com.br/mercurio-e-criatividade/. Acesso em: 03 mai. 2025.

⁴⁸ “Nos afrescos de Pompeia, Psique é representada como uma menininha alada, semelhante a uma borboleta” (Dicionário de Símbolos, p. 139, 2016).

Figura 70 – *Cupido, o deus do amor*



Fonte: Orthof (1996, p. 12-13)

No plano imagético da folha dupla (p.12-13), cupido caricatural e hiperbólico ocupa toda a página esquerda. Suas formas arredondadas, no corpo, nos cabelos encaracolados em tom avermelhado e nas asas protuberantes, atribuem-lhe graça e força. Junto ao seu corpo está uma aljava com um arco e várias flechas, que, pelo recurso à prolepse, anuncia que terá muito trabalho pela frente, pois está chegando a primavera. Pela *função expressiva*, com a cabeça inclinada, delicado nariz, sobrancelhas arqueadas e sorriso benfazejo, evidencia-se a representação em um pergaminho da deusa Flora, em vestido floral. Assim, o livro ilustrado, pelo recurso ao metapictórico, representa a imagem dessa deusa.

A *função colaborativa* que se instaura entre imagens e texto verbal valida as hipóteses do pequeno leitor: “Cupido, o Deus do Amor,/ voa e revoa assanhado,/ traz a linda Primavera/ no seu vestido enfeitado,/ salpicadinho de flor.” (p.12). A imagem da deusa Flora no pergaminho, que invade a página seguinte, é uma colagem. Gost usa a técnica prenunciada na obra *O nascimento de Vênus* (1485), por Botticelli.

Na zona nobre da página, canto direito, na parte baixa, surge a figura de um fauno⁴⁹, descrito pelo plano verbal: “Um fauno, bem humorado,/ **sopra** vento pelos ares,/ **sopra** insetos, borboletas,/ **sopra** tudo o que sonhares!” (p.13 – grifos nossos). Os *recursos estilísticos* utilizados nos versos imprimem ritmo e efeito expressivo, com a presença de aliterações das letras “m” e “n” no primeiro verso, com destaque para a letra

⁴⁹ Fauno era um deus romano, cultuado no norte palatino, protetor dos pastores e rebanhos. Com o tempo, o deus Fauno deixou de ter caráter divino e passou apenas a ser uma divindade campestre e mortal que protegia os rebanhos e as plantações de trigo. Não se sabe exatamente se antes de se tornar mortal ele possuía essa forma, mas normalmente, a divindade é representada com cabeça de homem e corpo de bode. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/mitologia/fauno.htm>. Acesso em: 05 mai. 2025.

“s” e as assonâncias, com reforço da vogal “o” nos versos seguintes e na repetição da palavra “sopra” no início dos versos que formulam anáforas.

A imagem caricata do fauno criança, pela *função expressiva*, revela-o com cabelos louros encaracolados, formas arredondadas, bochechas proeminentes, assoprando sua concha trombeta, enquanto a mantém erguida (p.13). Entre o instrumento do deus fauno e a imagem da deusa Primavera, destacam-se três borboletas e duas libélulas, invocando graça e leveza. A presença das borboletas e das libélulas anunciam a chegada de uma visita leve e elegante – a primavera (Chevalier; Gheerbrant, 2016).

Todo o enredo das páginas seguintes é marcado pela *função narrativa* que situa as personagens em movimento e assegura a progressão discursiva, denotada nos versos: “Algo está para chegar/ no pincel do inventado:/ é o Vento que se inventa/ e sopra pra todo lado!” (p.14-15 – grifos nossos). Além das assonâncias das vogais “a” e “o”, que imprimem movimentos circulares aos versos, apresentam-se outras figuras de linguagem. A expressão “no pincel do inventado”, trata-se de uma metáfora que associa o ato de inventar com o movimento do vento como algo que se espalha de forma livre. Na sequência, observa-se no verso “é o Vento que se **inventa**/ e sopra pra todo lado” (p.14 – grifo nosso), a polissemia na palavra “inventa”, refere-se ao verbo inventar, o segundo que brinca com a ideia de um vento que se infla como se tivesse vontade própria:

Figura 71 – *Algo está para chegar*



Fonte: Orthof (1996, p.14-15)

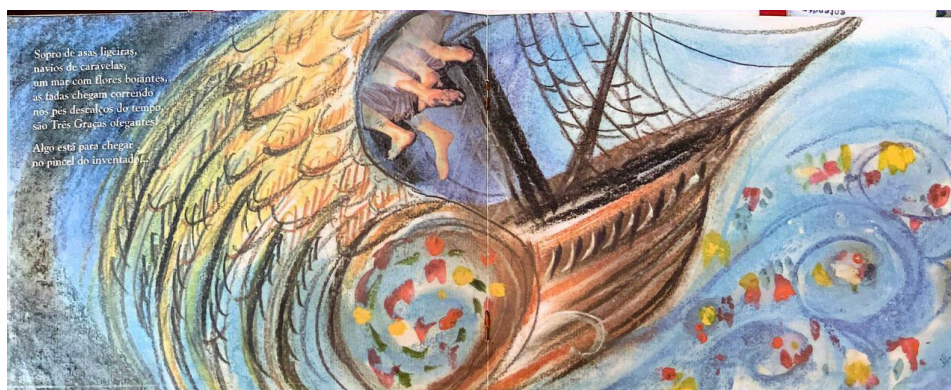
As ilustrações de Gost (1996) subvertem as representações horizontais de Sandro Botticelli (1445-1510), ao imprimir ação também no plano vertical da cena. Pela apresentação no canto superior esquerdo, da página dupla, de uma nuvem caricata hiperbólica, personificação do “Vento”, o plano verbal colabora com o imagético de

forma significativa, pois ambos exploram o *recurso metaficcional*. Por meio desse recurso, retoma-se para o jovem leitor o jogo da criação, da representação, do faz de conta.

Pelo recurso à *função expressiva*, o vento possui bochechas e nariz vermelhos, sobrancelhas pretas arqueadas, olhos e boca como pontos negros que tensionam sua expressão, revelando-o muito forte e potente. A figura assopra violentamente, empurrando as grandes gotas vermelhas que caem do pincel, localizado no canto superior direito, feitas por lápis de cor e grafite. No plano de fundo, pode-se visualizar a profusão de cores azul, branco, verde e vermelho. Pelos efeitos de sentido (Farina, 1990), essas cores frias e quentes se misturam, assim, o verde e o azul parecem afastar-se, como o plano de fundo atrás do “senhor Ventos”, enquanto o vermelho, atrás do pincel, se aproxima do leitor. A cor branca no sopro do “Vento”, no entorno do pincel e das gotas, reforça a ideia de embate para a chegada do novo.

Na cena seguinte nota-se, ao centro da página dupla, a imagem da parte frontal de uma caravela inclinada, como se parte dela afundasse no mar. Essa caravela captura o olhar do jovem leitor, exigindo-lhe atenção para as diferentes direções. Em sua polpa, a representação dos pés das Três Graças e as asas do Cupido, o Deus do Amor, misturam-se. Observa-se o mar revolto com grandes ondas e um redemoinho com flores boiantes, no qual toda a página é preenchida. No texto verbal, o vigor do Vento é demonstrado pela aliteração da letra “s”, que se aproxima do som produzido: “Sopro de asas ligeiras,/ navios de caravelas,/ um mar com flores boiantes,/ as fadas chegam correndo/ nos pés descalços do tempo,/ são Três Graças ofegantes!” (p.16- grifos nossos):

Figura 72 – Sopro de asas ligeiras



Fonte: Orthof (1996, 16-17)

realidade, levando o jovem leitor a perceber outras possibilidades de leitura. Essa produtividade exigida do leitor implícito (Jauss, 1994), faz com que novas informações sejam buscadas nos detalhes da cena. Nelas se pergunta sobre qual será a novidade tão aguardada, o plano verbal corrobora: “Algo está para chegar/ no pincel do inventado.../” (p. 17). Pelo recurso estilístico, as reticências mantêm o tom de mistério, fazendo com que novas hipóteses sejam elaboradas.

Ao virar a página, na parte inferior central, dois peixes se olham e, pelo recurso à *função expressiva*, pode-se observar suas diferenças:

Figura 73 – Dois peixinhos se namoram



Fonte: Orthof (1996, p.18-19)

O personagem do lado esquerdo apresenta losangos sobre seu corpo, barbatana dorsal em formato de leque, nadadeiras abertas, parece flutuar, além disso, sua cauda tem forma triangular. Sua cabeça é pontiaguda e, pela função expressiva, revela satisfação ao ouvir o outro peixe, que possui corpo alongado, escamas circulares, guelras arqueadas, nadadeiras curtas, barbatana dorsal pontiaguda e cauda bipartida, remetendo a das sereias. O charme conferido pelos cílios alongados é realçado pelas formas arredondadas da cabeça e dos olhos. Na boca entreaberta, nota-se um pequeno fio alongado, parece conversar com seu companheiro. São figuras representativas da dupla Orthof e Gost que, por meio das cores e formas, retomam a imagem apresentada no início da narrativa, mais especificamente, na página três. Na qual, observa-se proximidade entre os tons utilizados na ilustração dos peixes com as roupas do casal. O uso do recurso metalinguístico cria, assim, uma piada interna.

No plano de fundo, vê-se o mar tranquilo, tão diferente do ilustrado na página anterior. No espaço superior da página direita, há a imagem de um anjo dourado e com

asas abertas que, pela *função expressiva*, estende as mãos sobre o casal de peixes, como se o abençoasse. Atrás desse anjo saem raios dourados que invadem o mar, iluminando toda a cena. As cores, pela *função estética*, rosa, dourada (amarela) e lilás, as quais contornam a imagem, realçam-na no interior da cena. Aliás, os raios que saem detrás desse anjo tocam o peixe fêmea que, pelos tons dourados, aproxima-se do divino. O casal de peixes é envolto por uma mancha branca, significando que está na mesma sintonia.

O plano imagético dialoga com o plano verbal, ampliando-o pela referência à proximidade divina entre o anjo e o peixe fêmea: “Dois peixinhos se namoram/ dentro do mar- oceano,/ Algo está para chegar/ no pincel do encantado.../ Um anjo, todo dourado,/ veio de longe espiar” (p.18). Por sua vez, o texto verbal retoma, pelo recurso à metaficção, na substituição do adjetivo “inventado” por “encantado”, o caráter de construto do poema narrativo. A conexão entre céu e mar é mantida nos versos: “Um anjo, todo dourado,/ veio de longe espiar” (p.19).

Na sequência dos versos: “O que traz no seu pincel/ a história avoadá?” (p.20), o “eu enunciator”, pelo recurso à metonímia “pincel”, indaga o jovem leitor sobre quem está para chegar. Trata-se da Primavera que apressada trouxe um clima favorável ao namoro: “e os beija- flores namoram/ as flores da sua saia/” (p.20):

Figura 74 – A história avoadá



Fonte: Orthof (1996, p. 20-21)

No plano imagético a mesma metonímia ocorre pela representação em destaque dos pés da deusa Flora, colagem ampliada do quadro “A primavera” (1482), de Botticelli, que pode ser observada a seguir:

Figura 75 – *A primavera* (1482), óleo sobre madeira, 203 x 314 cm.



Fonte: *Gênios da pintura* (1973, p.142-143)

Ela sobrevoa o mar e se aproxima da praia, enquanto, cinco beija-flores rodeiam sua saia, pela *função expressiva*, disputam entre si por espaço. Dois deles bicam as flores enquanto um terceiro avança sobre eles. Na página esquerda, nota-se a imagem centralizada de outros dois beija-flores que brigam entre si. O plano de fundo é margeado pela areia do mar que se inicia no alto do canto superior esquerdo, percorre toda a folha dupla, terminando na zona nobre, no canto inferior direito. A habilidade de Tato Gost na distribuição de enquadramentos imprime ritmo e evidencia trabalho primoroso quanto à relação entre as páginas. O jovem leitor é surpreendido ao deparar-se com a imagem em *close com vista plongée* das Três Graças. Embora estejam na mesma posição do quadro “A primavera” (1482), de Botticelli, seus rostos esfumado em branco, aliados às grossas sobrancelhas arqueadas lembram maquiagem dos palhaços. Formas mais arredondadas dos narizes, olhos e bocas subvertem a imagem original, assim como os cabelos despenteados pela força do vento:

Figura 76 – *O penteado das Graças*



Fonte: Orthof (1996, p. 22-23)

Pela *função expressiva*, lábios entreabertos indicam surpresa e espanto ao olharem em direção da mão apontada por uma delas. Outra, de lado para o leitor, parece tentar se proteger da grande ventania com a mão esquerda levantada. Como plano de fundo, tem-se parte de uma floresta representada por troncos de árvores que se inclinam com a força do vento. É importante considerar que a árvore é símbolo universal das relações que se estabelecem entre a terra e o céu (Chevalier et al., 2016, p. 84), indicando o encontro entre a pintura clássica e o mundano da história que se apresenta no livro ilustrado. Destaca-se, o início da imagem, em folha dupla, na página esquerda, pelo plano estético, observa-se traços finos feitos com giz de cera, outros mais grossos, na cor cinza, que remetem aos pincéis. No plano de fundo desta página, há uma caravela sob mar revolto que navega em direção contrária à tempestade. A construção do discurso verbal pede, recurso à metalinguagem, ao “Seu Vento” para não despentear o penteado das Graças de Botticelli, e continua: “Seu Vento que tudo inventa,/ encha as bochechas de ar,/ vá soprando sobre as ondas/ para o mar se encrespar/ e ficar repintadinho/ de tudo que vou contar!” (p.22).

O plano imagético dividido em camadas impacta o jovem leitor. Entre o primeiro plano e o plano de fundo está a floresta que resiste à ventania representada por troncos inclinados e galhos com folhas verdes. A imagem ampliada das Três Graças metaforiza a natureza, por meio das várias texturas, como grafite, lápis de cor, tinta acrílica e aquarela sobreposta, na cor branca, representam a força do vento atribuindo-lhe experiência sensorial. Vale destacar ainda, sob a perspectiva do plano imagético a postura de uma das Graças que mantém o dedo indicador apontado para o céu, dialogando com o afresco *A criação de Adão* (1508-1512), de Michelangelo, o qual reforça a relação entre elementos místicos e religiosos, pelo recurso à *função metalinguística*. Além disso, no plano de fundo, observam-se duas flores trazidas pelo vento com remissiva à presença da deusa Primavera.

Na cena seguinte, justaposição de sentidos oferecida pelos planos verbal e imagético é capaz de sensibilizar o leitor. Ao ler os versos: “Por águas de profundezas/ eu vejo corais, estrelas,/ vejo também sobre areias/ Três Graças muito sereias.../ Espumas de tantos mares,/ peixes, rosas, maravilhas,/ no fundo de tantas ilhas,/ há tudo o que imaginares!” (p.24-25). O recurso estilístico utilizado é o da gradação, que se torna fio mítico condutor no mundo da imaginação. Além disso, força motriz para a continuação da história, principalmente no verso: “no fundo de tantas ilhas,/ há tudo o que

imaginaires!” (p.25):

Figura 77 – Três Graças muito sereias



Fonte: Orthof (1996, p. 24-25)

A metalinguagem está no contraponto entre as três sereias sobre bancos de areia e as Três Graças ilustradas na página anterior. Pelo recurso à *função expressiva*, estão receptivas às criaturas do fundo do mar, entre elas, nota-se certa sensualidade. Como pode ser observado, no movimento de uma delas que, ao dobrar seus braços e cruzá-los atrás de sua cabeça, expõe os seios. A expressão em seu rosto sugere desconfiança quanto ao interesse das criaturas marinhas. Outra figura, retratada de perfil e com a mão estendida, parece fazer um convite, transmitindo docilidade no olhar — postura distinta da Graça pintada por Botticelli em “A Primavera” (1482), que permanece sempre de costas para o observador. A terceira sereia está atrás, por isso, seu tronco fica sob os cabelos das outras sereias, sorri e, pela *função estética*, traz seu rosto caricato remissivo à maquiagem circense. Com os braços abertos parece saudar e acolher, além disso, a mão esquerda apontada para o céu e a direita mais abaixo, parecem indicar a união entre céu e terra.

À esquerda, no centro da página, o mar revolto é representados pela *função estética*, por grandes ondas que se estendem para toda a página da direita. Sobre elas há três caravelas que parecem surfar, dando a impressão de que são levadas por bons ventos. Em sentido contrário, no fundo do mar, estão diferentes espécies de peixes, corais, estrelas que, atraídos pelas “Três Graças muito sereias...” (p.24), se aproximam do banco de areia. Pela *função expressiva*, demonstram diferentes emoções: zangados, tranquilos, apreensivos ou felizes. Tato Gost subverte o plano verbal ao instaurar diferentes expressões, desse modo, faz com que o leitor desconfie das belezas e maravilhas afirmadas nos versos. Corroborado pelo recurso à *função estética*, na mistura das nuances

das cores azuis entre céu e mar, nota-se no alto do canto direito uma nuvem com azul mais escuro, indicando tempestade.

Ao virar a página, observa-se na cena, pela *função estética*, o jogo de cores entre claro e escuro, luz e sombra. Do lado esquerdo, dois anjos com grandes asas e cabelos compridos de colorações distintas, assopram na direção de Vênus. Pela *função expressiva*, seus rostos remetem à pintura de palhaços, apresentam rugas, que denotam envelhecimento. Assopram, trazendo do pincel do inventado, a figura de Vênus: “No meio do mar profundo/ uma concha vem, flutua.../ Traz Vênus, a fada nua,/ formosa Fada do Amor!” (p.26):

Figura 78 – *Vênus a Fada do Amor*



Fonte: Orthof (1996, p. 26-27)

Dessa perspectiva, tecem fios da passagem do tempo e fazem um contraponto entre os textos verbal e imagético, por meio de *recursos metalinguísticos*, no qual juventude e velhice são expostas. Do lado direito, está Vênus, elogiada pelo “eu enunciador”: “Que esplendor!” (p.26). Gost optou pela técnica de colagem, assim, traz a imagem pintada por Botticelli e fixa- a à direita da página, depois, utiliza grafite, lápis de cor e giz de cera para representar o mar:

Figura 79 – *O nascimento de Vênus* (1485-1486). óleo sobre madeira, 175 x 280 cm

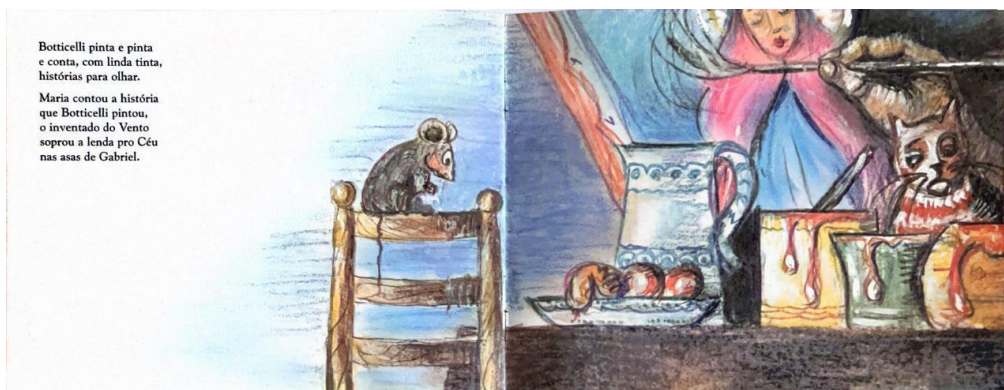


Fonte: *The Story of painting* (1997, p.97)

Pelo recurso à *função estética*, os tons verdes se misturam com os amarelos, denotando a presença do sol que, ao se pôr, faz nascer nova luz. Pela linguagem mítico-simbólica, observa-se a mistura das cores dos anjos: vermelho, azul, preto, amarelo e verde, que contrastam com o brilho ao redor da Fada do Amor. Ela está sobre uma concha que flutua sobre o mar: “No meio do mar profundo/ uma concha vem, flutua...” (p.26), representa a fonte do Amor nascida do mar-útero. Até aqui, personagens sobrenaturais, como anjos, as Três Graças, Mercúrio, vento, sereias, deusas Flora e Vênus, assim como, os símbolos caravelas, mar e ar, tendo como aporte, os textos verbais e imagéticos, foram capazes de promover a reflexão crítica, atribuindo-lhe novos significados.

Na sequência, Gost, por meio do recurso à *função metaficcional*, promove uma “tomada de consciência crítica” (Sant’Anna, 1991), na qual, o jovem leitor altera o relacionamento com texto. A imagem retrata a mão de Botticelli com um pincel, localizada no alto do canto direito da página. Diante dela, nota-se a presença da imagem parodística de Maria com remissiva à tela “Maria com a criança e seis anjos” (1487):

Figura 80 – *Maria contou a história que Botticelli pintou*



Sobre a mesa estão dispostas a tela e três latas de tintas com as cores vermelha e alaranjada porém, observa-se que as cores amarelo, verde e alaranjado no lado externo das latas confundem a percepção cromática. Assim, pela inversão, instaura-se o jogo lúdico. Ao lado, encontram-se jarro e prato com detalhes, na mesma textura, nas cores branco e azul-claro. No prato, notam-se algumas frutas, porém, nem o texto imagético, nem o verbal deixam claro para o leitor qual o tipo. Aliás, essa informação será encontrada no texto verbal da página seguinte. Entre as latas de tinta, observa-se a presença de um gato que, por meio da *função expressiva*, mantém a boca fechada e as sobrancelhas arqueadas, revelando aparente desinteresse pelas frutas. Sobre o encosto de uma cadeira, localizada na página esquerda, na parte inferior do canto direito, observa-se um ratinho que, pelo recurso à *função expressiva*, parece se interessar por elas, pois olha em direção às frutas, enquanto aperta as mãos. Um pequeno fio cai entre as ripas da cadeira, trata-se de sua cauda. Sabe-se que a presença destes animais nas ilustrações de Tato Gost é recorrente, pois subverte paradigmas ao apresentar a convivência pacífica entre animais que trazem em seus histórico disputas e perseguições.

Pela *função colaborativa* (Linden, 2018), apresentam-se os versos no plano verbal: “Botticelli pinta e pinta/ e conta, com linda tinta,/ histórias para olhar./ Maria contou a história/ que Botticelli pintou,/ o inventado do Vento/ soprou a lenda pro Céu/ nas asas de Gabriel.” (p.28). A metafictionalidade instaura-se na fragmentação do tempo e pela incursão de elementos reais e fictícios, o mundano e o divino.

Nas duas últimas páginas, o plano de fundo é todo azul com nuances circulares na cor branca, as cores frias imprimem divindade à cena. No alto do centro da página, há um anjo com asas alongadas, a mão direita estendida em direção à imagem de Maria com o menino Jesus no colo, localizada à direita do leitor:

Figura 81 – *O pedido de Jesus Cristinho*



Fonte: Orthof (1996, p. 30-31)

Tato Gost opta mais uma vez pela técnica da colagem, a figura é remissiva ao quadro “Maria com a criança e seis anjos” (1487). O menino Jesus toca uma romã que é sustentada por Maria com a mão esquerda. Pela *função expressiva*, o menino olha para o leitor, enquanto sua mãe com a cabeça inclinada, sustenta olhar divino. O texto verbal apresenta versos em redondilha maior, com rimas externas, assonâncias em “a”, “e” e “o” e aliterações em “m”, “n”: “**A noite adormeceu,/ mais um anjo apareceu,/ Jesus Cristinho, com sono,/ tem na mão uma romã/ e pede para Maria:/ - Mamãe, conta outra história!/ - Meu filho, conto amanhã.**” (p.30 – grifos nossos), que lhe asseguram efeito de musicalidade. Nesses versos, nota-se também tom humorístico, pelo recurso à prosopopeia, “A noite adormeceu”, ao diminutivo, no termo “Cristinho”, e na informação dada pelo “eu enunciador”, de que o Menino Jesus pediu à Maria para contar outra história, indicando que ela já lhe contara uma e ele se recusa a dormir. Maria, por sua vez, aproxima-se das mães mais comuns que prorrogam a promessa no afã de acalmarem seus rebentos.

As folhas de guarda, de abertura e de fechamento do livro possuem fundo branco e representam descanso para o olhar. Antes de adentrar a história, na primeira página, apresenta-se dentro de um círculo central, um recorte do quadro *A Virgem adorando o Menino Jesus* (1490). Assim, o projeto gráfico, por meio do recurso da focalização, apresenta detalhes para a leitura das imagens, nos quais se observa a abordagem sensível do tema religioso e a profunda afetividade que permeia a relação entre a Virgem Maria e o Menino Jesus. Pelo recurso à *função estética*, a paisagem de um estábulo sob formas geométricas incompletas e as cores cinza e preto, sugerem as vicissitudes da humanidade. No plano de fundo, o contraste da cor dourada, representada também no rosto da Virgem Maria e no corpo do Menino Jesus, sugere conexão entre o terreno e o celestial (1996, p.

01).

Botticelli enriquece a experiência visual invocando um olhar sobre a divindade e transcendência. Além disso, imprime textura e movimento ao retratar as roupas de Maria, adornada com dobras sutis e tons suaves. No fechamento do livro, a última imagem dentro de um círculo ocupa quase a totalidade da página. Trata-se de um recorte do quadro “Anunciação” (1489-1490), no qual a figura de um jovem Carvalho, árvore considerada sagrada entre gregos e romanos, está centralizada. Abaixo dela, nota-se as pontas dos lírios trazidos pelo Arcanjo Gabriel no quadro “Anunciação” (1489-1490). Ao fundo, a paisagem idealizada representa o Paraíso Perdido que será resgatado por Cristo (Mendonça, 2011).

O simbolismo, além das figuras míticas que evocam o mundo clássico pintados por Botticelli são retratados nas ilustrações de Tato Gost. Também, o dinamismo espacial que subjaz da imobilidade do tempo, pelas cores claras e pelas superfícies vigorosas, que podem ser vistas nas ilustrações da cidade de Firenze e no mar revolto. Naturalmente, pela paródia, Gost subverte o sentido espiritual atribuído às obras de Botticelli, para que o humor predomine em seus traços coloridos.

3.1.4 *Tem Cavalo no Chilique: brincando com Simone Martini e sua pintura*

O terceiro volume, intitulado *Tem cavalo no chilique: Brincando com SIMONE MARTINI* e sua pintura (1996), é a última composição da série “Bota História Nisso”, publicada pela FTD. No verso da folha de rosto o pintor Simone Martini é apresentado em um pequeno texto, do qual se destaca: “considerado um dos maiores pintores italianos de sua época, nasceu na Itália, em Siena, em 1284, e representa a perfeição da arte gótica”⁵⁰ (1996).

Na capa projeta-se a imagem parodística emoldurada de Guidoriccio da Fogliano (1290- 1352), comandante do exército de Siena, durante a captura do castelo de Montemassi em Maremma, em 1328⁵¹. Nota-se a dialogia com o afresco *Retrato equestre*

⁵⁰ No final do século XIV, a fusão da arte italiana com a arte do norte da Europa levou ao desenvolvimento de um estilo gótico internacional. Este estilo é conhecido pela extrema linearidade na pintura, o que significa curvas fluidas que conferem um efeito de elegância e refinamento. Fonte: <http://www.travelingintuscany.com/art/simonemartini.htm>. Acesso em: 04 jun. 2025.

⁵¹ Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/SimoneMartini/1002650/Guidoriccio-da-Fogliano.-representa%C3%A7%C3%A3o-de-Guido-Riccio-da-Foglianohttps>. Acesso em: 04 jun. 2025.

de *Guidoriccio da Fogliano*, pintado para a Prefeitura de Siena⁵². Seu projeto gráfico-editorial, disposto na horizontalidade, enquadra a imagem capturando o olhar do jovem leitor convidando-o a explorar os detalhes. Pelo plano imagético, observa-se a tentativa do cavaleiro em dominar o animal, justamente pela *função expressiva*, confirma-se a cena cômica que provoca riso no jovem leitor.

Dessa perspectiva, observa-se na capa, a figura do cavaleiro que mantém sua cabeça e quadril erguidos, tronco e barriga encostados no dorso do animal. Acrescenta-se mais dinamismo à cena, a tentativa de equilibrar-se em suas pernas com os pés apoiados no estribo, além disso, traz no cinto uma espada que, pela *função estética*, se mistura às cores da estampa. Sobre a cabeça usa gorro nas cores branco e vermelho:

Figura 82 – Capa



Fonte: Orthof (1996)

Na imagem, os personagens cavalgam para a esquerda, assim, pela *função metalinguística*, correm em sentido contrário ao da história, ou seja, da abertura do livro para iniciar a leitura da sua história. Assim, provocam estranhamento. Pela *função expressiva*, Fogliano aparece com uma espada presa ao cinto e um gorro com bordas brancas sobre a cabeça. Segura as rédeas com firmeza, entretanto não consegue controlar o animal, que parece tentar derrubá-lo. A cena remete ao *quiprocó* cômico, provocando o riso no jovem leitor. As expressões do cavalo aproximam-no dos que compõem um carrossel em feiras e eventos. Sob um orifício da capa que lhe cobre toda a cabeça, inclusive as orelhas, o cavalo dirige seu olhar ao leitor, tornando-o cúmplice da inusitada cena. O descontentamento do cavaleiro denuncia-se pela *função expressiva*, pois mantém

⁵² Fonte: <http://www.travelingintuscany.com/art/simonemartini.htm>. Acesso em: 04 jun.2

as sobrancelhas arqueadas ao olhar em direção ao cavalo. Seus lábios, em forma circular, indicam a tentativa de guiar o animal. A *função estética* acrescenta comicidade, pois ambos estão vestidos com o tecido da mesma estampa.

O projeto editorial se mantém semelhante aos dos livros da coleção; o nome de Sylvia Orthof permanece acima da imagem com letras espaçadas na cor preta, sobre ele, o nome da série dos livros que dialogam com as artes: “Bota História Nisso”, com o símbolo da bota em vermelho. Na parte inferior, está o título *Tem Cavalo no Chilique* (1996), escrito em vermelho, ocupa quase toda a extensão do retângulo, abaixo dele está o subtítulo *Brincando com SIMONE MARTINI e sua pintura*, escrito na cor preta. O plano de fundo branco permanece para além da moldura, capaz de descansar o olhar do leitor e, ao mesmo tempo, atraí-lo para a imagem central.

Na folha de rosto, no plano verbal, mantêm-se as mesmas informações, inclusive sob os mesmos formatos e cores, porém, destaca-se o nome de Tato como ilustrador. No plano imagético, no centro da página, dentro de um círculo, apresenta-se a imagem de Guidoriccio da Fogliano (1290-1352), remetendo ao recorte do afresco *Retrato equestre de Guidoriccio da Fogliano* (1328):

Figura 83 – Folha de rosto



Fonte: Orthof (1996)

Na imagem, os personagens também cavalgam para a esquerda, contudo, pela *função metalinguística*, nota-se que tanto cavaleiro, quanto cavalgadura são imponentes, diferente das cômicas figuras ilustradas na capa. Justamente porque, pela *função expressiva*, Fogliano cavalga tranquilamente e alinha-se à elegância do cavalo, enquanto olha para o horizonte à sua frente. Leva uma espada presa ao cinto, sobre a cabeça há um gorro com detalhe em branco nas bordas. Carrega na mão direita uma haste dourada,

enquanto segura firmemente as rédeas com a outra mão. No plano de fundo, à direita, é possível ver o início de um dos castelos representados no afresco que contrasta com o fundo azul escuro. Além disso, um campo dourado se estende até a figura do cavalo e do cavaleiro, conferindo-lhes uma aparência de realeza por meio da *função estética*. Assim, capa e folha de rosto apresentam ao leitor um diálogo que se efetiva, pela subversão, pelo humor parodístico que avulta nas ilustrações de Tato Gost. Essas ilustrações instigam o leitor a refletir sobre a ilustração em seu diálogo com a pintura, fomentando a experiência da fantasia e do ludismo que ampliam o imaginário.

Nas folhas de apresentação, na página direita, em negrito, o leitor continua inserido no jogo literário ao ler o título: **Sylvia Orthof e Tato. Quem são eles?** que se contrapõe ao plano imagético, pois, observa-se a figura de Sylvia Orthof, Tato Gost e a cachorra Duna vestidos com mesma estampa. Desse modo, mimetizam o afresco de Martini:

Figura 84 – Orthof e Gost se apresentam



Fonte: Orthof (1996, p.03)

Pela *função expressiva*, Orthof está sentada entre a cachorra e Tato. Ela apoia sua mão direita no rosto, enquanto mantém a cabeça levemente inclinada. Com a outra mão, afaga a cachorra que demonstra acanhamento, por manter a cabeça e as orelhas abaixadas. Gost está em pé, ao lado de Orthof, e olha fixamente para a direita, indicando que deseja ver a história iniciada. À esquerda da imagem, o “eu enunciador”, por meio de poema narrativo, apresenta a cachorra Duna e a doida homenagem ao pintor Simone Martini: “Vestidos, fantasiados,/ muito bem acompanhados/ por nossa cachorra Duna,/ rendemos doida homenagem/ ao mestre desta história:/ pintor Simone Martini,/ nosso amado personagem.” (p. 03 – grifos nossos). Na segunda estrofe, apresenta o cavaleiro que se

veste igual ao seu cavalo: “Na história deste livro,/ um cavaleiro, bem chique,/ veste igual ao seu cavalo./ Que abalo!/ Assim, vestimos a Duna,/ a nossa amiga cachorra./ Que zorra!/ Triste, muito envergonhada,/ pergunta pra editora:/ - Au, au, ai, au, au, cadê/ o meu osso, o meu cachê?” (p.03 – grifos nossos). No plano verbal, observa-se, onomatopeia, assonâncias “a”; “o”, aliterações “m”; “n”, rimas externas e oralidade nas expressões: “Que abalo!” e “Que zorra!”. Esses recursos conferem musicalidade ao poema narrativo, além de pôr em destaque o efeito de humor, pela ironia manifesta na rima entre os termos “cavalo” e “abalo”, no caso, com a vestimenta igual ao de seu cavaleiro, e “cachorra” e “zorra”, para mostrar a vergonha do animal trajado como seus tutores.

Pelo recurso às *funções narrativa e metalinguística*, Orthof e Tato rompem com o mundano, unindo-se ao plano ficcional e imagético, produzindo humor pela ruptura com a barreira que os separa. Essa ruptura produz lacunas, as quais exigem do leitor que as preencha, pela percepção das relações dialógicas estabelecidas entre o livro ilustrado e a pintura.

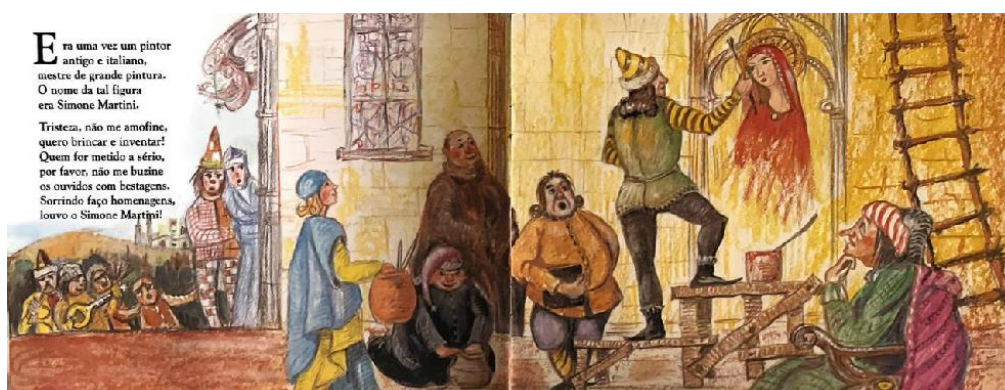
Verificam-se nos dois primeiros versos da última estrofe: “Eu escrevi a história,/ Tato veio e ilustrou” (p.03), que Orthof produz efeito de humor ao informar sua parceria com Gost, como se fosse causa e consequência de um processo de criação. De acordo com Propp, alguns artistas têm “[...] talento especial para a comicidade [...]” (1992, p. 33). O talento da dupla é comprovado pelo conjunto de obras que impulsionam novas formas de dialogar com a arte pictórica, sempre às avessas. Outro ponto importante na relação entre a dupla é o reconhecimento, por parte de Orthof, do trabalho de Gost. Em um período em que a contribuição do ilustrador não era valorizada ou destacada, Orthof sempre mencionava o nome de Tato Gost, como autor das ilustrações de seus livros ilustrados, evidenciando a importância do seu trabalho e a admiração que tinha por ele.

Na sequência, “a cachorra não aprovou,/ ficou de cara amarrada./ Aquilo que se escreveu,/ Duna cheirou, mas não leu.../ Coitada!/ Não é alfabetizada!/ (p.03). Os recursos estilísticos, por meio da personificação: “a cachorra não aprovou”; da metáfora: “ficou de cara amarrada”, além do *nonsense* instaurado no verso: “Coitada!/ Não é alfabetizada!”, conduzem o leitor ao jogo lúdico, suscitando dele reflexão sobre o contexto que antecede a criação de uma obra.

A história se inicia com “Era uma vez”, estabelecendo intertexto com o conto de fadas tradicional: “Era uma vez um pintor/ antigo e italiano,/ mestre de grande pintura./

O nome da tal figura/ era Simone Martini” (p. 04):

Figura 85 – *Quero brincar e inventar!*



Fonte: Orthof (1996, p. 04-05)

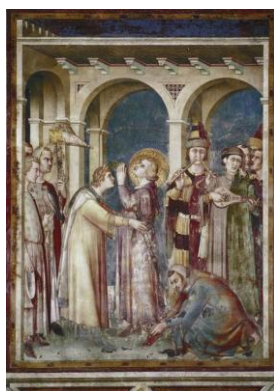
Pelo plano imagético, Simone Martini está de costas para o jovem leitor, mantém seu braço direito levantado e segura um pincel, à sua frente está a imagem de uma Madona. Trata-se da ilustração parodística do quadro pintado por Martini: “Madonna e Criança” (1321), inacabado. Pelo recurso à *função estética*, seu manto vermelho e auréola dourada simbolizam maternidade e realeza. Observa-se a luminosidade do cenário que resplandece as primeiras horas do dia. Martini, pelo recurso à *função metalinguística*, pinta um afresco na parede de uma igreja, confirmada pelo vitral localizado no alto da página esquerda e pela escada do lado direito. Seu vigor contrasta com a imagem dos três personagens rechonchudos, localizados no centro da página em primeiro plano. Usa camisa listrada de amarelo e preto, sobre a cabeça tem um gorro com detalhe em branco e a mesma estampa da camisa. Vê-se apenas seu perfil.

Pelo *recurso estético*, nota-se que o pintor veste calça e par de botas pretas, colete verde claro, com detalhes na bainha, sobre ele uma faixa que denota sua cintura, chamando a atenção para o tronco e pernas torneadas, cuja direita se mantém apoiada no degrau acima da escada suporte, na qual está uma lata com tinta vermelha e enorme pincel. No canto inferior direito, a figura perfilada de um homem que, pela *função expressiva*, olha com desdém para a pintura de Simone Martini. Reiterado pela posição da mão esquerda que sustenta seu rosto e o braço apoiado no braço da cadeira, numa clara evidência de enfado. Trata-se de um aristocrata sentado em poltrona esculpida em madeira com detalhe dourado na lateral, vestindo roupas com tecidos finos, na cor verde, e usa manto na cor rosa carmim com detalhes horizontais, o qual pousa sobre o encosto da cadeira. Sobre a

cabeça um gorro listrado nas cores branca e vermelha, que lembram a haste rotativa de um carrossel. Pela *função metapictórica*, o jovem leitor é capaz de perceber a oposição entre classes sociais nas reações de diferentes membros. O da classe mais abastada parece entediado em relação à arte, já os menos favorecidos, surpresos, admirados.

No plano verbal, na segunda estrofe, lê-se: “Tristeza, não me amofine,/ quero brincar e inventar!/ Quem for metido a sério,/ por favor, não me buzine/ os ouvidos com bestagens./ louvo o Simone Martini!” (p. 04). Abaixo dos versos, em segundo plano, destaca-se a imagem de uma freira, vestida com hábito azul e branco, que traz sobre sua cabeça um véu também na cor azul. Ao seu lado, um arlequim, pela *função estética*, veste calça e camisa com estampa quadriculada, nas cores laranja e branco. Usa chapéu em formato de cone sobre a cabeça com detalhe na cor verde. Amparando-se, ficam na lateral da igreja, enquanto olham surpresos para a obra de Martini. Acima deles, surge um pequeno anjo que sobrevoa o espaço, traz um ramo na mão esquerda e acena com a outra. Abaixo, um grupo de músicos que, pela *função expressiva*, demonstra alegria e empolgação. Trata-se de um recorte do afresco “O bispo São Martinho de Tours” (1312-1317) pintado por Simone Martini. Como pode ser visto na imagem:

Figura 86 – Afresco O bipo São Martinho de Tour



Fonte: Simone Martini⁵³

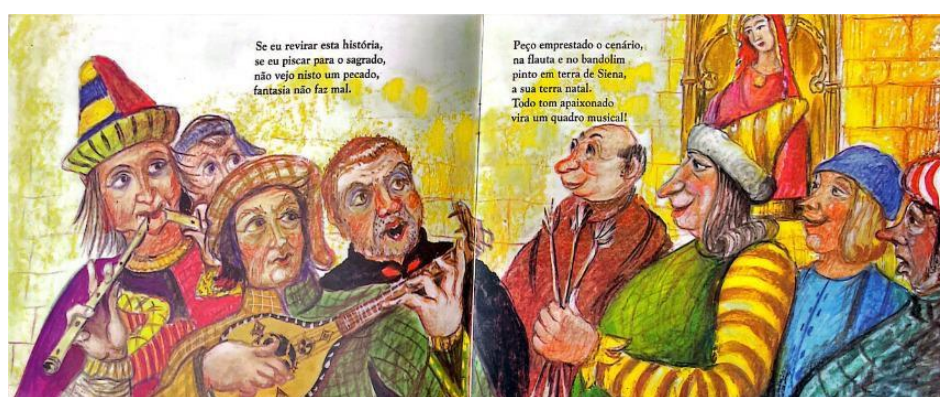
Todos os personagens participantes do cenário trazem expressão caricata com remissiva aos palhaços circenses, exceto o anjo e a Nossa Senhora. Dispostos na mesma cena, mesclam sagrado e profano em um processo de carnavalização. Como plano de fundo, há um campo com pequena elevação e logo atrás, vê-se parte de um castelo.

Os textos verbal e imagético nas próximas páginas causam estranhamento ao

⁵³ Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Simone-Martini.html>. Acesso em: 05 ago.2025.

desconstruir as expectativas do leitor, exigindo-lhe leitura cuidadosa e ativa. Justamente porque o recurso metaficcional disposto provoca-lhe questionamentos a respeito da linearidade e da fragmentação. O plano verbal prepara caminho para incursioná-lo na narrativa: “Se eu revirar esta história,/ se eu piscar para o sagrado,/ não vejo nisto um pecado,/ fantasia não faz mal/” (p. 06, grifos nossos). O pronome “se” imprime condição, uma possibilidade de narrar algo que ainda não se contou sobre o que é divino, com a ajuda do “faz-de-conta”. O “eu enunciador” justifica não ser errado, pois imaginação não faz mal:

Figura 87 – *O sagrado e a fantasia*



Fonte: Orthof (1996, p. 06-07)

A seguir, pelas *funções metalinguística e de seleção*, na página da esquerda, há a imagem, em *close*, dos quatro músicos pintados por Martini no afresco “O bispo São Martinho de Tours” (1312-1317). Criador e criatura frente a frente, orientada para o código visual com remissão ao universo da arte, a qual produz efeito de humor, pela ruptura da barreira que separa o universo ficcional da realidade do autor, ilustrador e do leitor. Também pela *função metalinguística*, observa-se a figura do frade capuchino, caricatura de Tato Gost, que, ao se incluir na pintura, produz efeito de humor em sua produção artística e a revela como construto disponível inclusive a autorrepresentação dramática. No plano de fundo, está a imagem parodística da Madona (“Madonna e Criança” -1321), pintada por Martini, sobre um afresco, a qual, pela *função expressiva*, mantém cabeça inclinada e olha em direção aos músicos. As cores vermelha e dourada em seu manto, pela *função estética*, atribuem-lhe nobreza e divindade, assim como o colar dourado que adorna seu pescoço.

Destaca-se, nas ilustrações de Gost, a presença de personagens não mencionados 170

no texto verbal, conotando que o plano imagético avança em sentidos autônomos em relação ao verbal. No qual, o “eu enunciador” revela o cenário, a cidade de Siena, terra natal de Martini: “Peço emprestado o cenário,/ na flauta e no bandolim/ pinto em terra de Siena,/ a sua terra natal./ Todo tom apaixonado/ vira um quadro musical!” (p. 07). Pelos recursos estilísticos, notam-se figuras como a metáfora e o trocadilho que vão desalojar o leitor, provocando-lhe reflexões sobre a expressão “tom apaixonado” e “quadro musical”. A busca desse leitor pelo resgate da coerência que os vazios interromperam no texto assegura a comunicabilidade. Esse processo, decorrente de sua atividade imaginativa, permite que sua produtividade entre em jogo, conferindo-lhe, pela interação, prazer na leitura. Iser (1999) considera que a exploração dos vazios pelo texto literário intenciona motivar o leitor a descobrir suas próprias projeções. Justamente, nesse leitor implícito, projeta-se um leitor empírico: a criança.

Ao virar da página, lê-se o anúncio do anjo Gabriel no plano verbal: “Um anjo vem e anuncia,/ diz que toda alegria/ tem um lugar lá no Céu.” (p.09). Assim, compreende-se a ligação entre o mundano e o divino, cria-se a ideia de que todo tipo e quantidade de alegria tem espaço no divino. Desse modo, ao aproximar Terra e Céu atribui-lhe leveza e descontrói a ideia do inalcançável. No plano imagético, em folha dupla sangrada voltada para o jovem leitor, à esquerda, está a imagem parodística do anjo pintado por Martini para o altar lateral da Catedral de Siena: “A Anunciação com Santa Margarida e Santa Ansanus” (1333). O ângulo de visão mostra o anjo frente ao seu criador, Simone Martini:

Figura 88 – *O anúncio do anjo Gabriel*



Fonte: Orthof (1996, p. 08-09)

O mensageiro traz um ramo de oliveira, símbolo da cidade de Siena na mão esquerda e ostenta uma coroa da mesma ramagem. O dedo indicador levantado e a boca

entreaberta lembram o anúncio feito à Maria. Suas asas abertas com o plano de fundo na cor marrom, espectro de cores intermediárias, destaca uma explosão de raios brilhantes capazes de prolongar a frequência das cores, colocando a personagem em propulsão. Constitui-se o direcionamento do olhar, a força vetorial por meio das cores (Tiski-Franckowiak, 2000). O plano verbal afirma tratar-se do anjo Gabriel para o qual o “eu enunciador” pede a bênção: “Martini, rei do pincel,/ peço a bênção, num sorriso,/ pro seu anjo Gabriel!” (p.09). Do outro lado, pelo recurso à *função narrativa*, está a figura parodística ampliada de Martini que saúda a divindade com seu pincel. Sua face lembra a pintura caricata dos palhaços circenses, pela *função expressiva*, traz sorriso e olhar serenos. No plano de fundo, está representada a *Catedral Piazza Duomo di Siena*, evidenciando torre e cúpula, como também prédios ao redor. Destacam-se cores quentes como marrom, amarelo e vermelho em profusão nas folhas duplas, com remissiva à cor dourada utilizada por Simone Martini em seus quadros, revelando o recurso à *função estética*. Estas cores se contrapõem ao cinza e branco da catedral, assim como, as cores branca e azul que representam o céu. Conclui-se que o poema narrativo se contextualiza onde reina a paz, em meio ao ardor das coisas mundanas e divinas.

Na quarta cena evidenciam-se duas imagens parodísticas de diferentes quadros pintados por Martini. A primeira é a imagem de São Francisco de Assis, localizada no centro da página esquerda, a qual refere-se ao afresco “Santo Antônio de Pádua e São Francisco” (1317). O santo contempla um pássaro branco, localizado no alto do canto superior, pelo recurso à *função narrativa*, é a representação divina da paz. Dele emanam raios na cor branca. O espírito simbolizado por uma pomba branca ganha relevo pela mancha disforme, também na cor branca, que o circunda. A cor azul clara no fundo projeta-o para frente na cena. São Francisco está com braços abertos, na sua mão direita poussa um pássaro colorido, enquanto mantém a mão esquerda aberta, acolhendo a visita divina.

Pelo recurso à *função expressiva*, veste hábito capuchinho marrom, rosto fino com barba cerrada, cabelos com corte rente e circular no topo da cabeça, atrás da qual nota-se auréola proeminente e traços ao redor de seu corpo, advertindo o leitor de sua conexão com o divino. Na lateral da página direita, observa-se a segunda, configurada na imagem parodística do anjo representado no painel “O anjo da anunciação”, depois de 1339, de autoria de Simone Martini. Suas asas volumosas chamam a atenção do leitor, pelo detalhamento e riqueza de tracejados. Seu rosto perfilado, justamente, pelo sombreamento no contorno da face, confere-lhe nobreza e seriedade. Usa os cabelos

presos, adornados com finos cordões entrelaçados nas cores marrom e branco, cujas pontas erguidas, em *função narrativa*, conferem movimento à cena. O anjo está vestido com uma túnica amarela com detalhes na gola. Ele traz um ramo com lírios brancos, símbolo da pureza, o qual ocupa todo o espaço vertical, ultrapassando o limite da folha, outro exemplo de conexão com o divino. Acrescenta-se a imagem, atrás de sua cabeça, de uma auréola com detalhes na ponta, pelo recurso à *função estética*, predominam as cores laranja, vermelho e amarelo na parte da frente, representando o dinamismo e a força do encontro divino. A luminosidade é reforçada por finos traços que contornam toda a imagem, na cor vinho sob fundo laranja:

Figura 89 – *Orações eram seus quadros*



Fonte: Orthof (1996, p. 10-11)

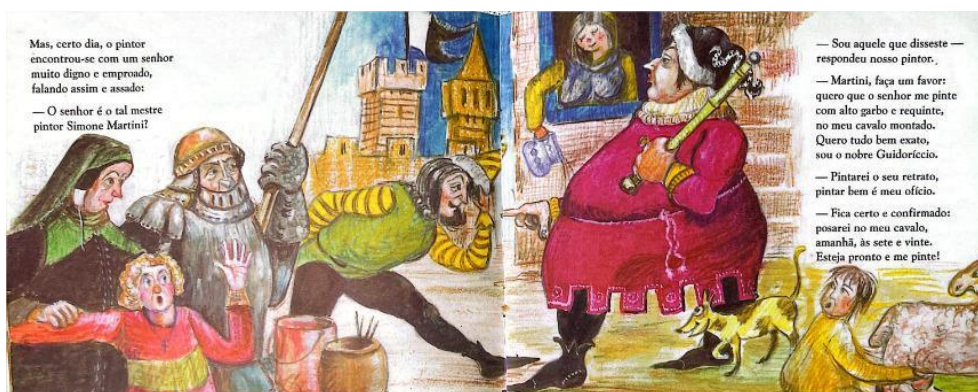
Pelo recurso à *função narrativa*, o anjo volta seu rosto para a direção de São Francisco de Assis. Há uma explosão de luz na composição imagética representada pela presença do anjo e da pomba branca. Essa percepção confirma-se pelo poema narrativo disposto no canto superior da página esquerda, a qual explora recursos como rimas internas e externas, assonâncias em “a” e “o”, aliterações em “m”, “n” e “qu”, nos seguintes versos: “bondade de São Francisco,/ lírio branco da **infância**,/ toda história é **inconstância**,/ viaja quando **inventada**,/ Mestre Simone **pintava**/ madonas, **anjos dourados**,/ **pintava santos**... e **quantos**!/ Orações eram seus **quadros**.” (p.10 – grifos nossos). A metáfora no verso “Orações eram seus quadros”, explicitada pelo verbo “ser”, produz *símile* e confirma a habilidade criativa de Sylvia Orthof. Assim como a escolha da palavra “santo” pelo recurso à ironia, para definir o que é fantasia: espírito puro e livre. Conforme os versos: “**Quando o espírito é santo**/ e voa qual passarinho,/ a fantasia é isso:” (p. 10 – grifo nosso). Nessa perspectiva, o diálogo entre texto verbal e imagético

realiza-se de forma lúdica e colaborativa, levando o leitor a perceber e refletir sobre os caminhos do poema narrativo.

A narrativa dá uma guinada, pelo plano verbal, com a presença do advérbio adversativo “mas” que marca o início do *quiprocó*: “**Mas**, certo dia, o pintor/ encontrou-se com um senhor/ muito digno e emproado,/ falando assim e assado:” (p.12, grifo nosso). O “eu enunciator” revela em linguagem híbrida, próxima da informal, e com emprego do discurso direto, em versos de redondilha maior, o encontro entre o pintor Simone Martini com um senhor muito digno e vaidoso: “- O senhor é o tal mestre/ pintor Simone Martini?/ - Sou aquele que disseste -/ respondeu nosso pintor./ - Martini, faça um favor:/ quero que o senhor me pinte/ com alto garbo e requinte,/ no meu cavalo montado./ Quero tudo bem exato,/ sou nobre Guidoríccio./ - Pintarei o seu retrato,/ pintar bem é meu ofício./ - Fica certo e confirmado:/ posarei no meu cavalo,/ amanhã, às sete e vinte./ Esteja pronto e me pinte!” (p.13- grifos nossos).

Além disso, os versos com rimas internas e externas, assonâncias “o”, “e” e “i”; aliterações “s”, “p”, “m” e “n” e anáforas sob diversas ocorrências de sons semelhantes, conferem musicalidade ao poema narrativo e colocam em destaque vocábulos que se associam ao ato de pintar. Por meio dessa estratégia metalinguística, promove-se no leitor uma reflexão sobre o pictórico. No verso “Quero tudo bem exato,/ sou nobre Guidoríccio.”, verifica-se que, segundo Décio Pignatari, a mesma métrica mantém o ritmo que se impõe como figura para acompanhar uma informação pouco comum (2011, p. 23). O plano imagético, sangrado em folha dupla, traz ao centro o encontro entre o pintor e o nobre. Gost, por meio do *recurso metaficcional*, repete a “tomada de consciência crítica” (Sant’Anna, 1991), na qual, o pequeno leitor altera o relacionamento com texto:

Figura 90 – O encontro



Fonte: Orthof (1996, p. 12-13)

A imagem parodística de Guidoriccio da Fogliano é representada sob postura ativa enquanto aponta o dedo indicador para Martini. A nobre figura veste túnica na cor rosa antigo com detalhes nas mangas e na barra, em formato quadrangular, gola alta e cordão dourado que volteia a cintura rechonchuda. Carrega na mão esquerda anelada um cetro, sobre a cabeça gorro preto com detalhe em branco e preto. Na parte de baixo, veste calças e sapatos pretos. Como se pode notar na ilustração, seu rosto está perfilado, revelando seu nariz fino e pontudo, lábios que formam bico, olho sobressaltado com *sfumato* que lhe atribuem olheiras, além de bochechas volumosas.

Por sua vez, o personagem-pintor Simone Martini curva-se para cumprimentá-lo, tirando o gorro, observa-se que seus cabelos são pretos e lisos. Seus lábios entreabertos indicam diálogo. O pintor veste roupas coloridas, camisa com mangas longas nas cores amarelo e marrom, colete verde, calça e sapatos pretos. Próximos à sua perna direita, estão um balde na cor cobre e um vaso de barro com pincéis. No canto inferior esquerdo, estão dispostos os representantes religiosos e militar. Observa-se, na cena, uma freira sobressaltada, ao se deparar com a figura do nobre, revelado pela *função expressiva*. Ela está vestida com hábito preto, gola verde, cuja cor parece refletir na parte frontal do véu preto, deixando pequenas nuances. A religiosa segura o braço esquerdo de um jovem acólito, vestido com batina vermelha, faixa larga dourada colocada acima da cintura, crucifixo no pescoço, cabelos loiros encaracolados, com detalhes dourados no punho da manga longa. A personagem acena com a mão esquerda, pela *função expressiva*, olha em direção ao pintor, enquanto seus lábios formam um pequeno círculo que denota espanto. Ao seu lado está um cavaleiro vestido com armadura que sustenta capacete, elmo e luvas. Ele segura com sua mão esquerda uma lança, enquanto olha para o nobre e mantém sobrancelhas franzidas, pela *função expressiva*, parece desaprová-lo.

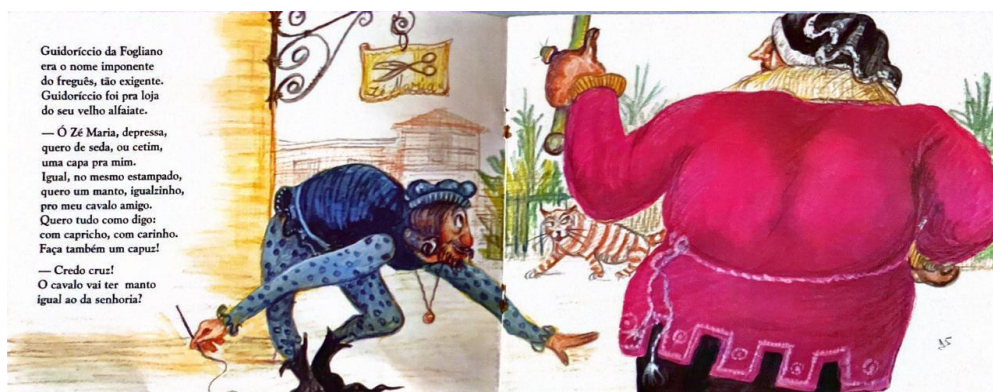
Do outro lado da página, no canto inferior direito, está a imagem de um garoto ordenhando uma ovelha. Ambos, animal e menino, olham em direção à Simone Martini, pela *função expressiva*, desaprovam a saudação feita por Martini. Atrás do menino, nota-se um cachorro, com pelagem amarela com manchas pretas. O animal, em posição de alerta, mantém cauda e pata direita levantadas, olhos atentos, dirigidos ao pintor, pela *função expressiva*, parece sorrir, demonstrando simpatia pelo artista. Em segundo plano, observa-se uma mulher na janela que, alienada aos acontecimentos, está com olhos fechados, cabeça inclinada levemente para a esquerda, enquanto joga a água de um jarro.

Em terceiro plano, apresenta-se parte da imagem do castelo, com destaque para suas torres. Em uma delas, está hasteada uma bandeira nas cores branca e preta que denotam o brasão da cidade de Siena, a Balzana que tem a forma de duas faixas horizontais, a superior branca e a inferior preta, simbolizando o triunfo do bem sobre o mal⁵⁴. As personagens, com exceção da mulher na janela e do cachorro, parecem avisar o intrépido pintor sobre a confusão que está por vir.

Na sequência, surge um novo personagem. É o velho alfaiate “Zé Maria” que recebe o pedido do imponente freguês: “- Ó Zé Maria, depressa,/ quero de seda, ou cetim,/ uma capa pra mim./ Igual, no mesmo estampado,/ quero um manto, igualzinho,/ pro meu cavalo amigo./ Quero tudo como digo:/ com capricho, com carinho./ Faça também um capuz!” (p.14, grifos nossos). Pelo plano verbal, também em redondilha maior, destacam-se rimas externas, assonâncias em “a”, “e” e “o”; aliterações em “m”; anáfora, que asseguram a musicalidade e o efeito cômico desse personagem encomendar roupa igual para si e para seu cavalo. O mesmo efeito cômico instala-se na resposta espontânea do alfaiate: “- Credo cruz!/ O cavalo vai ter manto/ igual ao da senhoria?” (p.14). No plano das imagens, vê-se, no centro da página dupla, Zé Maria inclinar-se para saudar o exigente freguês. O corpo vigoroso de um gato branco com listras laranja, remete à imagem de uma onça. O animal mimetiza o gesto do alfaiate ao manter as duas patas dianteiras abertas e semi-inclinadas. De acordo com Martin Salisbury e Morag Styles, trata-se de uma metáfora visual, como exemplo retirado da ilustração, tem-se um gato- onça, símbolo de força que, reconhece o poder do homem e se rende. Dessa perspectiva, consideram a postura crítica das crianças diante de complexos textos multimodais: “Mesmo sem conhecer bem o vocabulário, ou entender termos como metáfora visual, elas ainda interpretam símbolos visuais” (Salisbury, Styles, 2013, p. 81). Na cena, as personagens olham em direção à figura do nobre senhor, sua imagem ampliada ocupa quase a totalidade da página direita:

Figura 91 – Zé Maria, o alfaiate

⁵⁴ Fonte: <https://www.artesvelata.it/maesta-palazzo-pubblico-siena/>. Acesso em: 02 jul. 2025.



Fonte: Orthof (1996, p. 14-15)

Esse nobre está de costas para o leitor, mantém seu braço esquerdo levantado e na mão ostenta um anel, também segura firme um cetro que lhe atribui soberania e poder. Sua mão direita está apoiada na cintura, observa-se sua corpulência dorsal sob vestimenta que, na cor rosa em tom envelhecido, acompanhada do gorro preto, da gola dourada, revela sua posição social. O efeito de humor avulta na representação de seu perfil que evidencia seu nariz proeminente. Em segundo plano, está a loja do alfaiate, cuja placa na parede traz o símbolo de uma tesoura, abaixo da qual está escrito “Zé Maria”. Aliás, o nome escolhido para o alfaiate contrasta com o nome sofisticado de Guidoríccio da Fogliano. Sua vestimenta em azul, pela simbologia das cores, evoca afeto (Farina et al., 1990, p. 114).

Promove efeito de humor o fato de sua calça e camisa azuis apresentarem estampa de bolinhas, além do seu cabelo ter as pontas enroladas para cima. Pela imagem do personagem, usando uma corrente com medalhão no pescoço, pode-se deduzir que pertence à burguesia. Como segura na mão direita, agulha e linha, que se estende até o chão, acentua-se o efeito de humor do exagero de sua atitude, também manifesto na ponta do sapato esquerdo, a qual mimetiza a ondulação dessa linha. Assim, pela *função metalinguística*, a imagem assume tom de denúncia das relações de poder na sociedade da época. Nas páginas seguintes, a oposição entre o alfaiate e seu cliente é evidenciada, pelo contraste da postura subserviente de Zé Maria em confronto à linguagem grosseira usada por Guidoríccio: “- **Cala a boca**, Zé Maria,/ faça já o encomendado,/ já estou ficando zangado!/- disse o nobre Guidoríccio.” (p. 16, grifo nosso):

Figura 92 – Seda importada, veio da Arábia



Fonte: Orthof (1996, p.16-17)

E não adianta o pobre alfaiate argumentar que é desperdício gastar seda importada para vestir um cavalo: “- **Fecha o bico**, Zé Maria,/ exijo tudo aprontado/ pra amanhã, rompendo o dia!” (p.17, grifo nosso). Vencido, o alfaiate diz que tem as medidas do nobre senhor, mas não tem o manequim do cavalo. No plano imagético, em folha dupla sangrada, apresentam-se as imagens ampliadas de três personagens. Na página direita, está a imagem de perfil de Guidoríccio que ocupa toda a lateralidade. Ele toca o tecido escolhido, seda importada da Arábia, bordada em tapeçaria, mostrada por Zé Maria. Pelas *funções expressiva e de seleção*, sua imagem em *close*, aproxima-se do leitor, revelando detalhes, como a sobrancelha fina e esguia, olhos amendoados com grandes cílios, nariz adunco, lábios rosados e carnudos, bochechas salientes, além da papada que indica estar acima do peso.

Na outra página, mais ao centro, o alfaiate olha para o nobre enquanto segura o fino tecido que, pelo recurso à *função estética*, mostra sua composição feita com losangos pretos e pequenas folhas no formato de estrelas na cor verde sob fundo amarelo. Trata-se da representação parodística do tecido pintado por Simone Martini no quadro “Guidoríccio da Fogliano no Cerco de Montemassi” (1328-1330). Na cena ilustrada, ao lado de Zé Maria, observa-se um auxiliar que, pelo *recurso estético*, veste túnica vermelha e segura outra peça de tecido com detalhes em vermelho sobre fundo verde. Pela *função expressiva*, seu rosto caricato com a expressão mais carregada, lembra a maquiagem dos palhaços circenses. Nota-se cabeça levemente inclinada para trás e olhos direcionados para o cliente. Além disso, sua baixa estatura e a maneira desajeitada ao segurar o tecido criam um efeito cômico na cena. No plano verbal, destacam-se os travessões, marca do diálogo que imprime ritmo à cena. Além da presença dos pontos de exclamação que trazem espontaneidade num discurso cômico e interativo, repleto de lacunas.

O *quiprocó* acentua-se com a retirada das medidas do cavalo: “Trouxeram o tal animal/ justo naquele momento./ Mediram seu comprimento,/ anotaram sua altura,/ a metragem da cintura.” (p.18):

Figura 93 – Começa o trabalho



Fonte: Orthof (1996, p. 18-19)

Na página direita, orientada para o jovem leitor, observa-se a imagem do cavalo irritado, pois medido por quatro personagens. Um deles segura a cabeça do animal por meio de uma guia que, pela *função expressiva*, indica na boca aberta com os dentes à mostra que relincha descontente com a situação. Suas orelhas, cauda e pata traseira levantadas confirmam seu desconforto. Simultaneamente, olha para o leitor, tornando-o cúmplice de seu suplício. Cabe destacar que o cavalo, pela coloração de sua pelagem, aproxima-se da espécie mais comum, sem ter raça definida, o que acentua o efeito cômico de vesti-lo de forma ostensiva.

A *função narrativa* instaura-se na cena imagética, pois o jovem leitor observa três personagens segurando longas réguas para medirem o animal. Assim, no canto direito inferior, um deles está ajoelhado, pela *função expressiva*, demonstra resignação ao manter cabeça abaixada. Acima dele, em pé, outra personagem segura a ponta da régua para medir a largura do animal. Esse personagem de cabelos compridos, lisos e loiros, e nariz adunco, pela *função expressiva*, parece desconfiar da empreitada. Do outro lado, segurando a ponta da régua, nota-se mais um auxiliar do alfaiate que pela *função expressiva* olha atentamente para a medida, demonstrando tranquilidade e zelo com a tarefa. Ao seu lado, no centro da página dupla, vê-se o trabalho cuidadoso do alfaiate para anotar as medidas numa longa folha de papel. Todo o trabalho é observado pelo nobre Guidoriccio que, no canto inferior esquerdo, mantém seus braços cruzados, indicando comportamento

irredutível, rígido. Pelo recurso à função *expressiva*, seu perfil demonstra certo enfado. Como plano de fundo estão as torres do castelo à frente, logo atrás, vê-se a cúpula da *Catedral Piazza Duomo di Siena*.

Alguns cavaleiros cavalgam na lateral e, na parte superior, vê-se dois personagens, um com braços levantados, outro segurando uma bandeira. No piso superior, entre a imagem de Zé Maria e seu auxiliar, nota-se outra personagem com os braços abertos, chamando a atenção de um outro que caminha. A cena indica que a vida continua, mesmo diante do *nonsense* de se tirar as medidas de um cavalo.

A próxima cena transcorre num ambiente interno, no centro da página esquerda, está Guidoriccio da Flogliano diante de um espelho, de costas para o leitor. Observa-se descontentamento na expressão refletida, pois suas sobrancelhas estão arqueadas e seus lábios fechados, revelados pela função *expressiva*. Mantém seu braço direito erguido, aguardando o alfaiate Zé Maria colocar a manga que falta. Dois auxiliares seguram o espelho, ambos estão apreensivos e temerosos, justamente porque, aquele que está do lado esquerdo, traz sobrancelhas arqueadas e um sorriso disfarçado, enquanto olha para a figura do nobre. O outro, pela *função expressiva*, mantém os olhos direcionados à direita, sobrancelhas arqueadas, lábios cerrados e postura levemente inclinada para a esquerda. Desse modo, sinalizam ao leitor, estarem apavorados e prestes a deixarem a cena, caso Flogliano tenha alguma reação inesperada. Gost subverte a imagem, ao ampliar o horizonte de expectativa desse leitor, pelo desautomatizar de suas percepções, levando-o a perceber a intertextualidade no plano verbal com o conto *A roupa nova do rei*, de Hans Christian Andersen (1805-1875).

Figura 94 – *A roupa quase pronta*



Fonte: Orthof (1996, p. 20-21)

No canto inferior esquerdo da cena, há um cachorro da raça *Pointer Inglês*⁵⁵, deitado tranquilamente que curioso, pela cabeça erguida, observa a movimentação. Na página à direita, no canto inferior, há quatro auxiliares. Três deles estão sentados, enquanto o quarto está em pé, observando atentamente o tecido que segura em suas mãos. Pela *função expressiva*, é possível perceber que manifestam sentimentos diferentes, um deles demonstra espanto ao acompanhar a cena da prova de roupa pelo nobre.

Todavia, nem todos estão envolvidos com o trabalho, diante dele uma costureira demonstra insatisfação ao manter sua cabeça inclinada, braços cruzados, olhos fechados e lábios arqueados. Desse modo, Gost denuncia, pelo recurso à paródia, a opressão exercida pelo poder. Atrás dela, um auxiliar de costura, mantém o braço direito levantado e na mão uma agulha, enquanto um fio volteia seu antebraço. Ele segura na mão esquerda um tecido com estampa diferente e, pela *função expressiva*, transparece estar satisfeito. Como plano de fundo, nota-se uma coluna tripartida que, pela cor marrom, indica ser de madeira. Pela *função metalinguística*, ela se centraliza na dobra da folha dupla, indicando que, no mesmo cenário, existem performances distintas. Assim, à esquerda, há os que fingem, encenam a prova, como que a aceitando. Já à direita, há os que expressam o que sentem de forma mais autêntica. No canto superior à esquerda, uma cortina feita com o mesmo tecido do casaco costurado para o nobre denuncia a ilusão de nobreza que ele almeja alcançar. Abaixo dela, apoiada na parede, está sua espada, revelando a “cegueira” do homem vaidoso, incapaz de identificar que sua roupa é feita do mesmo tecido da cortina.

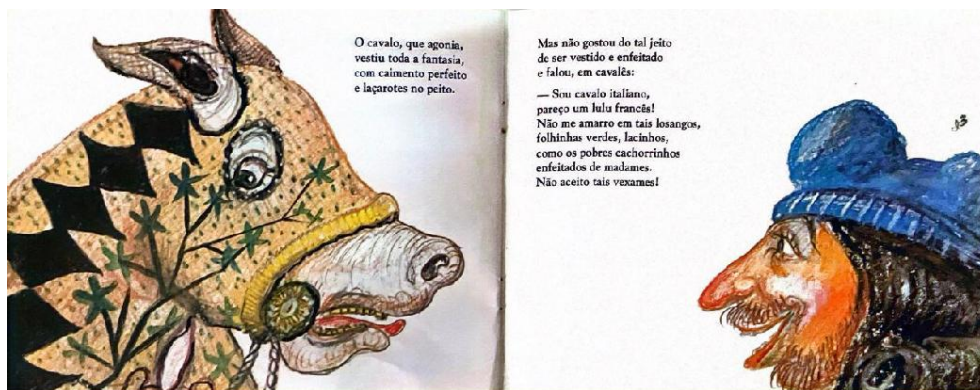
Pela *função de seleção*, acentua-se o efeito de humor. Evidencia-se na cena a função colaborativa (Linden, 2018) entre os textos imagético e verbal, pois um preenche as lacunas do outro, como se pode observar nos versos: “**Coitado** do Zé **Maria**!/ Cortou pano e costurou/ até o romper do **dia**!/ Ao romper da **madrugada**,/ a costura **terminada**,/ tudo **pronto** e no **ponto**!” (p.21 – grifos nossos). Rimas internas e externas, além da expressão do “eu enunciador”, põem em destaque o viés de denúncia social da empreitada do alfaiate: “Coitado do Zé Maria!”. Pelo plano imagético, confirma-se a correria e o trabalho extenuante, basta observar os cabelos despenteados de Zé Maria e seus

⁵⁵ Conhecido no Brasil como Perdigueiro, destaca-se seu temperamento flexível em relação ao companheirismo na vida familiar. Tradicionalmente era usado para a caça de aves em áreas rurais de Portugal. Sua habilidade de rastrear, apontar e recuperar presas é altamente valorizada. Fonte: https://zootecniabrasil.com/2024/06/29/cachorros-de-caca-conheca-a-raca-perdigueiro-portugues/#google_vignette. Acesso em: 30 jun. 2025.

auxiliares.

A próxima cena mostra o criador admirando sua criação:

Figura 95 – *Sou cavalo italiano!*



Fonte: Orthof (1996, p. 22-23)

No canto inferior direito, pela *função de seleção*, está a figura em *close* do alfaiate que mantém olhos arregalados e um grande sorriso. Pela *função expressiva*, nota-se certa satisfação por parte dele, ao ver o resultado de seu trabalho. Do outro lado, ocupando toda a página da esquerda, o cavalo, pelas *funções expressiva e de seleção*, também em *close*, com cabeça e pescoço vestidos com o tecido escolhido por seu dono, pelo seu olhar de viés, nariz contraído e pela boca aberta, revela rejeição à vestimenta, produzindo efeito de humor. A personificação evidencia-se em seus trejeitos próprios de pessoas insatisfeitas. Por sua vez, o riso advém do cavalo ter mais juízo que o seu dono.

Pelo plano verbal, o humor amplia-se, pois o cavalo fala em cavalês: “- Sou cavalo italiano,/ pareço um lulu francês!/ Não me amarro em tais losangos,/ folhinhas verdes, lacinhos,/ como os pobres cachorrinhos/ enfeitados de madames./ Não aceito tais vexames!” (p.23). Ao comparar-se a um lulu francês com folhinhas verdes e lacinhos, após se autodeclarar um “cavalo italiano”, símbolo de força e vigor, sente-se humilhado e não aceita a imposição. Inclusive, pelo hibridismo textual, usa linguagem informal no verso: “Não me amarro”. A afirmação do cavalo convida o leitor a rever suas hipóteses sobre o tratamento dado a cães de raça pelos seus tutores.

Figura 96 – *Sou um cavalo descente!*



Fonte: Orthof (1996, p. 24-25)

A imagem ampliada da cena seguinte, traz o cavalo atingindo o alfaiate com um coice, após ter sido elogiado: “- Cavalo, está uma graça!- garantiu o alfaiate” (p.24). No canto direito inferior, nota-se a expressão de desespero do animal, pois mantém olhos arregalados, sobrancelhas levantadas, mandíbula contraída, dentes serrados e lábios curvados para baixo. Suas patas traseiras e seu quadril estão levantados, de modo que o leitor vê somente o início de sua cauda. Observa-se parte de sua pelagem, pois a vestimenta está rasgada.

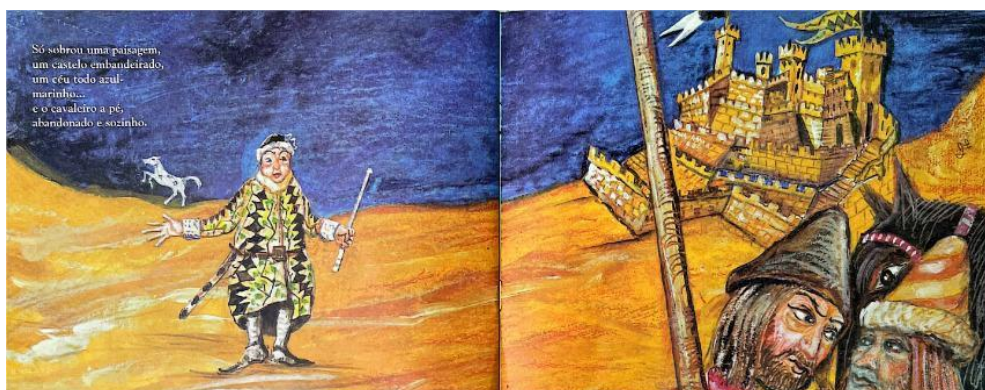
Na página esquerda, Zé Maria está suspenso no ar, com seus braços abertos, inclusive, a mão direita está fora da ilustração, seu tórax está curvado e seu quadril levantado, indicando o imenso golpe que levou do cavalo. Pela *função de seleção*, vê-se que parte da coxa e da panturrilha do alfaiate situa-se entre as patas traseiras do cavalo, logo sua posição era favorável, pela proximidade com o animal, a torná-lo vítima de um coice. Pela *função expressiva*, observa-se os olhos arregalados do alfaiate, sobrancelhas arqueadas, lábios em formato circular, indicando seu sobressalto. A face avermelhada do cavalo colabora com o texto verbal: “A frase foi uma desgraça:/ o cavalo enfurecido/ **ficou vermelho, escarlate,**/ inchou de raiva e estourou/ a fantasia, num traque!” (p.25-grifo nosso).

Pelo *nonsense* instaura-se a desconstrução das regras impostas a favor da liberdade de escolha, corroborada pelo plano verbal: “Deu um coice no alfaiate,/ seu relincho foi profano,/ queria estar nu em pêlo,/ não queria os tais fricotes/ nem mantos de belo pano” (p. 25). Na continuação, fala novamente em cavalês: “- Sou um cavalo decente,/ *buona gente, italiano!* -/ Meteu o pé na história,/ galopou e foi s’embora!” (p.25). O humor realiza-se, pela indignação do animal que se sente desrespeitado em sua identidade e

dignidade. Ele possui elevada alta estima que advém de sua origem italiana, própria de “pessoas de bem”, como se nota na heteroglossia do termo “buona”.

A soberania e o poder são desalojados no plano imagético e verbal, assim lê-se: “Só sobrou uma paisagem,/ um castelo embandeirado,/ um céu todo azul-/ marinho.../ e o cavaleiro a pé,/ abandonado e sozinho” (p. 26). Na imagem, com remissiva ao quadro “Guidoríccio da Fogliano no Cerco de Montemassi” (1328-1330), apresenta-se um recorte parodístico, no qual, destaca-se a imagem do nobre em pé que, pelo *recurso expressivo*, mantém seus braços abertos, segura em sua mão esquerda um cetro e a mão direita aberta, revelando incompreensão face à situação vivenciada:

Figura 97 – *O cavalo revolucionário*



Fonte: Orthof (1996, p. 26-27)

Na página direita, observam-se senhores feudais que, pela proximidade, conversam em segredo e com a cumplicidade de um furioso cavalo preto, sobre os absurdos do governo na cidade de Siena. Pela *função de seleção*, a arma representa força e poder do grupo. Pela *função expressiva*, seus olhares expressam descontentamento com a presença do nobre. Diante dessa perspectiva, Orthof apropria-se da *metaficção historiográfica*, por meio do texto verbal e imagético, e permite ao jovem leitor (re)visitar o período da arte gótica. Observa-se a metaficção como estratégia de releitura do discurso histórico, propondo um novo olhar para o passado, ressignificando-o por meio da arte literária.

Como plano de fundo está o castelo “embandeirado” (p. 26), pela *função estética*, sua cor dourada representa realeza. Sobre as torres estão bandeiras, à direita, observa-se uma com a mesma estampa da vestimenta de Guidoríccio da Fogliano, na torre ao lado, outra bandeira, nas cores branco e preto. Ambas simbolizam o conflito entre poder e

desejo de autonomia. O plano de fundo, na página esquerda, daquele que lê, nota-se o cavalo em pelo, livre das vestimentas impostas. Pelo *recurso expressivo*, o animal mantém a cabeça, as patas dianteiras e a cauda levantadas, apoiando-se nas patas traseiras, revelando assim, a satisfação ao sentir-se livre. Lado a lado estão representados a força opressora e a liberdade advinda da resistência.

O jogo metaficcional conduz o jovem leitor a compreender sobre a obra que se autorreferencia, ou seja, volta sobre si mesma, na qual expõe a linha tênue entre realidade e ficção. Além disso, apresenta de forma crítica o processo de criação de Orthof e Gost como construtos cômicos. As ilustrações empregam diferentes texturas e recorrem a nuances de cores, mesclas de tons e sombreamentos, na qual o contraste se dá entre a cor dourada em primeiro plano com o azul escuro do céu. Sobre o qual se compreende a tensão do clima entre a resistência e o poder.

Figura 98 – Simone Martini, o pintor



Fonte: Orthof (1996, p. 28-29)

No virar da folha, a cena que ocupa toda a página direita e um pouco da página à esquerda, é o quadro parodístico pintado por Simone Martini. Pelo plano imagético, o nobre está montado em seu cavalo, ambos vestidos com tecido da mesma estampa. Pela *função expressiva*, o cavalo demonstra satisfação e cavalga com elegância, já que mantém pescoço e cabeça elevados, enquanto suas patas, dianteira e traseira, do lado esquerdo, permanecem ao mesmo tempo erguidas. Sua cauda está abaixada, representando obediência, seu olhar se dirige para o leitor, tornando-o cúmplice. O nobre cavaleiro está de perfil e mantém olhar altivo, suas formas rechonchudas, como barriga proeminente e bochechas arredondadas, declaram opulência. Ele segura um cetro na mão direita e na esquerda, a guia do cavalo. Seu pé apoia-se no estribo, e sua perna vestida com armadura

fica à mostra. Sobre a cabeça traz um gorro preto com detalhe branco na borda, com remissiva às cores da bandeira hasteada na torre do castelo no plano de fundo. Numa clara evidência do poderio atribuído a Guidoríccio, além disso, traz uma espada em sua cintura.

No plano verbal, lê-se: “- Ó freguês, nobre fidalgo,/ não fique tão **desolado**!/ Eu sou o pintor **Simone**,/ Martini de **sobrenome**,/ farei, de memória, o **quadro**,/ Usando a **imaginação**,/ pincel e tinta em **ação**,/ o quadro será perfeito,/ digno de uma **exposição**!” (p.28 – grifos nossos). Nele observa-se a presença de rimas externas e a paronomásia entre as palavras “Simone” e “sobrenome”. Esses recursos estilísticos provocam humor e ressaltam a forma estética do texto que enriquece o efeito de sentido. Além de conservar o hibridismo textual, o poema narrativo, escrito com versos em redondilha maior aproxima-se do cordel. Nota-se também a presença da figura de linguagem ironia, marcada pelo tom exclamativo. Na sequência, o “eu enunciador” declara: “Simone Martini, o pintor/ trabalhou muito e suado,/ fez um grande sacrifício./ Depois do trabalho pronto,/ foi chamar o Guidoríccio.” (p. 28). Pelo plano imagético, no centro da página direita, nota-se o pintor Martini que, pela *função expressiva*, olha em direção ao nobre senhor, parece ansioso pela resposta. O personagem- pintor segura alguns pincéis em sua mão esquerda e olha complacente para Guidoríccio que, de perfil, dirige seu olhar ao quadro pintado, enquanto aponta para ele. O texto verbal confirma sua satisfação: “- Ficou belo o **imaginado**!/ Adorei sua pintura./ Levo o **quadro**... e **obrigado**!/ Desculpe eu sair correndo,/ pois estou meio **atrasado**!” (p.29- grifos nossos). Neste momento, instauram-se lacunas, se o trabalho artístico será pago, pois o nobre fidalgo leva o quadro e agradece. O leitor desconfia do argumento: “pois estou meio atrasado!” (p.29).

Figura 99 – O pagamento



Fonte: Orthof (1996, p. 30-31)

Nos versos seguintes, o pintor se manifesta: “-Espera aí um momento,/ ó fidalgo cavalheiro,/ Onde está meu pagamento?/ Muito obrigado é dinheiro?” (p.30 - grifos nossos). O artista recebe como resposta: “Quem pinta o imaginário,/ recebe em elogios.” (p.30). Simone Martini reclama: “-Ficarei a ver navios/ sem receber um tostão?” (p.31). A expressão coloquial instaura o cômico, pois o pintor reclama diante da possibilidade de não receber pelo trabalho. A cena desdobra-se com a resposta final do fidalgo cavalheiro: “-Pintaste no imaginário,/ pagarei com este botão,/ faz de conta que é cifrão,/ Vou m’embora, bem ligeiro,/ Imagina que o botão/ é um monte de dinheiro!” (p. 31- grifos nossos). As rimas externas conferem ritmo ao texto verbal e ao diálogo entre as personagens. O plano sonoro do poema enfatiza o efeito de humor no momento em que o nobre conclui que tudo é faz de conta, por isso, paga o pintor com um botão. No plano imagético, observa-se na página direita o enquadramento *contra-plongée* da imagem ampliada de Simone Martini. Pelo *recurso expressivo*, mantém olhos arregalados, sobrancelhas arqueadas e boca aberta, denotando surpresa diante da atitude do cavaleiro. No canto esquerdo, tem-se a imagem ampliada, pela *função de seleção*, do punho e da mão esquerda do nobre fidalgo segurando o botão entre os dedos polegar e indicador, montado sobre seu cavalo.

Desse modo, o leitor é levado a refletir sobre as hipóteses levantadas, por meio do recurso imagético, no momento do *quiprocó*. Precisamente, na chegada do senhor muito digno e emproado, o nobre Guidoríccio, localizada no início da narrativa, nas páginas 12 e 13. Assim, faz uma experiência catártica com a esteticidade da obra, pois provoca reações de caráter emancipatório, gerando novos conhecimentos capazes de influenciar sua postura diante de situações na sociedade ao refletir sobre a valorização da arte. Justamente porque, “[...] a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo, assim, retroagindo sobre seu comportamento social” (Jauss, 1994, p.50). Pelo *recurso metaficcional*, a quebra da linearidade expõe o processo ficcional e causa estranheza, justamente porque o papel do leitor é alterado. Há uma verticalização da leitura que exige do leitor postura ativa e cautelosa. O cômico instaura-se na imagem do cavalo sorrindo enquanto olha para o pintor, pela *função expressiva*, revelada pela imagem ampliada do rosto do animal a qual destaca, pela *função de seleção*, focinho e dentes enormes.

A criança encontra prazer na leitura e o riso é inevitável, a autora usa do cômico para questionar o mundo dos adultos e a autoridade constituída. Respondendo ao instinto

do jogo, da brincadeira e o apreço pelo riso, o cômico torna-se uma possibilidade de crítica social. Como plano de fundo, vê-se algumas casas mais simples, dentro e fora do muro do castelo, o qual está com imagem reduzida na página direita. Sobre a torre, observam-se novas cores na bandeira, vermelho, branca e azul, invocando sentimento de pertencimento e patriotismo. Assim, vislumbra-se a união de cidadãos em torno de sua nação. O novo símbolo sugere força e liberdade para a arte, que se posiciona a favor dos que a promovem.

Figura 100 – *Aqui termina esta história*



Fonte: Orthof (1996, p.32)

Encerra-se a narrativa dentro da perspectiva metalinguística: “Aqui termina esta história/ que nunquinha foi assim./ Um cavalo nunca fala,/ só se for fantasiado/ na fantasia da escrita.” (p.32). Quebra-se a “quarta parede”, pelo evidenciar da fantasia na “escrita” da história, cabe acrescentar também no plano da ilustração. O “eu enunciator” mimetiza a atitude do pintor-personagem, pelo poder de criar no poema narrativo, pela manifestação artística, outra “realidade” mais satisfatória. No poema narrativo, a relação entre o mundano e o nobre expressa-se por meio de contradições visíveis, manifestas pela ironia e a paródia, promovendo a reflexão crítica no jovem leitor. Um exemplo está no diálogo entre linguagem verbal e imagética, num *continuum* humorístico, que reverencia a arte e questiona o papel do editor, pelo recurso também à heteroglossia: “Quem este *libro* edita,/ mande um cheque pra Siena,/ de Simone tenha pena/ e a arte patrocine./ Pague pra mim a mentira.../ e a pintura pro Martini!” (p. 32 – *italico da autora*). Cabe destacar que se cobra do editor também o pagamento pela obra, denominada de “mentira”, engodo, farsa, representação cômica.

Na cena ilustrada, nota-se no plano de fundo, a imagem da cidade de Siena com 188

destaque para a *Catedral Piazza Duomo di Siena*. Em primeiro plano, localizada no canto superior esquerdo, pode-se ver uma folha de cheque preenchida sendo levada por um par de asas. Logo abaixo, pela *função narrativa*, riscos em azul claro, empregam movimentação. Pela função *estética*, o céu na cor azul marinho, sob a textura de pinceladas de tinta branca, traz alento ao clima fechado anterior das cenas de conflito, evocando o efeito de humor de uma história inventada. Permanece, contudo, a denúncia social do papel do artista na sociedade da época, como desvalorizado. Por sua vez, o “eu enunciador”, pelo recurso ao *nonsense*, “brinca” com a questão de pagamento, desvelando a necessidade de patrocínio à arte.

As ilustrações de Tato Gost subvertem o refinamento e o amor às belas vestes que aparecem nas pinturas de Simone Martini. Um exemplo é a versão interpretada por Gost, na qual o alfaiate interpela o nobre pelo uso de fina seda destinada ao traje de um cavalo. Além disso, as combinações cromáticas mantidas pela divertida ilustração de Gost atribuem-lhe dramaticidade. Observa-se também a leveza das ilustrações de Gost no encontro entre o anjo Gabriel e a figura parodística do pintor, a qual subverte o caráter gótico que caracteriza a arte de Martini.

Considerações finais

Esta tese, fundamentada na Estética da Recepção e do Efeito (JAUSS, 1994; Iser, 1996, 1999), refletiu, a partir da análise das obras escritas por Sylvia Orthof e ilustradas por Tato Gost, que dialogam com a pintura – *Doce, doce... e quem comeu regalou-se!* (1987); *Tem cachorro no salame*: brincando com Paolo Uccello e sua pintura (1996); *Tem graças no Botticelli*: brincando com Sandro Botticelli e sua pintura (1996); e *Tem cavalo no chique*: brincando com Simone Martini e sua pintura (1996) – sobre suas potencialidades na formação da criança leitora.

Pelas análises das obras que compõem o *corpus*, pôde-se detectar o emprego, no plano verbal, de linguagem informal, com recurso ao efeito de humor e ao ludismo; exploração de diferentes recursos estilísticos e de hibridismo na mescla entre gêneros textuais diversos. No que se refere às ilustrações, verificou-se que, em seu diálogo parodístico com o universo da pintura, há a exploração de cores vibrantes, traços caricaturais e recursos de sombreamento, associados a elementos escatológicos, efeitos de humor, jogos lúdicos, ironia, hipérbole e simbologia. Pôde-se observar que as ilustrações de Tato Gost possuem pregnância estética, por isto são capazes de ampliar o imaginário do leitor infantil, constituírem sua memória afetiva e desautomatizarem seu olhar sobre a imagem. Constatou-se que a mediação dessas obras pode instaurar uma prática democrática, capaz de fomentar a interação da criança leitora com o universo da literatura e das artes visuais, explorado em sua dimensão transgressora, criativa e libertadora. Nesse aspecto, é fundamental que o mediador compreenda os mecanismos que regem as artes pictóricas, a fim de estabelecer conexões dialógicas significativas com as ilustrações que favoreçam a construção de sentido pelo leitor.

No processo dialógico entre plano verbal e imagético, pôde-se detectar a comunicabilidade assegurada pela presença de vazios, pontos de indeterminação e potências de negação, os quais suscitam do leitor preenchimento pelo imaginário, visando à restauração da coerência e continuidade do poema narrativo. Pela mediação dessas obras, a criança pode empregar sua capacidade de dedução, observação e reflexão, além de sua memória transtextual, composta por outras leituras e vivências culturais. Além disso, pode ativar sua produtividade, obtendo prazer na leitura (Jauss, 1994; Iser, 1996, 1999).

Por meio dos estudos de Linden (2018), sobre o diálogo entre texto verbal e

imagético, pôde-se observar nas obras que compõem o *corpus*, a relação de colaboração; de seleção; e amplificação. Pelos estudos de Luís Camargo (1998), também, observou-se a predominância nas ilustrações das funções narrativa, estética, metalinguística, lúdica e expressiva, que foram fundamentais para evidenciar o trabalho artístico apresentado nas obras analisadas. Mais especificamente, o recurso a essas funções despertam o encantamento no leitor e, associadas à caricatura, hipérbole e ironia, produzem efeito de humor. Sobremaneira, o encanto se fez presente em cada página. Foi hiperbólico, assim como Sylvia Orthof e Tato Gost foram. Casaram tinta e texto, utilizaram-se da matéria prima mais possível para o ser humano, sempre com viés humorístico, subvertendo verdades cristalizadas e propondo novas maneiras de olhar o mundo. Por isso, a proposição de Lawrence Sipe (2005), reafirma as perspectivas dessa tese, a qual acredita que a imaginação, promovida pela arte, é a porta de entrada para uma compreensão mais profunda sobre o que significa a existência humana.

O potencial criativo da parceria entre Sylvia Orthof e Tato Gost foi resistência em tempos tão difíceis. A interação entre os trabalhos de ambos concretizados no livro ilustrado sofisticou o processo de leitura, sendo favorável à formação do leitor estético (Eco, 2003), que se pergunta sobre como se realiza o diálogo entre texto verbal e imagético, entre literatura e pintura, sagrado e profano, poder e resistência, ostentação e simplicidade.

Segundo Salisbury e Styles: “Os livros ilustrados envolvem as mentes, assim como os corações, e fazem exigências cognitivas ao leitor. As obras mais desafiadoras fazem as crianças pensarem de formas diferentes, o que por sinal elas acham extremamente atraente”. (2013, p.85). Acrescenta-se, o caráter inovador dos poemas narrativos que compõem as obras, pela abordagem parodística e metaficcional que propicia a quebra dos horizontes de expectativa sobre a criação ficcional e ilustrada.

Portanto, o *corpus* aqui analisado pode garantir a formação de leitores críticos, ampliar seus horizontes de expectativa e democratizar o acesso à arte, retirando-os da seriedade dos museus, das galerias e mostras. No caso das obras em estudo, a narratividade, que se manifesta no diálogo entre texto verbal e imagético, amplia-se para o diálogo entre literatura e arte pictórica. Essas obras têm potencialidades para cativar a criança, porque recorrem à dialogia com um imaginário popular e infantil, asseguram a comunicabilidade sob a forma de um jogo lúdico com o universo das artes pictóricas. Justamente pela inventividade, essas obras exploram o ludismo, apresentam valor estético,

recorrem a temas universais, estabelecem dialogia com diversos textos provenientes da oralidade, da tradição e do universo pictórico; e exibem vazios que deflagram interação com o leitor. Pelo recurso ao humor, *nonsense* e *quiprocó*, as obras promovem o riso tão necessário para os tempos atuais, numa promessa de rica experiência estética.

A qualidade literária apresentada pôde também ser considerada, a partir dos critérios sobre a boa ficção, conforme Gustavo Bernardo:

[...] Primeiro, afirmamos que a ficção é boa, se somente se, não tem tudo a ver com a realidade, isto é, se souber nos apresentar a suposta realidade sob nova perspectiva, sob nova face. [...] Segundo, afirmamos que a ficção é boa, se e somente se, não tem tudo a ver com o leitor, isto é, se ela leva o leitor a vivenciar uma catarse completa, tornando-o diferente, quicá melhor, do que era antes da leitura. (2005, p.22).

Nesse sentido, os leitores suspeitam da realidade e são capazes de criarem outra, e assim, mediados por professores, tornam-se capazes de discutir e refletir sobre o que se lê. Acrescenta Bernardo: “A leitura do mundo através da perspectiva diferente do personagem modifica, por sua vez, a perspectiva do leitor, o que implica uma alteração substancial na sua própria identidade” (2005, p. 21). Desse modo, as narrativas apresentadas sob nova perspectiva garantem ao pequeno leitor o reconhecimento de si mesmo, uma catarse permitida por meio das personagens, modelos imaginários que levam a uma experiência estética.

Orthof comprometeu-se a valorizar o mundo imaginativo das crianças e, por meio do humor, promover a reflexão crítica. Utilizando um discurso contraditório, permeado pela ironia e pela paródia, ressignificou a crítica ao discurso histórico e político presente no diálogo entre a literatura e as artes pictóricas. Suas obras constituíram-se em pequenas galerias nas mãos das crianças (Lechner, 1993) que, por meio de figuras angélicas, divinas e míticas, promovem a ruptura com a previsibilidade, assegurando a surpresa. Cada obra teceu críticas ao comportamento humano, ao silenciamento, à divisão de classes e a opressão dos mais fortes sobre os fracos. Por outro lado, colocou em destaque questões importantes como individuação, liberdade de escolha e relações afetivas, tecendo elos com a arte gótica, pré-renascentista e renascentista.

Além disso, a complexidade das obras analisadas, embora pensadas para o público infantil, advém de sua potencialidade para conquistar outros públicos de distintas idades. Sob essa perspectiva, é importante destacar as considerações feitas por Linden (2018,

p.159): “Essa complexidade se traduz sobretudo por uma ruptura com hábitos e convenções de leitura, um mesclar das mensagens dentro do suporte, cujas interações enveredam por caminhos heterogêneos, uma orquestração de diferentes níveis de leitura...”.

Em síntese, outras obras de Orthof merecem ser analisadas para continuidade desta pesquisa e o avanço do debate sobre o livro ilustrado em diálogo com a pintura.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVICH, Fanny. *Sylvia sempre surpreendente*. São Paulo: Ed. Paulinas, 2007.
- ABRAMOVICH, Fanny. Uma visita muito especial. In: ORTHOF, Sylvia. *As visitas de dona Zefa*. Ilustr. Tato Gost e Sylvia Orthof. 3ª impr. São Paulo: Vox Editora Ltda, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico e anti-clássico*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- BARBOZA, Maria Aparecida. *Ciranda de estripulias e palavras*: apresentação de Recreio, “A Revista Brinquedo, uma publicação da ed. Abril – 1969 a 1982. Assis, 2002. 102 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- BARRETO, Cintia. Desconstrução e humor em Fada Fofa, de Sylvia Orthof. In: VILLAÇA, Cristina; PRADO, José (org.). *Sylvia Orthof: um ramalhete de histórias*. Rio de Janeiro: Bambolê, 2017.
- BAKHTIN, Michael. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BECKETT, Sandra. *Parodic Play with Paintings in Picture Books. Children's Literature*. Johns Hopkins University Press, vol. 29, 2001. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/251730>. Acesso em 05 mai. 2025.
- BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2009.
- BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2018.
- BERNARDO, Gustavo. A qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). *O que é qualidade em Literatura Infantil e Juvenil? Com a palavra o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BRANDÃO, Ana Lúcia de Oliveira. *Uma abordagem da obra infantil humorística de Sylvia Orthof e Tato Gost*. São Paulo, 1994. 217p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- CAMARGO, Evandro do Carmo. *Algumas notas sobre a trajetória editorial de O Saci*. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (orgs.). Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do estado de São Paulo,

2008, p.87-99.

CAMARGO, Luís H. de. *Poesia infantil e ilustração: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles*. São Paulo, 1998. 214p. Dissertação de Mestrado pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte, MG: Editora Lê, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CASTELLO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. *Dramaturgia brasileira nos anos de 1960 e 1970: questões sobre teatro e política*. Brasília, 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Universidade de Brasília -DF.

CATINARI, Antonella. Uma conversa entre duas fadas. In: VILLAÇA, Cristina; PRADO, José (org.). *Sylvia Orthof: um ramalhete de histórias*. Rio de Janeiro: Bambolê, 2017.

CASTRILLÓN, Silvia. *Leitura: educação e democracia*. In: O direito de ler e de escrever. São Paulo: Pulo do gato, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Colab. De André Barbault... [et al]; coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. – 29 ed. - Rio de Janeiro: José Olímpio, 2016.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil: das origens indo- europeias ao Brasil contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORRAL, Adriana Gonzaga Lima. Ilustração e Artes Plásticas em diálogo na obra Doce, doce... e quem comeu regalou-se, de Sylvia Orthof. In: GALVÃO, Eliane; RICHE, Rosa Cuba (orgs.). *Literatura infantil e juvenil de autoria feminina: reflexões sobre valor estético e formação do leitor*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. p.280-313.

CRUNIVEL, Maria de Fátima. *O riso na obra infantil de Sylvia Orthof*. Goiânia, 1991. Dissertação (Mestrado em letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás.

CUMMING, Robert. *Para entender a Arte: Os mais importantes quadros do mundo analisados e minuciosamente explicados*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

DOONAN, Jane. *Looking at Pictures in Picture Books*. Stroud:Thimble Press, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4.ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. *Construindo histórias de leitura: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação de articulação no interior de uma biblioteca vivida*. Assis, 2009. 456p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. A dialogia na mediação das leituras. In: JÚNIOR, Juvenal Zanchetta; PEREIRA, Rony Farto; VALENTE, Thiago Alves. *Mediadores de leitura: Módulos 3 e 4*. Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 2015, p.32-66.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro; Ceccantini, João Luís. Literatura e Artes Plásticas no Livro Ilustrado Contemporâneo: a formação do leitor em tela. In: CUNHA, Maria Zilda; Menna, Lígia. (Org.). *Narrativas e Enigmas: fios da memória, frestas e arredores da ficção*. São Paulo: FFLCH/USP, 2021.

FIGURELLI, Roberto. *Hans Robert Jauss e a estética da recepção*. Letras, Curitiba, n.37, jan. 1988; p. 265-285.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos e Lólio L. de Oliveira. São Paulo: T. A Queiroz: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1985.

HUNT, Peter. *Crítica, Teoria e Literatura Infantil*: Peter Hunt. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução de Maria Ângela Aguiar. In: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS:

série traduções, Porto Alegre, v.3, n.2, mar. 1999.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: Rocha, J.C.C. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp. 65-77.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de S. Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JESUS, Jamilly Starling Santos de. *A alegria na escola em diálogo com os escritos da fada carioca: “Ave Alegria”*. Salvador, 2018. 160 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Estadual da Bahia.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: História & Histórias*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo. Editora Ática, 1988.

LAJOLO, Marisa. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida*. São Paulo: Moderna, 2000.

LECHNER, Judith V. *Picture Books as Portable Art Galleries*. Art Education. Março 1993. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/loi/uare20>. Acesso em 08 out 2024.

LETRAS(b). “Benedita Bole Bole”, interpretada por Haroldo Francisco. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/haroldo-francisco/benedita-bole-bole/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

LETRAS(a). “Ciranda, cirandinha”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/cantigas-populares/983988/>. Acesso em: 05 jan. 2022.

LIMA, Geraldo Orthof Pereira. Um ramalhete de histórias: posfácio a seis mãos. In: VILLAÇA, Cristina; PRADO, José (org.). *Sylvia Orthof: um ramalhete de histórias*. Rio de Janeiro: Bambolê, 2017.

LIMA, Joaes Cabral de. *Peter Pan de Monteiro Lobato: Entre capas e ilustrações, um olhar nos protocolos de leitura*. 2020. 153f. Dissertação (Mestrado em letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Sesi, 2018.

MACÊDO, Leonilda Cordeiro de. *A infância resiste à pre-escola?* Tese. 238f. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

MACHADO, Ana Maria. Viajando sem parar. In: ORTHOF, Sylvia. *A viagem de um barquinho*. Ilustr. Tatiana Paiva. São Paulo: FTD, 2015.

MACHENS, Maria Lucia. *Ruptura e subversão na literatura para crianças*. São Paulo: Global, 2009.

MACIEL, Francisca Isabel Pereira. O PNBE e o Ceale: de como semear leituras. In: PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (orgs.). *Literatura infantil: políticas e concepções*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. O tempo, de óculos, requebra numa bengala: Sylvia Orthof e a velhice. In: CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias. (org.). *Leitura e Literatura infantojuvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

MENDONÇA, Débora Barbam. *Botticelli: pintura e teoria*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. (Coleção PROPG Digital - UNESP). ISBN 9788579833526.

MESTRES DA PINTURA. Pieter Brueghel, o Velho (c.1520/30-1569). São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MORAES, Carlos. Tempo de Recreio. In: BASTOS, Dau (org.). *Ana & Ruth: 25 anos de Literatura*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

MORAES, Carlos; LAJOLO, Marisa. *Admiração calorosa*. In: BASTOS, Dau (org.). *Ana & Ruth: 25 anos de Literatura*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

MORAES, Maria Heloisa de. *As formas de humor em Sylvia Orthof*. Maceió, 1993. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Alagoas.

MOURA, Gláucia Silva de. *Ora fada, ora bruxa: um diálogo entre crianças hospitalizadas e a literatura infantil de Sylvia Orthof*. Salvador, 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual da Bahia, Campus I.

NAVAS, Diana. Metaficção e a formação do jovem leitor na Literatura Infantil e Juvenil Brasileira Contemporânea. In: Revista Linguagem – Estudos e Pesquisas. Vol. 19, n. 01, p.83- 95, jan/jun. 2015. UFG/Regional Catalão-GO- doi: 10.5216/lep.v19i1.39889.

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

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração no livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008, p. 13-47.

ORTHOFF, Sylvia. *Doce, doce – e quem comeu regalou-se!* Ilustr. Tato. São Paulo: Paulus, 1987.

ORTHOFF, Sylvia. *Livro Aberto: confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. São Paulo: Ed. Atual, 1996.

ORTHOFF, Sylvia. *A viagem de um Barquinho*. Ilustr. Tatiana Paiva. São Paulo: Ed. FTD, 2015. ORTHOFF, Sylvia. *A onça de Vitalino: brincando com os bonecos de barro do Mestre Vitalino*. Ilustr. Tato. Rio de Janeiro: Salamandra, 1994.

ORTHOFF, Sylvia. *O Anjo de Aleijadinho*. Ilustr. Tato. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996. ORTHOFF, Sylvia. *Tem cavalo no chique: Brincando com Simone Martini e sua pintura*. Ilustr. Tato. São Paulo: FTD, 1996.

ORTHOFF, Sylvia. *Tem Graças no Botticelli: Brincando com Sandro Botticelli e sua pintura*. Ilustr. Tato. São Paulo: FTD, 1996.

ORTHOFF, Sylvia. *Tem cachorro no salame: Brincando com Paolo Uccello e sua pintura*. Ilustr. Tato. São Paulo: FTD, 1996.

ORTHOFF, Sylvia. *Quincas Plim: pois foi assim*. Ilustr. Tato. São Paulo: Paulinas, 1996. ORTHOFF, Sylvia. *Sonhando com Santos Dumont*. Ilustr. Tato. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

ORTHOFF, Sylvia. *Cadê a peruca do Mozart?* Ilustr. Tato. São Paulo: Paulinas, 1997.

ORTHOFF, Sylvia. *Zé Vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina*. Ilustr. Andrés Sandoval. 3.ed. – Rio de Janeiro: Edigraf Ltda, 2013.

ORTHOFF, Sylvia. *Eu chovo, tu choves, ele chove...* Ilustr. Glenda Rubinstein. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ORTHOFF, Sylvia. *Cantarim de cantará*. Ilustr. Mariana Massarani. Rio de Janeiro: Rovel, 2010.

ORTHOFF, Sylvia. *Papai Bach, família e fraldas!*: Brincando com Johann Sebastian Bach. Ilustr. Tato Gost. São Paulo: Paulinas, 1997.

ORTHOFF, Sylvia. *As aventuras da Família Repinica: em busca do tesouro*. Ilustr. Tato Gost. 5. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5 ed. 4.reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 10. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. A leitura e o mundo ainda por dizer. In: ABREU, Júlio (org.). *Sobre ler, escrever e outros diálogos*. São Paulo: Ed. Global, 2019.
- RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminho para ler o texto visual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- RAMPAZZO, Érica dos Reis Segovia da Silva. *Sylvia Orthof e a recuperação dos contos de fadas: o cômico vai à escola?*. Maringá, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá.
- REIS, Carla Francine da Silva. *A produção juvenil de Sylvia Orthof: linhas e entrelinhas da metaficção*. 2022, Assis. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- SALISBURY, Martin; STYLES, Morag. *Livro infantil ilustrado: a arte da narrativa visual*. São Paulo: Rosari, 2013.
- SANDRONI, Laura C., MACHADO, Luiz P. *Guia Prático de Estímulo a Leitura: A criança e o livro*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- SCHAEFFER, Margaret Gryner. *O livro ilustrado de literatura infantil: uma introdução ao estudo da ilustração*. Rio de Janeiro, 1991. Dissertação (Mestrado em comunicação), Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SCHWARCZ, Joseph H. *Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children’s Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.
- SERRA, Elizabeth D’Angelo. *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Campinas: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998.
- SIPE, Lawrence; PANTALEO, Sylvia (Eds.). *Postmodern Picturebooks – Play, Parody and Self-Referentiality*. New York: Routledge, 2008.

SIPE, Lawrence. Using Picturebooks to Teach Art History. *Studies in Art Education*. 42:3, p.197-213, Dezembro 2005. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/loi/usea20>. Acesso em: 05 mai.2025.

TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T., *Homem, Comunicação e Cor*. São Paulo: Ícone, 2000.

TODO ESTUDO. Disponível em:

<<https://www.todoestudo.com.br/filosofia/existencialismo>>. Acesso em: 24 abril 2024.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar. *Sentidos do não-sentido*: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense. *Revista da Faculdade de Letras “Línguas e literaturas”*, Porto, vol. XV, pp. 35-56, 1998.

VILLAÇA, Cristina. Novos finais felizes: a revolução do feminino em Sylvia Orthof. In: VILLAÇA, Cristina; PRADO, José (org.). *Sylvia Orthof*: um ramalhete de histórias. Rio de Janeiro: Bambolê, 2017.

ZAPPONE, Mirian Hisae Yaegashi. Estética da recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana.(Org.). *Teoria literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

YOLANDA, Regina. *O livro infantil e juvenil brasileiro*: bibliografia de ilustradores. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo: Global, 1987.

ZILBERMAN, Regina; Magalhães, Lígia Cademartori. *Literatura infantil*: autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1982.

ZUZA, Júlia. O fenômeno crossover fiction e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: uma discussão sobre o público leitor. In: *Impossibilia*.

APÊNDICES

APÊNDICE I – Máquina de costura de Sylvia Orthof na residência de Claudia Orthof



Fonte: Acervo pessoal

APÊNDICE II – Títulos das obras de Sylvia Orthof incluídos pelo PNBE:

2008	O sapato que miava	– acervo 1 – Educação Infantil
	Cantarim de cantará	– acervo 3 – Educação Infantil
	O rei preto de Ouro Preto	– acervo 4 – Educação Infantil
2009	Papos de anjo	- acervo 1 - Ens.Fund.
	Luana adolescente, lua crescente	– acervo 3 – Ens. Fund.
2010	Ervilina e o princês ou deu a louca em Ervilina	– acervo 1 – Ens. Fund.
	Anos Iniciais	
	Quem acorda sonha	- acervo 4 – Ens. Fund. Anos Iniciais
	Se as coisas fossem mães	- acervo 4 – Ens. Fund. Anos Iniciais
2012	Os bichos que tive	- acervo 3 – Ens. Fund. Anos Iniciais
2013	Adolescente poesia	- acervo 1 – Ens. Fund. Anos Finais

Fonte: elaborado pela autora.

APÊNDICE III: Títulos das obras de Sylvia Orthof incluídas no PNLD:

2018	Gato pra cá, Rato pra lá	Educação Infantil / Pré-escola
	Chora não...	Ensino Fundamental – Anos Iniciais
	Zé Vagão da roda fina e sua mãe Leopoldina	Ens. Fund. – Anos Iniciais
	A viagem de um barquinho	Ensino Fundamental – Anos Iniciais
2023	O sapato que miava	Ensino Fundamental – Anos Iniciais
	Sonhando Santos Dumont	Ensino Fundamental – Anos Iniciais
	No fundo do fundo lá vai o tatu Raimundo	Ens. Fund. – Anos Iniciais

Fonte: elaborado pela autora.

APÊNDICE IV: Fotos do encontro com Claudia Orthof – Fevereiro/2024 – na residência de Claudia Orthof –
Teresópolis/RJ



Fonte: Acervo pessoal

Sobre magia e encantamento: entrevista com Cláudia Orthof

Adriana Gonzaga Lima Corral⁵⁶
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira⁵⁷

Nesta entrevista, busca-se reavivar, sob o olhar de Cláudia Orthof, a importância da produção de sua mãe, Sylvia Orthof, no cenário da literatura infantil e juvenil. Almeja-se, também, trazer informações que contribuam para futuras pesquisas, preencher algumas lacunas biográficas sobre a autora, além de rememorar sua potência criativa. Cláudia Orthof Pereira Lima nasceu em três de setembro de um mil novecentos e cinquenta e sete, mesmo dia e mês de Orthof, no Rio de Janeiro. Formou-se em Medicina na Escola de Medicina Souza Marques (EMSM)- RJ., depois fez psicologia médica e internato em obstetrícia, especializou-se em partos humanizados. Nunca trabalhou como médica num hospital, segundo ela mesma: “Fiz uma história bem diferente dos médicos”. Para esta entrevista, recebeu-nos em seu sítio, em Teresópolis/Rj. Durante um dia inteiro, repleto de magia, pois ora com sol, ora com chuva, pudemos partilhar de um clima agradável e de uma prosa acolhedora. Gradualmente, Cláudia dividiu conosco suas memórias afetivas, confiou-nos o privilégio da convivência com sua família e, como não poderia ser diferente a uma filha de Sylvia Orthof, encantou-nos com sua perspicácia, humanidade e delicadeza.

1 - Eliane Ganem dedicou seu livro *A fada desencantada* à Sylvia Orthof. Na apresentação, Ganem escreve: “Ela continua “safada” e imprópria para maiores de 100. Ela foi desencantada, por isso mesmo sendo o que é, ela é fantástica. Mas aquele fantástico que vai se revelando aos poucos e mostrando que a imaginação é o nosso bem mais verdadeiro. (...) Do meu lado, ela (Maristela / personagem) dizia que queria porque queria que eu falasse da alegria que ela tem sentido todo esse tempo em que edições é mais edições se esgotaram. Da alegria de ter espalhado felicidade nas gerações que por ela passaram” (2011, p.07). Rosa Amanda Strausz também publicou “Alecrim” em 2003, em homenagem à Sylvia Orthof. No posfácio, Strausz afirma: “[...] este livro é uma homenagem declarada e deslavada à Grande Fada Orthof, também, conhecida como Sylvia Orthof” (2003, p.105). Cláudia, sua mãe foi uma fada?

Claudia: Olha, acho que toda mãe é uma fada quando a gente é criança, aquela admiração, aquela coisa, mas mamãe não era uma mãe tradicional de jeito nenhum, ela trabalhava no teatro e dava aula na universidade, na UNB. Trabalhava no SESI, fazendo teatro com os operários e os estudantes [...]. E num certo sentido a gente sentia muita falta dela porque ela era muito dedicada a isso e eram tempos muito duros também, porque tinha a ditadura,

⁵⁶ Mestre em Letras (Área de conhecimento: Linguagens e Letramentos) e Doutoranda (Linha de pesquisa: Leitura, Crítica e Teoria Literária) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP - Campus de Assis/SP.

⁵⁷ Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP - Campus de Assis- SP, onde atua como professora da graduação e pós-graduação na mesma instituição. Líder do grupo de pesquisa “Literatura e formação do leitor”, também integra grupos de pesquisa como RELER (PUC-Rio) e EnLIJ UERJ- Rio).

a gente morava em Brasília, então, tinha toda essa questão dos amigos perseguidos. Papai e mamãe acolhiam, volta e meia, alguém lá em casa, uma época, o Zanini foi preso, aquele arquiteto, e a mulher dele ficou lá em casa um tempão, enquanto ele estava preso. Então, tinha um ambiente também que não era [...] só de gracinha, de épocas boas. Foram épocas duras e a gente sentia isso também, mesmo que não soubesse muito bem o que estava acontecendo, a gente sentia.

2 - Você encenou a peça “A viagem de um barquinho” no papel da Lavadeira no MAM⁵⁸. Quais lembranças ainda reverberam? Você continuou a atuar?

Claudia: Foi uma experiência muito rica na minha vida. Eu tinha 16 e estava doida para fazer teatro, naquela época. A experiência resultou em uma peça que ficou muito tempo em cartaz e era uma peça também que disfarçadamente falava da liberdade, da ditadura. Como não tinha uma censura, assim, acirrada com o teatro infantil, ela virou um “cult” de pessoas que iam levar os filhos, mas era uma peça que tinha um subtexto para os adultos também. Depois, eu fui para outro caminho. Eu parei, fui fazer medicina. Terminei. Fiz depois psicologia médica, internato em obstetrícia e, hoje, sou parteira domiciliar. Fiquei entre minha mãe e meu pai. Estudei no Rio, na “Souza Marques”, depois fui fazendo outras coisas. Fiz uma história bem diferente daquela dos médicos. Nunca trabalhei como médica num hospital, sempre trabalhei com essa parte mãe e bebê, especializei-me nisso e acabei virando parteira há vinte anos. Por isso que os meninos todos nasceram em casa (refere-se aos sete netos: João Moreno, Caio Pabi, Noé Turia, Cecília Emi, Naoli, Iara e Cainã).

3 - Sempre foi uma preocupação da Sylvia escrever para crianças, mas também para adultos? Aliás, sua mãe disse que escreveria uma peça para concorrer no concurso oferecido pelo teatro em Guaira e prometeu: “Filha, eu vou escrever uma peça para esse concurso e vou ganhar. Depois vamos apresentar no MAM” (1996, p.40). Foi isso mesmo?

Claudia: Mamãe escrevia para ser interessante para todas as faixas etárias. Cada um pegava a história num nível diferente. Não me lembro dessa história sobre o MAM. Pode ser decepcionante, pois é, mas mamãe era uma ‘inventadeira’ de histórias, né? Então, muitas das coisas, a fantasia dela que criava. Ela era tão exacerbada que escrevia misturando muito a fantasia com a realidade. Na vida real, não. Ela era uma pessoa bem prática, muito engraçada, muito viva. Mas na escrita, naquelas histórias, como *Os bichos que tive*, há partes que são verdadeiras e partes que são da fantasia dela. Eu acho que isso para as pessoas que leem é muito bacana porque parece que é tudo vivido, da mesma maneira. É como se fosse assim, a história real é uma inspiração e depois vem o floreado. Toda a literatura dela seria justamente o talento dela em transformar uma história simples e comum em outra fantasiada. Por exemplo, aquela do coelho na alface, provavelmente, aconteceu, mas não tão exagerada como está escrita no livro. O batizado da rã é outro exemplo. Esse livro *Os bichos que tive* acho que é um livro fantástico. Esse é uma história que eu conto para os meus netos, pois eles não a conheceram, somente meus filhos. As ilustrações são do Gê. E se você pegar aqui, todas essas histórias ela contava para a gente como sendo reais, mas, assim, vamos dizer, o núcleo da história, mas o resto que está em

⁵⁸ Museu de Arte Moderna (MAM).

volta, não sei... porque acho que era o talento, a fantasia dela, a maneira dela de recontar, vamos dizer assim. Mas não eram as histórias todas reais.

4 - A Casa de Ensaio, criada, em 1974, por Sylvia Orthof, não se propunha a formar atores, mas educar através do teatro. Você pode comentar sobre essa proposta inovadora?

Claudia: Isso foi bem na época que ela retomou a profissão, depois que papai morreu, ela tinha 40 anos e ficou viúva. A gente foi morar no Rio e ela abriu essa Casa de Ensaio, mas a empreitada não foi adiante e ela acabou indo morar em Laranjeiras, eu já não morava com ela. Em Laranjeiras, viviam ela, o Tato, o Gê e o Pedro. Depois, o Gê casou e ficou só o Pedro morando com ela. A casa era parecida com esta casa aqui, tinha um apartamentinho no andar de baixo e essa Casa de Ensaio não foi adiante por conta da época, uma época de recessão. Foi naquela época que teve plano, como era mesmo aquele plano que prenderam todas as poupanças⁵⁹? Aí, nessa época, ela perdeu um dinheirão, como é que era o nome da ministra que se casou com Chico Anísio⁶⁰? Foi um tempo muito difícil, como é que ia sobreviver e tal? Ela começou a escrever e deu certo, por isso começou a seguir por esse caminho. Em Petrópolis, tinha o Teatro do Livro Aberto e, ainda, tem o Fernando Vianna que é uma pessoa a quem você pode procurar.

5 - Diante da qualidade do conjunto da obra de Sylvia Orthof, qual interesse das editoras para uma reedição? Existe algum projeto? Há contratos ainda com editoras?

Claudia: Acho que isso aí você tem que conversar com a Lúcia. Ela é agente literária. Ela resolve tudo praticamente. Ela era muito amiga da mamãe. A gente volta e meia conversa com ela sobre algum livro. A mamãe espalhou os livros por muitas editoras, isso ficou muito difícil para cuidar. Então, a Lúcia tem tentado, à medida que termina um contrato, juntar as obras em editoras que são mais organizadas. Tem contrato ainda com editoras e vão permanecer por muito tempo. A gente recebe direitos autorais, mas isso é uma parte pequena porque os autores sempre recebem 5 a 10% do valor do livro. Aí a Lúcia vai trabalhando para aumentar, melhorar os contratos e a gente recebe direto da Lúcia Riff para nós três. E até hoje a gente recebe, volta e meia, um presentinho caído do céu. A gente divide com os netos, proporciona muitas coisas que, através desse dinheiro da mamãe, eu pude dar para os meus netos. Inclusive essa viagem⁶¹ que estou fazendo foi um dím-dim da mamãe que chegou. Foi inesperado e eu aproveitei para realizar esse sonho.

6 - A grande inspiração de Sylvia Orthof para escrever foram os netos: Mariana, Francisco, Nina e Olívia. Como era a reação deles ao ler ou ouvir as histórias da avó? E você e seus irmãos que idade tinham quando ela começa a escrever?

Claudia: A gente já era adulto quando ela começou a escrever. Ela começou a escrever

⁵⁹ Plano Collor.

⁶⁰ Zélia Cardoso de Mello.

⁶¹ Claudia estava com viagem marcada para Londres.

com 40 anos e ela morreu com 65, então, em 25 anos, ela fez tudo isso. Mas era uma época em que já não estávamos tão próximos. Nós éramos jovens adultos e estávamos cuidando das nossas vidas, né? E essa dedicatória e tudo também era uma época que ela já estava bem reclusa em Petrópolis. Saía, ia na Bienal, nos encontros e muito a escolas. Acho que dedicou muito da vida dela, do tempo, inclusive do sucesso dela a essas visitas às escolas e acho que isso garantiu, inclusive, uma venda elevada dos livros dela. Basicamente, as professoras é que se encantavam com os livros e os utilizavam nas escolas. Sobre os netos, bom, os meus bisnetos têm uma coisa assim: Ah, os livros da bisã! Os netos, quando ela começou a escrever, eles eram maiores, pré-adolescentes, adolescentes e ela estava numa fase de muito trabalho. Morava em Petrópolis, a gente morava na Barra da Tijuca, vinha para cá, para Teresópolis nos fins de semana. O Gê morava em Brasília com os filhos dele e o Pedro ainda não tinha filho. Quando a Sofia nasceu, ela já tinha morrido. Então, o contato com os netos não era tão forte, mas o amor e a dedicação com os livros é outra coisa.

7 - No livro *No fundo do fundo-fundo lá vai o tatu Raimundo*, na quarta capa, Sylvia Orthof dedicou a obra à Trude: “Trude foi minha mãe e era uma linda pessoa-tatu”. O que é para você uma pessoa-tatu? Por que Sylvia Orthof faz esta relação com a mãe?

Claudia: A vovó era uma pessoa bem cerimoniosa e não se abria assim, talvez fosse isso que ela quisesse falar. E era uma pintora, uma artista. Pessoa bem diferente das outras mães da época, imagina... A mamãe deve ter tido dificuldade com a mãe dela que era uma estrangeira, falava mal português. Era uma pintora, não era católica como todas as outras mães, era uma judia que nem era religiosa. Então, ela fala disso em alguns livros. Que era difícil... Mas a vovó era muito presente, participava da vida da gente e, de certa forma, estava sempre perto.

8 – Quando seus avós maternos vieram para o Brasil?

Claudia: Eles vieram entre as duas guerras em 1926. Meus avós se conheceram em Viena, aí ele veio primeiro, ela veio depois, e aí foram trazendo as duas famílias. Ninguém morreu graças a eles. Na verdade, eles acolheram os familiares aqui no Brasil. Dizem que os judeus, que não eram religiosos, mas sim socialistas, se deram conta de que a coisa ia ficar feia e vieram fugidos da Alemanha, da Áustria. E os religiosos que ficaram lá morreram no holocausto. Esses que vieram para cá formaram uma geração de velhos socialistas em São Paulo e criaram associações.

9 - Existe alguma história dedicada a você? Entre as publicadas qual ou quais são suas preferidas? Por quê?

Claudia: Não sei se existe, mas em quase todas ela coloca a nós três ou aos netos. Mamãe tinha muito essa coisa de fazer igual para todos, de manter a justiça. Entre as favoritas; *Se as coisas fossem mães*; *Os bichos que tive*; *Se a memória não me falha*; *Orações para sorrir*; aqueles da fada Fofa. Muitos deles eram irreverentes, divertidos... É uma coisa que era muito dela, por um lado, era sarcástica, irônica, por outro, produzia coisas tão carinhosas que não eram piegas, isso que eu acho legal! Inclusive, os títulos são uma coisa que já chama a atenção. A vaca mimosa... é um absurdo, né?

10 - A Cacilda Becker apresentou seu pai para Sylvia? A arte sempre fez parte da família?

Claudia: Sim, apresentou. Fez parte. Outro dia, eu vi um pedaço de “Morte e Vida Severina”, do João Cabral, e aí pensei que sabia pedaços dessa peça até hoje. Minhas memórias de criança. Aí comecei a escutar e fiquei emocionada porque era uma vivência muito forte para mim que era a mais velha dos meus irmãos. Você, de repente, vai um dia a Brasília conhece o Gê e conversa com ele. Ele também foi muito influenciado pela história de arte da família, acabou virando professor de arte da UnB, faz exposições de arte, é premiado... Ele ficou muito influenciado por essa trajetória de arte porque já vinha de antes... dos meus avós... Minha mãe era filha de artistas das duas partes, a vovó é isso aí que você está vendo (aponta para os quadros na parede), e o vovô foi mais reconhecido como pintor, mas a vovó também pintava muito bem. Ele mesmo falava (aponta para outro quadro na parede). No quadro, há uma mudança com as coisas desarrumadas e duas moças que trabalhavam na casa. A mamãe estava grávida do Pedro e eu estava com 6 anos, por aí, e a vovó pintou esse quadro, baseada numa mudança de casa, porque a gente mudou inúmeras vezes.

11 – Você ajudava na produção de cenários das peças? Como seu pai percebia o trabalho de sua mãe? Em qual ocasião, ele faleceu?

Claudia: Eu ajudava a costurar os figurinos. Meu pai adorava, ele admirava minha mãe e gostava da bagunça. No início de 1972, meu pai estava doente, depois foi diagnosticado com câncer de fígado e morreu em julho. A família estava em Petrópolis quando ele foi diagnosticado para que a gente ficasse perto dos avós. Depois da morte dele, fomos morar no Rio, por conta do trabalho da mamãe que começou sua vida de escritora.

12 - Há diferentes versões sobre fatos a respeito de Sylvia Orthof. Quando ela foi para a França?

Claudia: Eu acho que apareceram muitas coisas depois que ela morreu. As pessoas têm memórias engraçadas dela porque ela era bem palhaça, risonha, alegre... e as histórias vão se misturando e acho que é natural isso. Pessoas amadas, dizem que toda memória é um pouco inventada. Cada um de nós guarda um pedacinho da história. Se você for perguntar para várias pessoas diferentes sobre um mesmo fato, cada um vai contar uma outra história. Mamãe não perdeu essa criança dentro dela, manteve isso através dessa criança que ela ficou tão conhecida como as pessoas dizem uma inventadeira de histórias. Uma pessoa que realmente conta para os adultos uma visão de uma criança. Que a maioria dos adultos já perdeu isso. Acho que é isso que encanta. Em 1968, a mamãe, o Gê, eu e a vovó Trude fomos para a França e ficamos lá uns seis meses. Depois, papai foi para lá e a gente voltou para o Brasil. Tinha um comentário de perseguição política. O Pedro ficou na casa de uma madrinha porque era pequeno e a gente ia voltar. Ou então, se a gente ficasse lá, ele ia depois com o papai. E aí, a gente voltou. Em 1972, ela ficou viúva.

13 - Em 1968, ela pediu demissão da UNB/CIEM⁶²? É verdade que um dia ela chegou na sala dela e estava cheia de máquinas de costura?

Claudia: Isso é real. Eu era muito pequena nessa época, mas acredito que ela foi perseguida no CIEM. Mas isso foi em 69, porque no meio do 68, em setembro, nós fomos para a França. Voltamos só em 69.

14 – Como a Sylvia conheceu o Tato? A parceria entre eles começa desde a montagem da peça “A viagem de um barquinho”? Como era essa parceria?

Claudia: Eles se encontraram num período que a gente passou em Petrópolis na casa dos meus avós, de férias. Tato também era viúvo. Sua esposa tinha morrido em um acidente de automóvel junto das noras. Eles se encontraram, logo começaram a namorar e se casaram. A parceria deles começa na montagem dessa peça mesmo. Ele ajudava com os cenários. Daí eles foram morar em Petrópolis e ele fazia essa parte de cenário. Também ilustrava os livros da mamãe. Ah! Acho que a parceria era natural, estavam lá trabalhando, o Tato chegava e desenhava. E a mamãe, de uma certa forma, estimulava muito o Tato a fazer essas coisas...

15 – Sylvia Orthof tornou-se conhecida nacionalmente pela sua produção dramatúrgica, principalmente pela peça “Cristo x Bomba”, escrita em 1968. Como foi depois desse reconhecimento público?

Claudia: Ela aceitava ser jurada de Carnaval e de um monte de coisas. Tinha concurso de presépio, aí a gente ia com ela nas casas das pessoas para julgar qual era o presépio mais bonito. Concurso de fantasia no carnaval. Ela desenhava para o cabeleireiro dela e ele ganhava sempre esse concurso. Ele ia vestido de catedral, de um monte de loucuras e, em troca, pintava o cabelo da minha mãe de tudo que era cor e não cobrava. Ela vivia no cabeleireiro...

16 - De onde vem tanta originalidade da sua mãe? As associações, os jogos de significações diversas às convencionais, enfim as brincadeiras no âmbito da linguagem?

Claudia: Acho que a origem dela de ter tido tanta formação artística em casa também, música, teatro, e meus avós que viviam isso todo dia. Ela tinha muita facilidade para línguas, então falava francês, alemão, inglês e aí esses jogos de palavras ela tinha facilidade. Ela lia muito. Ela acordava às 5 da manhã e começava a trabalhar quando não tinha movimento na casa. Eu sou igual! Morro de sono à noite e daí acordo cedo, às 5h.

Em memória de Cláudia Orthof, com nosso mais profundo agradecimento e encantamento!

⁶² Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM).

Referências

- GANEN, Eliane. *A fada desencantada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- ORTHOF, Sylvia. *Livro Aberto: Confissões de uma inventadeira de palco e escrita*. São Paulo: Atual, 1996.
- REIS, Carla Francine da Silva. *A produção juvenil de Sylvia Orthof: linhas e entrelinhas da metaficção*. Assis, 2022. 305p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
- STRAUSZ, Rosa Amanda. *Alecrim*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANEXOS

ANEXO I – Carta de Gianni Ratto para Sylvia Orthof em 06/04/1970.

Uma adão que não tem como errar.
 Agora é só lá -

Parece que eu tinha inaugurado o
 GUAIRA GRANDE com o "descobrimento
 do Brasil" de Vila Lobos. Se assim for
 precisarei o necessário para sobreviver algum
 tempo -

Sylvia, ~~eu~~ é muito difícil expor
 a ~~essência~~ que o trabalho de seus operários
 despertou em mim. ~~Uma vez~~,
 no interior do Estado de Pernambuco,
 num lugar perdido onde tinha ido
 procurar uma daquelas maravilhosas euforias
 dectrofonográficas que os artesãos de lá
 modelam, não foi batido num coisa
 que parecia uma pedrinha preta. Por
 um instinto recolhi o objeto, limpei-o
 e... é difícil explicar. Estava na
 minha mão uma cabeçinha de barro
 cozido e preto; uma cabeça de mulher
 cujo modelado e expressão ~~eram~~
 eram idênticos aos das esculturas
 grego-romanas. ~~Quanto~~ A felicidade
 que surgiu em mim naquele instante,
 a alegria profunda, misturada à comoção

que só a beleza pode despertar, sentir (5)
 que o tempo e espaços não existem mais
 porque o que continua presente é o sentido
 do belo e dos augeios secos, tendo isso e
 muito mais não consigo traduzi-lo. Só o
 que sei é que foi um momento puro
 e profundo -

O teu trabalho, o trabalho de teus
 operários foi isso para mim: um momento
 puro, profundo e autêntico no qual reencontrei
 algo que parecia morto e obsoleto e que
 novamente estava coberto por camadas de
 terra, por estratificações profissionais -
 Malfeito, profissionalismo. Copernic tinha
 razão. "Anador" é quem ama o teatro -
 Neosticismo? Mas é isto que precisamos -
 O homem mais do que nunca precisa
 de isto tanto como hoje. A sociedade, o
 homem, as estruturas todas ficam cada
 dia mais obsoletas perante um espaço
 que se abre para aventuras cada vez mais
 grandes de perguntas e perante as quais
 visões partidárias e conceitos econômicos,
 nacionalismos e soberanias são destinados
 a uma destruição inevitável. ~~Quem~~
~~se preocupa com o futuro?~~ A gente
 não sabe o que

uma enorme tribo no momento (5)
 no qual bilhões de aparelhos de televisão
 transmitem o passo do homem na lua -
 um ritual está sendo realizado acompanhado
 numa concentração mística colossal -
 E depois? Claro os problemas cotidianos
 continuam - Mas eles são alterados e
 ninguém sentiu mais como antes. E depois?
 Depois retornamos ao mistério e à tentação
 de decifrá-lo -
 O seu trabalho é isto - Uma tentativa
 de decifrar um mistério, com a fé profunda
 de quem acredita em sua beleza -
 Também meus pequenos problemas coti-
 dianos continuam - Mas depois que assisti
 ao teu ensaio, algo se alterou em mim
 fazendo que fosse um pouco diferente,
 um pouco melhor -

Bom esta carta já não é mais
uma carta, mas um cartão -
Portanto vou dar um beijo!
esperando de vê-los bem cedo e
podem conversar calmamente, bebericando
um bom vinho e comendo um bom
queijo como aquele que foi jogado
fora porque cheirava mal -
Um abraço para vocês e um
beijão para as crianças -
Mauri

Acervo pessoal

ANEXO II – Ato da Reitoria 1289/68 (Universidade de Brasília) – Promulgação da dispensa a pedido da professora Sylvia Orthof (Professor de Ensino Médio, Nível III) da Faculdade de Educação. (Dezembro/1968).

ATO DA REITORIA Nº 1289/68

O Reitor da Universidade de Brasília, usando das atribuições que lhe confere o Estatuto desta Universidade, resolve dispensar, a pedido, a Professora SYLVIA ORTHOF, Professor de Ensino Médio nível III da Faculdade de Educação, do quadro de pessoal docente da Fundação Universidade de Brasília, a partir de 11 de dezembro de 1968.

Brasília, 30 de dezembro de 1968

Assinado, Professor CAIO BENJAMIN DIAS
Reitor

Fonte: Acervo pessoal

ANEXO III – Carta de Sávio Pereira Lima à sua mãe Adalgisa em 21/02/1958

1

Nova Viçosa - 21 - fev - 58

Mamãe querida,

um abraço cheio de saudade e o desejo que esta a encontre com saúde e felicidade.

Recebi sua carta que me alegrou bastante pois mostra que voce está novamente com o velho bom-humor de sempre. Acredito mesmo que a estas horas a ualhadia assim tenha desaparecido por completo e dela só resta as más lembranças. Eu já estava ficando bastante preocupado com a rebelião da "bicha" pois voce não é positivamente a pessoa indicada para saber de assim. Além dos desagradáveis transtornos físicos havia o pior que eram as consequências psíquicas de impaciência e revolta bastante justificáveis.

Já há bastante tempo que eu vinha adiciando por afazeres sem importância mas que tomavam o tempo e impediam que me sentasse com calma para escrever a voce. Entre outras coisas para agradecer sua inextinguível gentileza de se lembrar sempre da gente, com seus presentinhos e presentes. Postamos muito das suas lembranças de Natal e gostei especialmente da camisa que me mandou pelo aniversário. É uma pena que eu não a possa usar em Copacabana. Apesar de tudo ainda continuo julgando isto aqui e as possibilidades que tenho aqui, muitas vezes preferível ao Rio de Janeiro.

Sylvia está se tornando uma grande cozinheira e grande costureira. Ainda muito espalhosa das "obras" que consegue fazer sair da máquina de costura. Ela fez "lançada" porque Paulo Cesar esqueceu de levar um presente que ela fez para voce. Aqui, temos que fazer os presentes ou encomendar alguma coisa típica aos nativos. Pretendemos ir ao Rio passar o ~~seu~~ aniversário com voce e para voce saber que não é esquecida em Nova Viçosa, encomendei uma lembrança que levarei. É obra de madeira típica aqui de refino e bem bonita. Não digo mais, para despertar curiosidade e fazer surpresa.

Já recebemos por duas vezes, cartas de Ilda e Fernando e temos escrito também, mas gostaríamos de saber sempre, por voce, de mais noticias.

Estamos ansiosos por saber os resultados do exame de Paulo Cesar, mas o safadinho quasi não dá noticias. Só escreve para Sylvia, para pedir a ele que entregue as cartas que ele escreve para uma namorada que arranjou aqui em Nova Viçosa.

Estou também estranhando não receber carta de Gilda. Até hoje não sei se ela recebeu \$4.000,00 que mandei pagar a ela através a firma de seu cônjuge aqui no Rio, referentes as passagens de Paulo Cesar.

Estou querendo saber também, em que ficou o negocio do telefone para voce. Mandei duas folhas de papel em branco, com a minha assinatura, para que Dora escrevesse o que fosse necessario. Gostaria que Gilda me escrevesse também, a respeito.

2

Fonte: Acervo pessoal