

n.3, 2014

LITERARTES

especial *Angela Lago*



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação **MARIA ZILDA DA CUNHA** (Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil)

Editora **Maria de Lourdes Guimarães** (Universidade de São Paulo, Brasil)

Conselho Editorial

Maria Auxiliadora Baseio (Universidade de Santo Amaro, Brasil)

Maria Cristina Xavier de Oliveira (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria dos Prazeres Santos Mendes (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Zilda da Cunha (Universidade de São Paulo, Brasil)

Cristiano Camilo Lopes (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)

Comissão Científica

Diógenes Buenos Aires (Universidade Federal do Maranhão, Brasil)

Eliane Debus (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

José Jorge Letria (Associação dos Escritores Portugueses, Portugal)

Nelly Novaes Coelho (Universidade de São Paulo, Brasil)

Nicolau Gregorin Filho (Universidade de São Paulo, Brasil)

Rosangela Sarteschi (Universidade de São Paulo, Brasil)

Sérgio Paulo Guimarães Sousa (Universidade do Minho, Portugal)

Comissão de Publicação

Ana Lúcia Brandão (Universidade de São Paulo, Brasil)

Cristiano Camilo Lopes (Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)

Cristina Casagrande (Universidade de São Paulo, Brasil)

Joana Marques Ribeiro (Universidade de São Paulo, Brasil)

Paula Leocádia Pinheiro Custódio (Universidade de São Paulo, Brasil)

Renata Paltrinieri Hograefe (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ricardo Ramos Filho (Universidade de São Paulo, Brasil)

Thais do Val (Universidade de São Paulo; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil)

Pareceristas da terceira edição

Andrea Castelaci Martins (Universidade de São Paulo, Brasil)

Maria Auxiliadora Baseio (Universidade de Santo Amaro, Brasil)

Maria Cristina Xavier de Oliveira (Universidade de São Paulo, Brasil)

Ricardo Ramos Filho (Universidade de São Paulo, Brasil)

Adriana Falcato Almeida Araldo (Universidade de São Paulo, Brasil)

Sandra Trabucco Valenzuela (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

Preparação e revisão de Texto

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann (Universidade de São Paulo, Brasil)

Euclides Lins de Oliveira Neto (Universidade de São Paulo, Brasil)

Selma Simões Scuro (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP, Brasil)

Projeto gráfico **Isabella Lotufo**

Criação do logotipo **Silvana Mattievich**

Capa Ilustração de Angela Lago para o livro **O Cântico dos Cânticos** (1992), Cosac Naify, 2013.

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Poética do traço

Maria Zilda da Cunha

p.6

EDITORIAL

Múltiplos encantamentos nos domínios do entre-saber

Maria dos Prazeres Santos Mendes

p.13

ENTREVISTAS

Entre histórias, traços, cores e formas: a poética visual de Angela Lago

Lourdes Guimarães

16

O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes

Isabella Lotufo

26

Literatura digital, um novo gênero de literatura?

Euclides Lins de Oliveira Neto

p.33

ARTIGOS

Cruzando as fronteiras do texto e da página: uma análise do trabalho de

Angela Lago

André Melo Mendes

p.39

Psiquê, de Angela Lago: quando a imagem é palavra

Liniane Haag Brum

p.51

Produção literária infantil: o que há no ciberespacinho?

Penha Élide Ghiotto Tuão Ramos p.68

Leitura em cena: vivências em sala de aula com livro de imagens

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini, Juliana Pádua Silva Medeiros e
Joana Marques Ribeiro p.82

Questões de ética em A Raça Perfeita, de Angela Lago e Gisele Lotufo

Cristiano Camilo Lopes p.102

Daniel Munduruku e Ciça Fittipaldi: uma parceria em busca da alteridade

Andréa Castelaci Martins p. 115

A palavra e o imaginário em Alice Através do espelho, de Lewis Carroll

Maria José Palo p.135

Infância e poesia no poema Camelôs, de Manuel Bandeira

Paulo Sérgio de Proença p.148

Branca de Neve e o Príncipe Encantado: personagens de Once UPon a Time

Sandra Trabucco Valenzuela p.163

RESENHAS

Esboços, fragmentos e o infinito proposto por Angela Lago

Maria Laura Pozzobon Spengler p.171

O livro e a leitura à luz do espelho

Rodrigo da Costa Araujo p.175

Tecendo literatura: entre vozes e olhares

Isaac Ramos p.179

POÉTICA DO TRAÇO

Maria Zilda da Cunha¹

VII

Beija-me com beijos de tua boca!
Teus amores são melhores do que o vinho,
O odor dos teus perfumes é suave,
Teu nome é como um óleo escorrendo
E as donzelas se enamoram de ti...

Arrasta-se contigo, corramos!
Leva-me, ó rei aos teus aposentos
e exultemos! Alegremo-nos em ti!
Mais que ao vinho, celebremos teus amores!
Com razão se enamoram de ti..."

[...] *Cântico dos Cânticos*

O excerto acima pertence ao poema *Cântico dos Cânticos* do qual Angela Lago realizou uma das mais belas e engenhosas traduções intersemióticas².

1 Doutora em Estudos Comparados. Professora da Universidade de São Paulo. Líder do Grupo de pesquisas *Produções Literárias e Culturais para Crianças e Jovens* (CNPQ)

2 Tradução Intersemiótica ou 'transmutação' define-se como o tipo de tradução que 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais', ou 'de um sistemas de signos para outro'(PLAZA, 2003)

Esse canto, colocado na Bíblia grega, na *Vulgata* entre o *Eclesiastes* e a *Sabedoria*, aparece na Bíblia hebraica entre os escritos que formam a terceira e mais recente parte cânon judaico. Carrega consigo discussões intermináveis sobre a época em que fora escrito, sobre a autoria e sobre o que nos diz sua história. O cântico tem o aspecto de coletânea de cantos próprios para esposais, aparentemente unificados em uma peça única. Produtos de mais de um autor anônimo, teriam sido burilados e reunidos em livro por um poeta, no pós-exílio, por volta do ano 400 a.C..

No original hebraico, traduzido literalmente, o título carrega a autoria: *Cântico dos Cânticos, do rei Salomão*. Esta forma superlativa, “o mais belo canto” ou “o cântico por excelência”, atesta que o autor tinha consciência de sua importância. Embora o texto diga que o rei Salomão seja seu autor, vários outros indícios mostram que no ano de 400 a.C., Salomão já havia morrido há cinco séculos. Esta autoria é atribuída pelo fato de, na Antiguidade, ser costume conferir ao próprio escrito o nome de uma pessoa famosa do passado. Salomão, além disso, era considerado patrono da sabedoria, visto que foi no seu reinado que o estilo sapiencial foi inaugurado, seguindo os moldes da corte egípcia, onde havia vasta produção poética sobre o amor. Outro argumento que refuta essa autoria é a presença abundante de neo-hebraísmos, persismos, aramaísmos e termos gregos, desconhecidos na era salomônica.

O texto bíblico, na versão dos antropólogos, resumidamente encontrada na Enciclopédia Britânica, é a de um relato do casamento de camponeses sírios. Esses casamentos são costumeiramente realizados na primavera, quando as flores brotam. Os noivos são tradicionalmente coroados, como rei e rainha. Na cerimônia, era comum também um dos padrinhos fazer o papel de poeta e recitar poemas de amor. Para a visão junguiana, o texto retrata a imagem do verdadeiro casamento arquetípico, da união dos aspectos femininos e masculinos (*anima* e *animus*) – ou da razão e do sentimento na alma do indivíduo. Na visão religiosa, o Cântico é a grande parábola sobre o amor que liga Javé ao seu povo, no qual a amada seria Israel e o amado seria Javé.

É possível dizer que Angela Lago reúne estas três visões através das imagens alegóricas e do afastamento dos dois personagens. Esses, sempre em planos opostos, realizam a busca mútua entre labirínticas colunas de um templo, cercado por jardins em forma de molduras que estampam o arabesco vegetal. Os enamorados se encontram e se perdem – e novamente se buscam em aproximações e afastamentos que se sucedem. A imagem traz, em vertigens poéticas, o contexto histórico, o sagrado e o profano, sensações, atos, celebrações. Com a visão do alto, vemos colunas que se transformam em focos de luz. Os centros são nós de energia. Temos perspectivas conflitantes, pontos de fuga conflitantes. Sem lógica. Cada ponto tem sua vertigem.

No encarte que acompanha o livro de Angela Lago *O Cântico dos Cânticos* há comentários de Edmir Perrotti³ sobre uma conversa com Angela a respeito de questões referentes à criação, literatura e livros infantis, na qual ela revela em relato, ainda apaixonado, o fascinante encontro que tivera aos 12/13 anos de idade com o poema bíblico *Cântico dos Cânticos*, concluindo com a frase: “Gostaria tanto de traduzir esse deslumbramento em imagens. Mas não sei como!”. Muitos anos depois, esse deslumbramento reverbera e se concretiza no poema visual *O Cântico dos Cânticos*, livro, que empresta uma de suas páginas para a capa de nossa revista.

Sob a perspectiva dos estudos comparados, que nos propiciam compreensão dos processos de absorção – como superação das influências – e levam-nos a perspectivar uma compreensão de processos dinâmicos de produção e recepção, e ainda sob a perspectiva da crítica genética pela qual se busca compreender mecanismos específicos que podem reger a gênese de criação de uma obra, torna-se possível aqui uma breve visada analítica sobre esse processo de tradução intersemiótica de singular beleza.

Para essa empresa tomamos de empréstimo a metáfora da Árvore e nos aventuramos a essa experiência analítica. A árvore, conforme sabemos, é como a água, símbolo da criação. Enquanto a água é capaz de reproduzir

3 PERROTI, Edmir. *O Texto Sagrado*. [Encarte da obra LAGO, Angela. *Cântico dos Cânticos*...]

todas as formas, a árvore constitui a imagem de todas as possibilidades geométricas do espaço. Suas raízes aspiram ao húmus (elementos de matéria mais densa), suas folhas e frutos são solidários aos raios de luz, forças imponderáveis do universo solar, e é através da verticalidade do tronco, que a expõe ao sol, que sai da treva subterrânea, ele coloca-a à luz - concretiza a criação.

Começemos pelas raízes ou efeitos detonadores da criação: qualidades de sentimento, puras sensações, o “ponto de partida para a criação”. Cecília Salles⁴ fala da importância de se distinguir o ponto de partida para a criação ampla - uma forma vazia e o ponto de partida para uma criação específica: uma forma menos vazia.

Uma forma vazia: assim como, quando a mente provocada por um desejo, torna-se uma espécie de torre de observação, à espera de incidentes que possam excitar a imaginação. Com a predisposição para criar, o artista busca um corpo como objeto de seu desejo. Na sua torre de observação, qualquer coisa pode ser essa imagem que levará a esse corpo. Uma forma menos vazia, quando o elemento inicial da criação pode ter sido definido. Embora definido, suas descrições ficam envoltas por uma indefinida nebulosa pertencente a uma zona vaga e obscura; como explica Cortázar, uma imagem profundamente carregada de algo que não se sabe o que é, mas contém uma excitação. Esses efeitos detonadores são cheios de vida e variedade: – ícones por excelência. Variedade potencial, uma vez que não está ali presente de forma definida. Há também as sensações alimentadoras ou mantenedoras do processo de criação, o artista é, como diz Picasso, um receptáculo de emoção, aquele que permanece vigilante. Dessa forma, Escher, “o artista gráfico que explorou o infinito”, passa a alimentar processo criador da referida autora, como ela própria afirma.

Os efeitos objetivados (índices) ou como nos propomos chamar as flores e os frutos estão estritamente ligados ao caminhar do criador em direção às

4 SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de Criação Artística*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1998.

qualidades primeiras. Tem a ver com a intencionalidade e o efeito estético a ser provocado. Como revela Poe quando diz que prefere começar com a consideração sobre o efeito. Tal preocupação fica evidente no percurso de Angela Lago, como revela seu depoimento:

“Usei, como referencial de linguagem nestes desenhos, as iluminuras, as miniaturas medievais e islâmicas e inclusive citei o que delas foi retomado, no final do século passado, por William Morris. Há ainda algum barroquismo ou maneirismo, na medida em que tento descentrar o olhar com inúmeras espirais, e provocar algo parecido com meu sentimento de deslumbramento”.

Esse efeito buscado pela artista pode se ver em dois pontos: o efeito que sobre nós exerce a obra ao folhearmos suas páginas, quando “a obra oferece-se ao nosso olhar” e, pela evocação explícita da autora ao explorar detalhes na tentativa de “criar uma atmosfera de sonho” para que “a leitura se construa fora de qualquer domínio”. O tronco – nesta perspectiva analítica – seria o sustentáculo da obra – símbolo⁵, por meio do qual a árvore emerge como uma forma organizada, ordenada, parecendo ter sido assim destinada desde o princípio àquela forma.

Essa ordem, misteriosamente, não pertence ao criador. Este, num ato de amor, apenas tirou-o daquele caos inicial, em que ambos habitaram por certo tempo. Mas se uma coisa é certa, o processo de criação, que se concretiza na escritura, na pintura, na escultura ou em qualquer materialidade, é um ato permanente, no qual o criador também se cria ao longo do processo (como diz Bakhtin). E, como toda recriação, o poema do leitor não é idêntico. É análogo apenas enquanto ato da criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo.

Ao fim e ao cabo, assim como os estudos comparados de literaturas inscre-

5 Ícone, índice, símbolo na perspectiva da semiótica peirceana.

vem no perfazer de suas investigações – como *corpus* de análise privilegiado – os textos verbais, os estudos de crítica genética também iniciaram suas investigações tendo como objeto os manuscritos. Sendo assim, ambas as searas visam ao estudo da produção literária e têm buscado o papel de outras linguagens no percurso criador, nas dinâmicas da produção e da recepção. Ambas investigam formas que se erigem sob a modalidade do verbal.

Neste caso, iluminados pelas perspectivas da crítica genética de extração peirceana e dos estudos comparatistas, a obra de Angela Lago erige-se sob a égide do visual, deixando o verbal como a seiva que o alimentou.

Por algum motivo, *Cântico dos Cânticos*, o poema escritura, se quis silencioso, “o texto do meu encantamento, sem palavras, intocado, num lugar sagrado, pleno de seus segredos, por paixão, zelo ou pudor... ficou atrás dos desenhos”.⁶

Concluímos, lembrando T. Eliot: em toda obra de arte, em todo processo de criação algo tem de permanecer sem resposta.

6 LAGO

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

COTÁZAR, Julio. *La Fascinacion de las palabras*. Barcelona, Munik, 1985.

CUNHA, Maria Zilda. *Matrizes de Linguagem e Pensamento na literatura infantil e juvenil: a tessitura dos signos em obras de Angela Lago e Otaviano Correia*. Tese de doutoramento em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP, 2002.

LAGO, Angela. *O cântico dos cânticos: uma leitura através de imagens*. Belo Horizonte, PUC-PREPES,

LAGO, Angela. Entrevista com a autora. Belo Horizonte, 2001.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1972.

PERROTI, Edmir. *O Texto Sagrado*. [encarte da obra LAGO, Angela. *Cântico dos cânticos...*]

PICASSO, Pablo. *O pensamento vivo*. São Paulo, Martin Claret, 1985

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva, 2003

POE, Edgar Alan. *Filosofia da composição*. In: S. Bradley et all the American tradition in Literature New York Grosset & Dunlap. Inc.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de Criação Artística*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 1998.

MÚLTIPLOS ENCANTAMENTOS NOS DOMÍNIOS DO ENTRE-SABER

Maria dos Prazeres Santos Mendes

Caro leitor, neste número três da revista *Literartes*, em que se consolida o intercâmbio entre especialistas e críticos em literatura e arte, sendo grande a contribuição dos ensaístas e articulistas para o estudo da literatura, outras artes e outras mídias, propomos, aqui, uma primeira leitura das palavras-chave dos artigos que contemplam os mais variados interesses e temas no processar de diferentes linguagens.

Enfocamos os artigos sobre a escritora e ilustradora mineira Angela Lago, em cuja obra primorosa *O Cântico dos Cânticos* – evidenciada em luzes e cores, na nossa capa – encontramos as palavras-chave:

– *ilustração; imagem e texto, e intermedialidade* no artigo de autoria de André Melo Mendes. A obra selecionada é *Sua Alteza a Divinha*, em que se visualiza a revitalização do espaço gráfico.

– **texto-verbal e texto-imagem:** chave de fruição no estudo de Liniane Haag Brum sobre a obra *Psiquê*, em que se opera a poeticidade na relação verbal/visual, na recuperação do mito de Eros e Psiquê.

– **público infantil; literatura eletrônica; literatura digital**, no artigo de Penha Élide sobre o surgimento de uma literatura eletrônica ou digital para crianças e jovens, analisando o ciberespacinho criado por Angela Lago.

– **experiência; imagem; leitor; leitura e mediação**, presentes no relato e análise da vivência em sala de aula da contundente obra de Angela, *Cena de Rua*, pelas professoras Nannini, Medeiros e Ribeiro.

– *ética e literatura; metáfora; linguagem visual*, na análise de Cristiano Camilo Lopes, da obra *A raça Perfeita*, com parceria entre Angela Lago e Gisele Lotufo.

Para ouvirmos Angela Lago, Lourdes Guimarães retrata a interessante entrevista esclarecedora a que dá o título poético de *Entre histórias, traços, cores e formas: a poética visual de Angela Lago*.

Em artigos que não se referem a Angela Lago, mas que contribuem plenamente para nossa conscientização crítica e profunda do entrecruzar de linguagens, o leitor encontrará as seguintes palavras-chave:

– **alteridade, literatura infantil; fábula**, no estudo de Andréa Castelaci Martins sobre a obra de Daniel Munduruku, ilustrada por Ciça Fittipaldi, *As peripécias do Jabuti*, em que mostra a configuração do diálogo entre culturas no diálogo verbal/visual.

– **interações dialógicas; não finalização; diálogo; imaginário; criatividade poética**, no artigo de Maria José Palo sobre a palavra e o imaginário em *Alice Através do Espelho*, de Lewis Carroll. Demonstra que no ato de narrar entre o semiótico e o linguístico, nos domínios do *non sense*, arquiteta-se a antilógica da prosa poética.

– **infância; poesia** no poema *Camelôs* de Manuel Bandeira, em análise de Paulo Sérgio de Proença.

– **contos de fadas; série de TV; Branca de Neve; Príncipe Encantado**, no estudo de Sandra Trabucco Valenzuela, em que analisa as relações a construção das personagens em *Once Upon a Time*, série de TV que lança olhar futuro ao clássico *Branca de Neve*.

Enriquecem esta edição as resenhas: “O livro e a leitura à luz do espelho” de Rodrigo da Costa Araújo sobre a obra *Abra este Pequeno Livro* de autoria de Jesse Klausmeier e ilustração de Susy Lee. “Tecendo Literatura: entre vozes e olhares” de Isaac Ramos, sobre o livro em homenagem a Lúcia Góes e “Esboços, fragmentos e o infinito proposto por Angela Lago”, traduzindo em palavras e desenhos os poemas de Rilke, na resenha de Maria Laura Spengler.

Acompanhe também as entrevistas feitas por Euclides Lins de Oliveira Neto, com Marcelo Spalding, sobre a literatura digital como novo gênero de literatura e a de Isabella Lotufo, com Odilon Moraes, sobre o livro ilustrado tendo em vista a palavra, a imagem e o objeto.

Após esse levantamento, só nos resta desejar a você boa leitura!

ENTREVISTAS

ENTRE HISTÓRIAS, TRAÇOS, CORES E FORMAS: A POÉTICA VISUAL DE ANGELA LAGO



Autorretrato, 2014

Angela Lago, mineira, de Belo Horizonte (MG), é autora e ilustradora de dezenas de livros e teve várias de suas obras premiadas mundialmente. *Cena de Rua*, de 1994, foi considerado um dos quinze melhores livros de imagem do mundo. Há mais de três décadas, Angela vem encantando leitores de todas as idades, graças a sua sensível e talentosa capacidade de contar histórias.

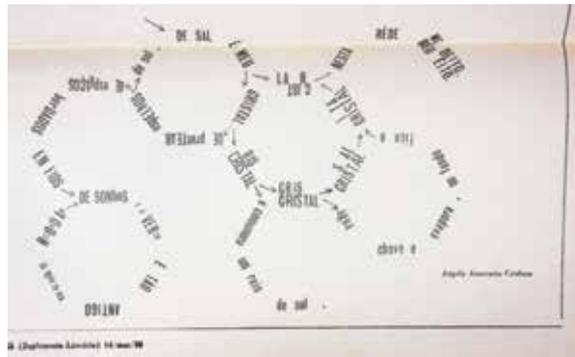
Muitas de suas narrativas têm inspiração na cultura popular brasileira e, de forma lúdica e poética, com suas ilustrações carregadas de significados, a artista instaura um jogo metalinguístico em que subverte tempo e espaço, proporcionando múltiplos diálogos. Nesta entrevista concedida à Literartes, Angela descortina um pouco da sua trajetória, fala sobre as novas mídias e pondera a respeito do papel da tecnologia em seu trabalho.



Cena de Rua (Editora RHJ): entre os quinze melhores livros de imagem do mundo

Você pode contar um pouco sobre como iniciou sua incursão pela literatura? E como a ilustração passou a fazer parte da sua vida?

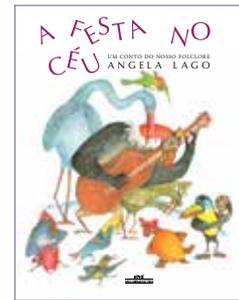
Minha incursão começou antes de aprender a ler, com os contos coletados pelos Grimm, lidos por minha mãe. Quando aprendi a ler, a dificuldade com o som de algumas letras acelerou meu desejo de superação aí mesmo, onde a dificuldade acontecia. Comecei a escrever então já com altos projetos de ser escritora. Adolescente, fui leitora de Drummond, Cecília, Bandeira, Pessoa. Também de Cabral e dos paulistas concretistas. E segui escrevendo poemas durante a juventude. No final dos anos 60 escrevia desenhando. Os poemas tomavam a forma de um cristal, ou de uma colmeia, por exemplo, e você podia seguir seu próprio caminho entre os versos. Os poemas-desenhos foram publicados no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, então sob a direção de Murilo Rubião. Resolvi me dedicar a desenhar livros para crianças nos anos 70. Estava em Edimburgo, onde fiz o curso *Desenho para impressão* no Napier College. O desejo de incluir o desenho na escritura já estava consolidado, com o aval do célebre poema em forma de rabo de rato de Alice. E a Escócia é um bom lugar para retomar o gosto pelo conto de fada. Além do mais, eu já tinha mais de trinta anos e não tinha filhos. Contar histórias era algo que me falava aí também.



Poemas-desenho: anseio por experimentações já afloravam na juventude

Em seus livros como *Tampinha*, *A Festa no Céu*, *De Morte*, *Charada Macabras*, dentre outros títulos, é forte a presença do universo folclórico. Como surgiu o seu interesse por essa temática?

Faz parte do meu mundo caipira: a fazenda do avô. E Belo Horizonte era nova, com alma de cidade interiorana e céu estrelado. Na verdade, os contos tradicionais fizeram parte da minha infância e vida afora. Eles sempre nos ensinam, nos consolam e nos acolhem neste lugar de seres pequeninos que todos somos, sejamos crianças ou adultos perdidos e indefesos no cosmo que nos assombra. Agora, perto dos setenta anos, vim, sertão adentro, morar em um vilarejo no Jequitinhonha. Aqui espero me renovar. Começo a perceber que me falta a matreirice presente nos contos e nos mineiros deste sertão. Vamos ver se dou conta de aprender. Tenho, tanto pela sagacidade do herói do conto popular, quanto pela desconfiada reflexão sertaneja, muita simpatia. A elas se associam outras qualidades, como a curiosidade e o estar presente no presente. Isso sem falar no bendito vento a favor, pelo menos nos contos. Os sertanejos me parecem as sempre-vivas daqui, que recolhem água nas folhas perto das raízes, e crescem e enfrentam o sol, secas, como se estivessem mortas. E sobrevivem.



Hoje a tecnologia nos permite uma série de possibilidades. Como você enxerga o emprego desses recursos na literatura, principalmente a voltada ao público infantil e juvenil?

É bom lembrar que já usávamos as possibilidades que o computador veio facilitar. O livro de imagens ou ilustrado trabalha com pelo menos duas linguagens, se não considerarmos o próprio livro uma terceira, e pode oferecer caminhos de leituras diferentes. Mas sem dúvida a tecnologia favorece essas possibilidades. Será que, com o uso maior da interatividade e da multiplicidade de linguagens, aparecerá um gênero novo na literatura? Será que esse gênero terá o nome de literatura?

O que você acha que muda no contexto de criação e produção de um livro pensado para o formato digital? Você acha que esse benefício de conseguir articular várias linguagens em um livro digital tem sido bem explorado?

Sabemos que e-book é hoje uma espécie de incunábulo. A tipologia para a impressão simulava o texto manuscrito. Atualmente, o som no livro digital imita o barulho da folha de papel quando é virada. Aqui, para mudar, é preciso a aparência de que não houve mudança. Temos que dar ao fruidor o máximo de semelhança para que ele aceite a troca do suporte. Mas ficaram para o público infantil muito enfeite e penduricalho que muitas vezes não fazem nenhum sentido na história. O livro-jogo, ou animações interativas, ou outro nome que venha a ter, ainda está sendo pensado. Vamos imaginar, por exemplo, a questão do tempo, que no livro para crianças pequenas é dado

linearmente e tantas vezes acentuado pela passagem das folhas. Muda a hora ou o acontecimento descrito na imagem, ao virarmos a página. Quando deixarmos de macaquear o livro, teremos camadas de tempos superpostas ou diferentes ações a serem percorridas em ordem ditada pelo fruidor. Isso implica uma mudança bem radical da narrativa, não? Minhas experiências pessoais na utilização das mídias foram até hoje tentativas simples, experimentações. Trabalhei a linearidade de uma lengalenga acumulativa com um final que a quebra. A história que não termina, em *Caperucita*, como nos livros *Outra vez* e *Cena de rua*, usando dessa vez as características da mídia. A narrativa-jogo explorei em *Oh!* Nela é preciso matar os mortos para descobrir o assassino. Por enquanto estamos simulando o livro de papel.

Você tem site, blog, twitter, facebook? Como o acesso a essas plataformas digitais interfere na sua forma de trabalhar?

O gesto e a emoção proporcionados por um mesmo pincel é diferente se nos colocamos de pé, em vez de nos mantermos assentados. Saberíamos talvez falar sobre isso. E, no entanto, não sei avaliar as interferências no meu trabalho por mudanças tão mais radicais. Talvez esteja muito imersa. Sei que, ao contrário do que algumas pessoas pensam, o trabalho no computador, pelo menos para mim, tende a ser mais lento. No princípio pela possibilidade de experimentações que ele me permitia e hoje talvez por ter escolhido uma forma de desenhar fotograficamente. Muitas pessoas me pedem que volte aos pincéis, por considerarem melhor meu desenho feito na prancheta. Mas o computador virou uma adição. Tenho um enorme prazer em entrar em um estado de desligamento do mundo exterior, quando diante de uma tela. Além disso, gosto de desenhar e paginar ao mesmo tempo. Acredito que tenho mais recursos para prever o objeto múltiplo que será o livro. Até a alegria de contrariar essa demanda pelo objeto único, pelo original, vale. Gosto de desenhar o livro, primeiro objeto de massa, praticamente já dentro da sua produção. E ainda como fruidora o prazer de navegar por informações e fazer minhas anotações na própria internet, livro e caderno ao mesmo tempo, com margens para anotações bem mais generosas que as do livro.

E ler com acesso a dicionário a um clique da mão, o que expande o número de idiomas em que posso ler.

Ao se deparar com o livro-imagem, muitas vezes, o adulto não enxerga a complexidade narrativa que o texto visual pode oferecer, limitando-se a julgá-lo somente como uma obra voltada à criança. Você gostaria de comentar a respeito?

Gostaria de frisar que o livro-imagem não é o que não contém texto, confusão que acontece apenas no Brasil. É o livro que permite uma leitura pelas suas imagens. Mas o que é exatamente isso? Eu cada vez sei menos. Podemos chamar a *Divina Comédia* ilustrada por Botticelli e a *Bíblia* ilustrada por Doré como livros-imagens? Afinal neles os desenhos são, cada um, e por si mesmos, uma narrativa. Se escolhermos dentro da literatura para crianças o exemplar livro *The Tale of Peter Rabbit*, de Beatrix Potter, o desenho cobre, do princípio ao fim, cada trecho da narrativa. A criança que não sabe ler seguirá pelas imagens a mesma história que a que ler o texto destituído dos desenhos. Há uma linda não complexidade em B. Potter, que gostaria de elogiar. Devo ter gosto em ser advogado do diabo. Mas percebam que, afinal, é essa não complexidade que permite ao leitor iniciante ter um mapa da leitura à sua frente, o que pode ser providencial nesse momento. Essa criança que ainda lê soletrando, tem dificuldade de memorizar o conteúdo. A imagem, ao espelhar o texto, lhe devolve o sentido do que foi lido. O livro de imagem seria uma *Bíblia Pauperum*, que, todos sabem, apesar do nome e de cumprir a mesma função para os iletrados medievais, sabia ser linda. Mas será que essa aparente e tão difícil simplicidade, essa proposta pedagógica, com todos os arrepios que a palavra provoca nos literatos, é destituída de complexidade? Os ilustradores vêm lutando por uma independência que permita um diálogo com o texto, um contraponto, onde a criatividade articule a conjunção. Mas será que diálogo e contraponto não existiriam de qualquer forma, até mesmo em um livro em que tentem se espelhar, na medida em que são duas vozes de dois substratos tão diferentes? Seria preciso falar as duas linguagens em absoluto chavão para que elas

soassem verdadeiramente em uníssono. Não há dúvida de que a complexidade acontece tanto no texto, quanto na ilustração, e que multiplicidade de leituras não depende da linguagem.

No livro *O Cântico dos Cânticos*, você lida com um poema visual em que há múltiplas leituras. Como foi o processo de criação desse trabalho?

Meus livros sem textos são, de alguma forma, fracassos. Aconteceram porque não consegui escrevê-los. No caso dos *Cânticos*, não consegui fazer os recortes que pretendia no texto bíblico. Perdiam a beleza e a leitura de “eterno retorno” a que o texto me remetia. A opção é só por desenhos, porque a letra me faltou. E foram muitas tentativas.



Páginas internas da obra *O Cântico dos Cânticos*, um mergulho fantástico em uma narrativa visual primorosa (Editora Cosac Naify)

Falando em poesia, como foi a experiência de ilustrar a obra *Menino Drummond*?

Era tudo o que queria, e no entanto, para ser sincera, foi uma experiência sofrida. Tive muita vontade de desistir. A minha saída foi tentar ser o mais simples possível. Ser o menos possível. Ter o mínimo de presença. Mesmo assim entreguei o trabalho com muita angústia.

Você tem muitas publicações fora do país. Como é a sua interação com as editoras estrangeiras? Você tem algum retorno sobre a repercussão do seu trabalho junto aos leitores estrangeiros?

Gosto de estar com os editores, quando isso acontece, sejam eles brasileiros ou não. Eles são as pessoas adequadas para discutirmos algumas das nossas dúvidas. Temos um interesse em comum: o leitor. Isso pode ser um começo para conversas francas e necessárias, embora as conversas tendam a ir além dos leitores, em direção às nossas crenças e desejos pessoais. Tenho ocasionalmente alguma notícia de leitores ou críticos estrangeiros, mas só nos chegam notícias boas. Temos pouca oportunidade de escutar críticas hoje em dia. Não só aqui. Meu primeiro livro no Japão, *A festa no céu*, feito para a Gakken, no Japão vendeu também para a Coreia e para a China, e me alegrou muito imaginar esse conto tão nosso na mão de crianças asiáticas. Tanto o *Cena de rua* quanto o *João Felizardo, o rei dos negócios* tiveram vendas para o governo no México, essas vendas colossais. Mas com exemplares feitos em papel de pior qualidade e pior produção. Tomara que mesmo assim tenham emocionado as crianças.



A festa no céu (Editora Melhoramentos) e *João Felizardo* (Cosac Naify) levam as histórias de Angela a outros continentes

O seu trabalho no site com o projeto ABCD demonstra uma preocupação com a aprendizagem. Fale um pouco sobre esse projeto e sobre quais são as expectativas em torno desse trabalho junto às crianças?

Todas as expectativas possíveis... Um trabalho da criança que trocava letras, impulsionada pela simpatia com os colegas que enfrentam o ritual de passagem que é a aprendizagem da leitura. Pena que a complexidade dos novos *softwares* e minha dificuldade de trabalhar em equipe estejam impedindo a continuidade do projeto. A expectativa é de que a criança possa aprender a ler brincando sozinha. E mais recentemente, com minha última experimentação, que leia antes de saber ler, ao acompanhar com o dedo as letras.

Você é uma artista premiada mundialmente, há algum prêmio em especial que tenha marcado a sua carreira?

Talvez o fato de o livro *Sangue de barata*, uma das minhas duas primeiras publicações, em 1980, ter recebido o selo “Altamente recomendável”. Ou o prêmio João de Barro, no ano seguinte, para o livro *Uni Duni e Tê*. Sem dúvida os primeiros prêmios foram os mais importantes, pois me ajudaram a ser tenaz.



Sangue de barata (Editora RHJ), uma das obras que impulsionaram a carreira de Angela

No momento, você está trabalhando em algum projeto? Pode adiantar alguma informação à Literartes?

Faz alguns anos desenho as flores do meu jardim e agora as do cerrado e escrevo poemas curtos sobre elas. Uma meditação sobre a beleza do mundo. Aí vão uma ilustração e um poema.

Lantana camara, cambará

Abri a janela e o tempo foi embora.

Não há mais pressa. Nada
tem importância nenhuma.

Copio,
cópia de cópia,
a fotografia.

E na tarde, a mais serena,
sumi.
Até a caneta desapareceu.
Eis que de repente eu sou o traço.
Eu sou a cor.

A sombra na caverna
virou flor.



O LIVRO ILUSTRADO: PALAVRA, IMAGEM E OBJETO NA VISÃO DE ODILON MORAES

Odilon Moraes é autor e ilustrador de livros para crianças. Nessas três últimas décadas ilustrou quase cem livros, de diversos autores como Ana Maria Machado, Tatiana Belinky, Wander Piroli, Lima Barreto, Machado de Assis, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Alphonsus de Guimarães, dentre outros. Como autor e ilustrador recebeu duas vezes o prêmio “Melhor livro do ano para crianças”, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) com *A princesinha medrosa* (2002) e *Pedro e Lua* (2004); como ilustrador, recebeu o Jabuti em 1994 com *A Saga de Sigdried* junto com Tatiana Belinky e em 2009 com *O Matador* de Wander Piroli. Além disso, tem duas obras com o selo White Raven, concedido pela Biblioteca Internacional de Literatura Infantil de Munique, *O guarda-chuva do vovô*, uma parceria com sua esposa, Carolina Moreyra (2009) e *A fome do lobo* com Cláudia Maria de Vasconcellos (2013).

Nesta entrevista, Odilon compartilha a sua trajetória e também nos fala um pouco sobre o livro ilustrado e a sua experiência como autor e ilustrador no Brasil.

Como surgiu a sua relação com o desenho/ilustração?

Uma coisa é a relação com o desenho, outra coisa é a relação com a ilustração. Eu sempre desenhei, inclusive era uma maneira minha de me relacionar com o meu pai, desenhar junto era a conversa mais profunda que a gente tinha. O meu pai gostava de pintar, o universo da pintura eu herdei dele; eu tinha o meu cavalete e ele tinha o dele. Fiz faculdade de arquitetura e a pintura ficava no universo paralelo. Quando abandonei a arquitetura e vi a possibilidade da pintura ser minha profissão, praticamente parei de pintar. A ilustração entrou como um modo de usar meu desenho para ganhar a vida sem precisar ganhar a vida pintando. A ilustração surgiu para sustentar o meu trabalho de pintura. Um amigo meu me levou a uma editora. Voltei com

um livro e nunca mais parei, porém não tinha pensado na ilustração como realização. Aos poucos fui me apaixonando, na medida em que fui percebendo que a ilustração era um desenho que podia contar coisas ao mesmo tempo que ilustrava coisas; eu estava presente na história mesmo que a história não fosse minha, ilustração era um modo de contar. Concomitantemente, fui me fechando à pintura. Será que a vida toda eu já não estava ilustrando achando que estava pintando?

E, nesse processo você começou a se dedicar cada vez mais ao trabalho de ilustrador?

A pintura foi desaparecendo e eu comecei a escrever meus próprios livros. Eu tinha preconceito com ilustração no início, mas o livro do Shel Silverstein, *A árvore Generosa*, me abriu um caminho, e passei a ver a ilustração como um modo de expressão, um gênero. Num conto de fadas, por exemplo, a função da ilustração é como a de um intérprete de música, cada intérprete vai interpretar de um jeito diferente, só que a música permanece a mesma; embora mude o ritmo, a composição é a mesma. O papel do ilustrador tradicional é dar a sua interpretação daquela história, se você tirar a ilustração, a história permanece a mesma, não necessita de imagem. Nesse caso, o trabalho do ilustrador é a virtuosidade do intérprete, é como o crooner, ele tem que saber cantar. A ilustração tem esse caráter.

Mas o papel da ilustrador vem ganhando novas qualidades interpretativas, não é?

Nos anos sessenta na Europa e nos anos setenta no Brasil, chega um movimento da ilustração não mais de interpretar, mas de acompanhar a narrativa, em que já não é mais a qualidade do desenho que está sendo julgada, mas o quanto ele fala, e com pouco pode-se contar muito. É como a bossa nova, um banquinho e um violão. Se conseguir ir na essência do que está sendo dito, não precisa de violino nem de coro, a beleza está no quanto se consegue ir ao essencial. Isso mostrou que o ilustrador tinha que ter uma

qualidade imprescindível: tinha que saber contar; ilustrador é quem conta, seja da maneira de um intérprete, seja participando da história. Isso fez com que eu ligasse duas paixões mal resolvidas, pintura e literatura, e pude trabalhar as duas no mesmo registro porque o ilustrador de livro ilustrado é aquele que desenha escrevendo e escreve desenhando.

Qual o papel do texto e da imagem no livro ilustrado?

Livro ilustrado como gênero literário nasce a partir de uma visão específica: com o desenho se escreve. Isso é a base de tudo. Um livro-imagem é um livro de imagens sem história? Não, é um livro no qual a história está escrita com desenhos, é como um hieróglifo; essa é a base para o gênero literário onde a imagem escreve. Você pode então ter um livro-imagem só com imagem e um livro-imagem também com texto, em que os dois escrevem. *A princesinha Medrosa* é um exemplo, tanto que na segunda edição, achei que tinham imagens repetidas no texto, por exemplo, ela falava assim: *Olha lá em cima!* E na imagem estava ela apontando para cima, então pensei, por que precisa falar *Olha lá em cima!?* Daí eu retirei o texto, bem como algumas frases redundantes. Em alguns momentos a imagem escreve conversando com a palavra, em outros, a imagem escreve solo. Esses dois tipos de livros, em alguns lugares da Europa e dos Estados Unidos são considerados como gênero.

E no Brasil, como você vê esse gênero?

No Brasil tem um complicador porque nos anos setenta, Juarez Machado fez dois livros, *Domingo de manhã* e *Mistério da página 19*, que foram chamados de livro-imagem ou livro de imagem, mas que são exclusivamente sem palavras. Isso fez ficar diferente o recorte no Brasil. Aqui, o picture book ou livro ilustrado com palavras é tratado como um livro com ilustrações. A função da imagem no picture book é diferente da função da imagem no livro com ilustração. Vamos fazer a comparação com rádio e cinema. O rádio se você fechar o olho você entende melhor, quando você tem a imagem, o cinema, se você fechar o olho, você não entende a história. Vá em um filme

mudo de olho fechado. Imagina isso: nos anos setenta, as emissoras de rádio criam uma rádio com imagem e continuam chamando de rádio. Quarenta anos depois alguém fala: “Vocês repararam que se a gente fechar o olho não se entende esse rádio com imagem? Vamos chamar esse rádio com imagem com outro nome, vamos chamar de cinema!” É uma piada, mas na literatura infantil é assim. Desde os anos setenta existe o livro ilustrado, *Flicts*, do Ziraldo, é um exemplo, e tem o Juarez Machado. Há quarenta anos existe o Picture book no Brasil, porém não era aceito como um gênero à parte.

Você se considera um autor ou um ilustrador?

Se você entende o livro ilustrado com um gênero, sou autor. Quando você é autor de um livro, você já não sabe se o que você desenha é ilustração. Quando você se põe como autor de picture book, e diz “Era uma vez um menino num castelo”, você pode desenhar um menino em seu quarto. Eu conheço um ilustrador, Anthony Browne, que ilustrou *João e Maria* dos Irmãos Grimm, só que ele fez as ilustrações ao invés de na floresta, na cidade. A história virou outra, é um conto tradicional, mas a analogia e a contraposição ficaram fortes porque duas crianças abandonadas numa cidade da Inglaterra nos anos oitenta é muito pesado. Ele é autor de picture book e tem que ter um certo desrespeito para provocar o texto. No prêmio Christian Andersen há duas categorias, melhor autor e melhor ilustrador, esse ano ganhou o Roger Mello como melhor ilustrador, mas penso: e esses autores de picture book? Uma coisa é o cara que só escreve, mas vamos pegar Jutta Bauer, que escreveu *O Anjo da Guarda do Vovô*. Ela é ilustradora, mas é autora das obras e do texto também, ela ganhou o prêmio como ilustradora, mas tinha que ter ganhado como autora. Ilustrador é autor também, mas autor de coisas diferentes; mesmo não sendo de picture book, ele é autor da interpretação que ele faz. Quando é picture book, o ilustrador é também autor da obra. Em uma obra clássica pode-se trocar de ilustração quando se troca de editora, mas num picture book não tem jeito.

Quando você passou a ser autor?

Quando, por coincidência, comecei a pegar livros para ilustrar que tinham aberturas maiores e menos descrições. Eram textos que me possibilitavam fazer muitas ilustrações, assim passei a perceber que as pessoas reparavam na ilustração, nesses livros ela ganhava uma importância grande. Comecei a querer fazer só isso e passei a recusar textos muito fechados até o ponto em que comecei a escrever, em 2002, *A Princesinha Medrosa*. Não tinha consciência de picture book ainda, mas sabia que esse modo para mim era mais adequado.

Qual foi a sua experiência mais próxima do tripé palavra-imagem-objeto?

Em *Ismália*, que é um livro sanfona. Cheguei a esse formato por dois motivos formais. Primeiro, porque a passagem de páginas era tempo demais para um poema, daí me veio a ideia da sanfona, pois os cortes são menos radicais e era possível ler o livro todo aberto; segundo, o poema o tempo todo faz referência à lua do céu e à lua do mar; sendo sanfona mais ainda acentuaria a verticalidade do poema, sanfona para cima e não para o lado. Antes de pensar no objeto, me concentrei no poema e nas suas dificuldades que me levaram a criar as soluções no formato. Em *A Princesinha Medrosa* tentei ao máximo não escrever o que estava desenhado e não desenhar o que estava escrito, para a segunda edição o enxuguei ainda mais.

Qual a relação entre fantasia e realidade no livro ilustrado?

O picture book é um celeiro de paradoxos, texto que é imagem, imagem que é texto. Pode promover o encontro entre gerações, entre fantasia e realidade, entre a visão da criança e a visão do adulto, entre espaço e tempo. No picture book é possível trabalhar essas ambiguidades. O picture book é um caldeirão de experiências. O Renato Moriconi fala que o picture book é polifônico. Dizem que é inter-geracional porque promove um encontro entre gerações

diferentes, a imagem não reproduz mais a palavra, não é mais apoio para o leitor que está aprendendo a ler, a imagem está contando uma coisa e o texto outra, o adulto está acostumado a pensar que imagem é redundância, está acostumado a renegar a imagem e, quando ele percebe que a imagem não está contando o que a palavra está falando, é despertado para prestar atenção na imagem. A criança, por sua vez, está acostumada a ler imagem e assim aprende a ler palavras. Um adulto quando lê para uma criança, redescobre a imagem enquanto a criança descobre a palavra. O picture book promove o encontro entre fantasia e realidade, com duas narrativas paralelas ou o encontro entre a visão da criança e a visão do adulto, como no livro de John Burningham, *Fique Longe da Água, Shirley*. No livro do Roger Mello, *Vizinho, Vizinha* tem o encontro entre espaço e tempo, ali ele faz a página da direita ser um apartamento e a da esquerda ser outro, ele assume que a página é um espaço e não um tempo, como normalmente se presume, a página da esquerda antecede o acontecimento da página da direita. A Suzy Lee também faz isso.

A Angela Lago está sendo homenageada nessa edição da Literartes, você pode falar um pouco sobre o trabalho dela como ilustradora?

A Angela Lago é considerada no Brasil a autora que tem como marco a preocupação da palavra, da imagem e do objeto. Numa entrevista que fiz com ela, ela diz que após ter conhecido o livro *Onde Vivem os Monstros* do Maurice Sendak, sua forma de pensar a ilustração mudou. E esse livro é um marco na história da ilustração infantil exatamente por isso, pelo modo como a imagem e o texto se espalham sobre o suporte, o enquadramento, a escolha de ter páginas mudas e outras ter texto, a medida que a fantasia do menino chega, os enquadramentos vão aumentando até a página sangrar. Esse livro é um marco do aproveitamento do suporte como algo que constrói e conta coisas no objeto, não na palavra nem no texto. Se você não tem noção de que a Angela se preocupa com isso, você pode achar que a obra dela é hermética. Eu mesmo já achei isso. Quando conheci os trabalhos da Suzy Lee pensei: a Angela tem uma irmã em outro continente! Em *A Trilogia da Margem*, Suzy Lee faz o encontro das páginas no meio do livro, a costura, significar três coisas

diferentes. Em *A Onda*, o meio do livro separa o personagem e o outro, a menina e o mar, até o momento em que a separação se quebra e a menina vai ter a experiência de ser banhada pelo mar. Em *O Espelho*, há a experiência da menina com ela mesma, um espelho em que não se sabe qual é uma e qual é a outra, até o momento em que o espelho se quebra. Em *Sombra*, o meio da página separa fantasia e realidade até o momento em que o elemento de um entra no outro e faz uma inversão. Tudo através da costura do meio. Para muita gente a costura atrapalha, Suzy Lee faz da costura um elemento narrativo e faz o leitor desmanchar essa barreira. Esse trabalho poderia ser da Angela.

**A Angela tem uma forma peculiar de trabalhar o espaço.
Como você vê isso?**

A Angela observa que um livro tem cinco lados, que essa é a base para o ilustrador trabalhar, e faz com que esse seja o lugar do não-lugar, um personagem pode entrar lá e sumir. Para ela, o desenho é ficção, e embora a espacialidade do desenho seja bidimensional, é possível criar espaços que não existem e que sejam impossíveis de existir fisicamente, só existindo no desenho, como as escadarias do Escher, por exemplo. Por outro lado, a Angela é concreta. Se desenho é ficção, livro é matéria. Ela trabalha na integração dessas duas formas, ela pensa que alguém vai manusear o livro e que tem um modo de ser feito, como se houvesse um espaço contido no meio do livro aberto para se ler. A Angela desenha no espaço ficcional do objeto, parece anamorfose, e faz o espectador estar no lugar que ela o coloca. É incrível. Tem a ver com os concretos, com Lygia Clark. O espectador está na obra, a perspectiva é para ele. Tenho curiosidade para saber como ela chega nisso, é uma das autoras que mais investiga o suporte; quando faz esses livros com essas perspectivas, faz porque está fazendo uma obra para um códice. Não é à toa que ela gostou do *Ismália*. Então ela imbrica o conteúdo com o suporte, não conheço outro ilustrador que esteja mais debruçado na questão de livro eletrônico, para ipad. Para ela, mudou o suporte, mudou a forma de contar história. Se ela tivesse nascido na época do papiro, teria feito livros incríveis para rolos, ela tem uma relação com o suporte a ponto de transformar o suporte na própria obra.

LITERATURA DIGITAL, UM NOVO GÊNERO DE LITERATURA?

As novas tecnologias têm influenciado sobremaneira a forma como o homem vive e se relaciona em vários campos da vida. Os *bits* produzem uma nova forma de informação, que, aos poucos, substitui a informação gerada a partir dos átomos. A possibilidade de todas ou quase todas as empresas de uma sociedade fabricarem produtos, veicularem conteúdos ou informações e oferecerem serviços de forma digital é um das principais características da Era digital.

A informação em *bits*, por não ser física, tem a possibilidade de ser transmitida em menor tempo e de ocupar até mesmo um mínimo de espaço. Além da facilidade em compactação de informação e supervelocidade de transmissão de conteúdo, na Era digital, a produção cultural também pode se beneficiar da confluência de diferentes suportes na produção de linguagens e processos de comunicação humanos, que se constitui na hipermídia. Assim, no campo literário, um romance impresso pode ganhar experimentações artísticas e interativas quando se converge para o formato digital.

A velocidade da transmissão de ideias em ampla escala nunca foi tão intensa e completa.

Para o jornalista e professor, doutor em Letras e pesquisador em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Marcelo Spalding, a Era pós-2000 traz consigo uma revolução rápida e silenciosa, a revolução dos *bits*. Segundo Spalding, *Alice for iPad*, publicado em abril de 2010, e que foi tema de sua tese de doutorado, tornou-se um símbolo das possibilidades do livro digital: “Com ilustrações que se movem à medida que o leitor balança o aparelho, trabalho gráfico cuidadoso e diversas animações que o transformam numa emblemática releitura do clássico”. Autor de cinco livros, entre eles, “*As cinco pontas de uma estrela*” e “*Mitos Digitais*”, Marcelo Spalding, que é idealizador do movimento “Literatura Digital” e possui marcante atuação no campo da hipermídia e em educação de abordagem

conectivista, responde algumas questões importantes sobre a hipermídia e o leitor diante das novas possibilidades da Era digital.

Você desenvolveu uma tese de doutoramento com o título “Alice do Livro impresso ao e-Book: Adaptação de *Alice no País das Maravilhas* e de *Através do Espelho* para iPad”, cujo tema *Alice for iPad* é inovador e de grande relevância para quem estuda as produções literárias e culturais para crianças e jovens, neste universo de novas tecnologias. De onde partiu o seu interesse pelo tema? Como se deu a trajetória por esse caminho ainda pouco explorado na academia?

Desde muito jovem, eu tive duas paixões: livros e tecnologia. Cresci lendo muitos livros e louco de vontade de ter um PC, na época ainda caro. Depois entrei em jornalismo, em letras, fui fazer mestrado, mas sempre trabalhando com manutenção de sites. Só então percebi que literatura e tecnologia estavam se aproximando cada vez mais, e entrei no doutorado, em 2008, para estudar a literatura para web. Já no meio do doutorado, surgiu o iPad e aqueles livros interativos e, então, mudei meu foco. Devo ter sido o primeiro pesquisador a defender uma tese sobre livros para iPad, em 2012.

Qual a sua visão, na Era digital, da relação livro, literatura e leitor, diante dos recursos da hipermídia?

O historiador Roger Chartier diz que a revolução digital é a maior revolução da história da leitura, maior ainda que a prensa de Gutemberg. Nós não temos como avaliar por estarmos vivenciando este período, mas muda radicalmente, com o texto perdendo seu protagonismo.

Pensando na criança como leitora, o que você acha que ela espera encontrar em obras de cunho literário, nas telas do tablet, do computador?

A criança, e talvez qualquer pessoa, acessa um tablet, um computador, uma televisão ou uma biblioteca para se divertir. Ou para aprender, às vezes. Pelo menos deveria ser assim, não por obrigação. Portanto, a criança não espera encontrar literatura, a literatura é que deve ser atrativa para que a criança descubra seu poder.

E por que a escolha de *Alice*, de Carroll, para a abordagem mais importante em sua tese no que se refere ao diálogo literatura e hipermídia?

Na verdade, a escolha foi menos pelo texto do Carroll do que pelo produto desenvolvido para iPad em cima da obra. Foi o primeiro aplicativo literário a explorar as ferramentas do iPad, lançado apenas um mês depois do lançamento do iPad.

Frente a um tema ambicioso que é “literatura e novas tecnologias”, com qual apoio teórico bibliográfico você contou para desenvolver sua tese doutoral? Qual foi o maior desafio?

O maior desafio da tese foi lidar com tantos temas distintos, desde tecnologia até sociologia, passando, claro, por comunicação e literatura. Deixei muitas ideias para trás, caminhos que não explorei. Em relação ao apoio bibliográfico, há muita coisa boa escrita sobre literatura e sobre tecnologia. Só precisei juntar uma com a outra (embora haja bons autores fazendo isso antes e com mais sistematização do que eu, como a Tânia Rösing, aqui na Universidade de Passo Fundo – UPF).

Você pode apontar alguns aspectos de sua pesquisa que considera mais inovadores e também comentar sobre as contribuições que esse estudo pode trazer aos educadores, principalmente se pensarmos naqueles que estão envolvidos com a formação do leitor literário?

Meu grande objetivo com a pesquisa foi investigar se a literatura pode sobreviver ao livro. E sim, a literatura está para além do livro. Tomara que o livro exista enquanto nós formos vivos, por mais cem, mil anos, mas caso o livro acabe, a literatura permanecerá em outros formatos. Esta é a grande contribuição que espero levar a tantos que temem pelo futuro da literatura. Fora isso, uma pesquisa como essa é claro que traz diversas reflexões sobre o que é literatura, o fazer literário, etc.

Você acredita que a cibercultura pode ser um fator limitante diante de um grande público sem acesso aos equipamentos que veiculam o e-book ou livro digital?

A cibercultura é a cultura da rede. Claro que há parte importante da população que não tem acesso a ela por questões financeiras, mas será que esta parcela tem acesso a livros? Será que essa parcela consome livros de forma natural? Hoje é muito mais provável que o jovem da periferia tenha internet do que compre livros numa livraria, então o discurso de que a tecnologia é para poucos vem se dissolvendo. Isso não significa, por outro lado, que está se formando um fosso cultural entre os que têm e os que não têm acesso à tecnologia. Mas também há um fosso cada vez mais profundo entre os que têm boa habilidade de leitura e os que não têm.

As novas tecnologias modificam a literatura? E a leitura como se desenvolve suas práticas e seus processos?

As novas tecnologias modificam a leitura sim, mas é difícil para nossa geração especificar como isso acontece. Por enquanto, temos alguns palpites, como a questão da velocidade, da multimídia. Mas ainda é cedo para afirmações contundentes.

Como se articula a linguagem da literatura digital com o som, com a voz, a música enquanto elementos estruturantes da narrativa?

Não é possível criarmos uma poética desse tipo de literatura ainda, por enquanto o importante é observarmos sua potencialidade. Quando surgiu o cinema, começaram a filmar peças de teatro. Mas cinema não é teatro filmado, o cinema tem uma linguagem própria, com planos, cortes, efeitos especiais etc. O que não significa que um filme tem, necessariamente, que ter efeitos especiais. Dessa forma, a literatura digital pode explorar ou não o multimídia, explorar ou não algoritmos de programação etc.

Você analisou em sua pesquisa o livro digital *Alice em NewYork*, o que caracteriza a adaptação da obra literária de Lewis Carrol para o código digital, a linguagem da hipermídia ?

Na verdade, fazendo uma crítica à adaptação chamada *Alice for iPad* (o *Alice in NY* é posterior, publicado um ano depois, e faz uma má adaptação de *Alice Através do Espelho* para os dias de hoje) podemos dizer que foi um primeiro passo, mas bastante rudimentar frente às possibilidades deste novo meio. O que os criadores fizeram foi pegar o mesmo texto, a base das ilustrações originais e criar alguns efeitos próprios do iPad.

Como você avalia a literatura digital em sua tese doutoral? Como você vê a permanência do leitor e da literatura, essa “forma especial de comunicação”, como diria o filósofo Hans Jauss?

Exatamente, a literatura digital vem para ser um novo gênero de literatura, como há a chamada literatura oral, o romance, a poesia etc. E este gênero demonstra que a literatura está para além do livro e que não irá terminar caso o livro enquanto objeto termine. Por outro lado, há um enorme risco, que é a perda de prestígio da leitura. Se nossos governos continuarem achando que os jovens não precisam ser proeficientes na sua própria língua, não teremos leitores e nem livros. Sejam eles digitais ou de papel.

CRUZANDO AS FRONTEIRAS DO TEXTO E DA PÁGINA: UMA ANÁLISE DO TRABALHO DE ANGELA LAGO

André Melo Mendes¹

RESUMO: Esse artigo apresenta uma análise da obra *Sua Alteza A Divinha*, de Angela Lago, abordando a forma como a autora procura revitalizar o espaço gráfico do livro por meio da desconstrução do seu espaço físico tradicional e da aproximação entre a palavra e a imagem, de uma forma um pouco diferente daquela que tem sido feita ao longo da história da pintura ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Angela Lago, ilustração, imagem e texto, intermedialidade.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the work *Sua Alteza A Divinha*, written by Angela Lago. In this book, the author attempts to revitalize the graphic space of the book through the deconstruction of its traditional physical space and the rapprochement between the word and the image, in a slightly different manner from what has been done throughout history of Western painting.

KEYWORDS: Angela Lake, illustration, image, and text, intermediality.

1 André Melo Mendes é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Membro do Grupo de Estudos em Intermedialidade (FALE) e do GRIS – Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade (FAFICH). Autor dos livros: *A complexização do objeto artístico* (2007), Editora UFMG e *Mapas de Arlindo Daibert* (2011), Editora C/Arte.

Ampliação das possibilidades da linguagem

A literatura infanto-juvenil ocupa um lugar importante no cenário literário brasileiro, principalmente no que se refere às experimentações do espaço gráfico do livro e das aproximações entre texto e imagem. Nos últimos vinte anos, vem se solidificando no Brasil uma tradição de escritores e ilustradores que têm alcançado reconhecimento internacional e Angela Lago é um desses artistas que merece destaque. Angela nasceu em Belo Horizonte e iniciou sua carreira de escritora e ilustradora em 1980, com um



figura 1

trabalho que se caracteriza por uma complexidade não apenas do traço do seu desenho, mas de toda a ilustração (incluindo o espaço físico e as cores)



figura 2

e, ainda, por um diálogo com outras linguagens e artistas, em especial a obra do gravador holandês Maurits Cornelis Escher. O desejo de Angela Lago, ao produzir sua obra, parece ser o de que a leitura seja um processo ativo de descoberta para o leitor; por isso, seu processo de criação artística está focado na busca por novas formas de ampliar as possibilidades da linguagem. Nesse processo, ela apropria-se de signos de outros tipos de comunicação, criando novas sintaxes, recriando o mundo sempre de forma lúdica.

Dentre as diversas obras premiadas dessa autora, destaco o livro *Sua Alteza*

*A Divinha*² que será objeto desse artigo. Nessa obra, além de continuar trabalhando a questão espacial (algo que acompanha Angela Lago em toda sua carreira), a autora decide também investir mais profundamente na aproximação entre a palavra e a imagem, de uma forma um pouco diferente daquela que tem sido feita ao longo da história da pintura ocidental.

Sua Alteza A Divinha é marcado pelos desafios. Ao mesmo tempo em que conta uma história na qual a vida do personagem principal depende da habilidade de decifrar enigmas, também instiga o leitor a perceber o texto de uma maneira diferente, dando destaque para suas qualidades icônicas. O livro retoma a estrutura mítica do candidato a herói, que vence várias provas e, que, com a experiência adquirida, consegue o prêmio (podemos pensar em obras como, por exemplo, o mito de Perseu ou Édipo e a esfinge). Nessa obra, Angela Lago conta a história de uma princesa que só se dispõe a casar com aquele que for capaz de vencê-la numa disputa de adivinhas. Quatro competidores tentam a sorte e, derrotados, pagam com a morte na forca – o que torna a história ainda mais emocionante. Como no mito da esfinge, a pergunta é: quem vencerá o desafio, colocando fim às mortes?

De um ponto distante do reino, surge um corajoso desafiante: Louva-a-deus, um caipira que tem esse nome por rezar muito e cuja principal posse é uma vaquinha. Esse candidato a herói (após deixar sua vaca, Mimosa, aos cuidados da vizinha) parte rumo ao castelo da princesa, o local onde se dará a disputa.³

Atravessando as bordas: a subversão do espaço físico do livro

Em *Sua Alteza, A Divinha*, Angela Lago cria imagens que, apesar de serem de baixa resolução, são lindas. A autora consegue aproveitar-se dessa limitação

2 Prêmios: O melhor livro para crianças – 1990 – Fundação Nacional do Livro Infantil (seção brasileira do International Board on Books for Young People) e Prêmio Editoração e Projeto Gráfico – Associação Paulista dos Críticos de Arte.

3 MENDES, 2007, p. 48-49.

para produzir desenhos leves, delicadamente quadriculados.⁴ Preocupada em criar novas formas de leitura, de utilização do espaço do livro, a artista combina esses desenhos de tal maneira que consegue desenvolver uma artimanha para dar movimento a uma figura estática: ao abrir o livro *Sua Alteza A Divinha*, o leitor é surpreendido por uma página de papel vegetal com um grilo estampado nos dois lados. Com o movimento da página transparente para a direita, o grilo cai na rede de um personagem desenhado na primeira página; se voltarmos a página transparente (na qual está o grilo) na direção oposta (ou seja, em direção à primeira página), ele “pula”, cai na rede, de outro personagem. O gafanhoto “pula” literalmente de uma rede para outra, de uma página para outra e nunca está “preso”. No final do livro essa brincadeira se repete: Louva-a-deus “balança num trapézio” de um lado para outro (de uma página para outra): uma criação gráfica engenhosa.



figura 3

Angela dispõe as figuras de uma forma diferente nas páginas da obra, sugerindo ao leitor novas maneiras de interação com esse espaço gráfico; ela quer que ele pegue o livro, olhe de outro jeito, interaja e se divirta. Nessa busca por criar desafios ao leitor, Angela Lago não se restringe apenas ao “pulo do grilo” e joga com os limites da página, criando novas margens, rompendo as bordas, estabelecendo outras possibilidades de leitura, não só do ponto de vista poético, como também, literalmente, da imagem gráfica. As margens das páginas são constantemente

“desrespeitadas” e invadidas, constituindo-se num limite que será rompido ao longo da história pelas ilustrações gráficas: pessoas, animais, paisagens ou algum outro elemento se encarregarão de não deixá-las intactas (figura 2). Na página seguinte (figura 3), as personagens secundárias começam a

4 MENDES, 2007, p. 52.

construir a moldura da página: dois pássaros sustentam uma borda superior ao mesmo tempo em que flautistas fazem subir as cordas que serão unidas. Enquanto isso, a princesa assenta-se sobre o texto, à espera de alguém que possa vencê-la para se tornar seu marido. Ao longo da narrativa, nessas bordas “rompidas” se concentram uma série de personagens secundárias que relacionam-se diretamente com a narrativa principal, num diálogo que antecipa ou resume as passagens do texto impresso. Na quarta capa (figura 4), por exemplo, é repetida a mesma estrutura que existe na capa (figura 1), mas com uma nova ordem que sintetiza o final da história: surpreendendo a todos, o caipira passa por cima dos seus oponentes e ganha a atenção da princesa, tornando-se o “centro” (literalmente).



figura 4

As imagens da capa e quarta-capa lembram as pinturas reversíveis de Giuseppe Arcimboldo (1527-1599), famoso por seus retratos de “cabeças compostas” feitos com frutos, peixes, livros etc; dispostos na tela de maneira a evocarem uma pessoa, ao mesmo tempo em que se referem às estações do ano ou aos elementos da natureza (água, ar, fogo, terra). Assim como Arcimboldo, Angela Lago ama a liberdade dos jogos, do lúdico — o acaso e a subversão das regras, especialmente. Arcimboldo foi, sobretudo,

um recriador de príncipes, um inventor de brincadeiras. As “cabeças compostas”, que durante vinte e cinco anos fabricou imagens na corte alemã, tinham, no fundo, a função de jogos de salão.⁵ Nas imagens das figuras 1 e 4, por exemplo, é possível perceber que ao mesmo tempo em que temos uma moldura, um ornamento, temos também personagens e uma narrativa. As ilustrações de Angela Lago são assim: jogos divertidos.

5 BARTHES, p.117.

Palavras que são imagens: a utilização do ícone como símbolo

Vários gestos lúdicos são importantes nessa obra: um gafanhoto que “pula” de uma página para outra, a utilização da imagem gráfica dos personagens para ajudar a formar molduras, a “permeabilidade” das molduras que permite que os personagens secundários interajam com os principais, entretanto, é na aproximação entre texto impresso e imagem gráfica, especialmente na utilização da imagem icônica como signo simbólico, em que mais se evidencia a característica inovadora de Angela Lago.

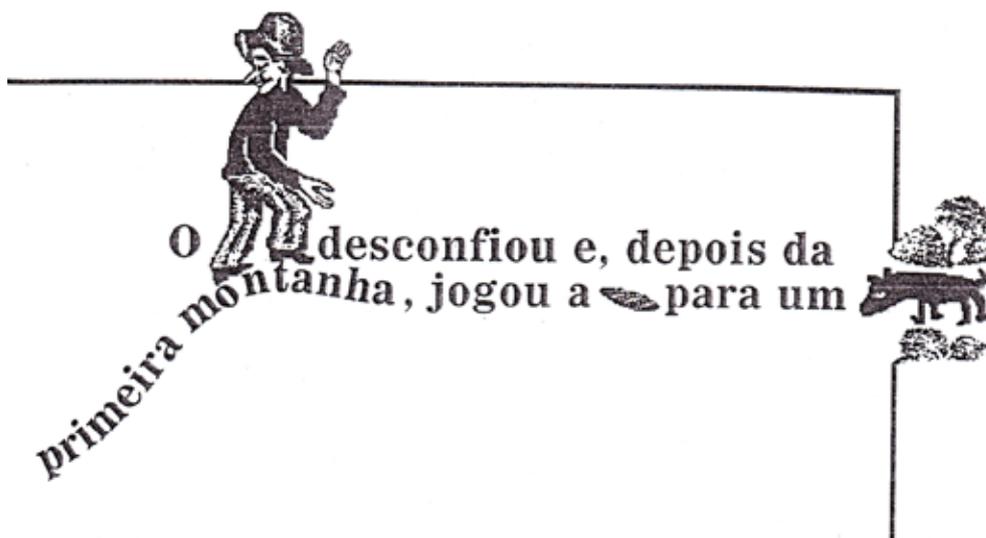


figura 5

Em *Sua Alteza A Divinha*, a autora se esforça por aproximar texto e imagem gráfica de maneira que eles interajam o tempo todo pelas páginas do livro e, por isso, usa e abusa da liberdade para formar, deformar e associar palavras. Prova dessa preocupação é que, depois que a história propriamente dita começa, o texto impresso passa a ser preferencialmente formatado à esquerda (figura 2), de modo a criar um espaço onde a imagem gráfica possa ser inserida e, assim, conseguir uma melhor integração entre as duas linguagens. Esse fato, entretanto, não impede que, quando é mais adequado, essa formatação seja alterada, como é possível de notar na figura 3 e 5.



figura 6

Ao optar por criar o texto e a imagem gráfica com a mesma cor (pretos) a artista sugere que texto e imagem são uma coisa só, o que facilita a interação entre as duas linguagens. Em alguns casos, pode-se dizer que o texto funciona como ícone, em outros, o ícone é que funciona como texto impresso. Exemplo do primeiro caso é a capitular inicial da estória (a primeira de uma série de interferências e fusões entre texto e imagem): o texto sustenta literalmente a imagem (figura 2); outras vezes, o texto serve de “assento” para a figura da rainha (figura 3).

No segundo caso (imagens que funcionam como texto), existe um grande número de variações. Há palavras que se modificam de acordo com o contexto, como acontece próximo ao final da história quando a palavra “adivinha” fica eriçada, se erguendo ameaçadora, como se fosse atacar o caipira (figura 6). Ou então, a expressão “ficou aflito” (figura 7), que reflete, imageticamente, o lado psicológico da personagem: naquele momento, o Louva-a-deus se encontra numa situação difícil e o texto, tal como o personagem, fica perturbado, com medo. Junto ao caipira, próximo à borda da página, há uma personagem secundária que lhe aponta uma corda com um laço, sugerindo que a força está próxima e, dessa forma, reforçando a ideia de que o personagem está correndo perigo – a morte lhe está espreitando.

Outras vezes, o texto impresso e a imagem são combinados e modificados para melhor evidenciar uma relação de poder, como na passagem em que o caipira chega ao palácio e se encontra com a Rainha. Para tornar evidente a ideia de que, naquele momento, a rainha é mais forte, a artista coloca o Louva-a-deus na borda inferior da página esquerda, enquanto, na outra página, próximo da borda superior, posiciona a rainha. Ele está literalmente “por baixo”, cansado e despreparado, enquanto ela ocupa o

lugar mais alto do quadro, posição condizente com seu lugar privilegiado de juíza e jogadora (figura 8).

Acompanhando essa lógica, o texto referente à rainha (suas falas) é “aumentado”, enquanto que o texto referente às falas do caipira é “diminuído” para que, com esse contraste de tamanho, seja reforçada a relação de poder que existe entre os dois.

Outra solução gráfica interessante é a forma como Angela Lago faz o Louva-a-deus entrar no palácio: através de uma palavra (dentro da palavra): a frase “entrando no palácio” é deformada dando a impressão de fazer um caminho em direção ao castelo e, assim, o herói entra literalmente na imagem do palácio, sendo levado de forma metonímica, junto com a frase, para dentro do castelo.⁶

Nesse processo de criação gráfica, algumas vezes, o significante assume a forma do seu significado, por exemplo, a palavra (o símbolo) “montanha” assemelha-se à “idéia gráfica” de montanha (figura 5). Com a palavra “vento”, acontece a mesma coisa. Já as palavras “cachorro”, “Louva-a-deus” (figura 5), “princesa”, “vizinha”, “vaca”, “rosca”, “urubus”, “sete ovos”, “ovo frito”, “coqueiro”, “trombeta”, “coroa” são substituídas, ao longo da narrativa, por uma imagem gráfica (ícone) correspondente. Nesses casos, poderia se argumentar que a palavra (o símbolo) ofereceria mais interpretantes que seu correspondente icônico. Veja o caso da representação do Louva-a-deus que, ao invés de ser usada uma palavra (por exemplo, “caipira”) para se referir a ele no corpo do texto impresso, a autora optou, em vários momentos da narrativa, por usar uma imagem gráfica (figura 5). Se não houvesse a imagem do Louva-a-deus, o leitor poderia imaginar um caipira diferente, mais próxi-



figura 7

6 MENDES, 2007, p. 54.

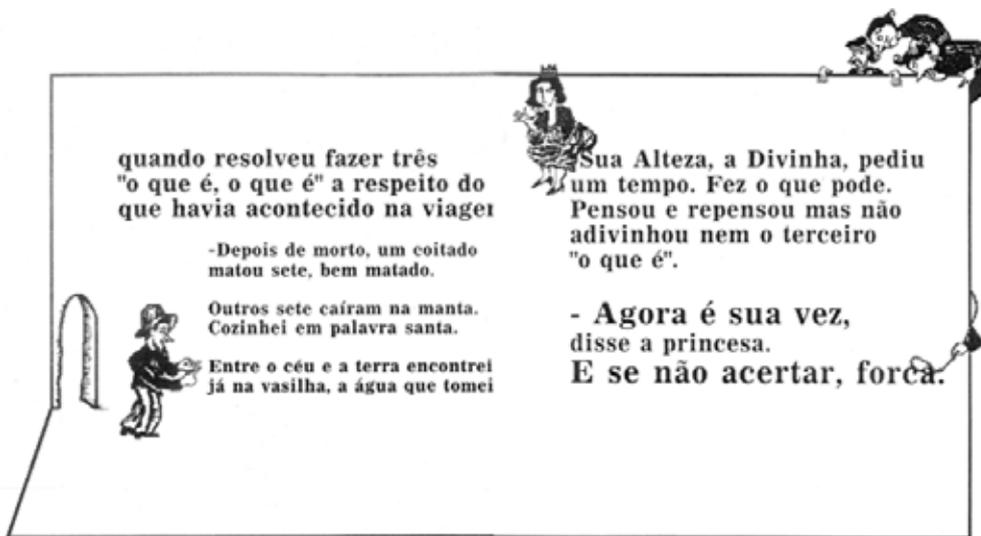


figura 8

mo daquele existente na imaginação do leitor. Ao mesmo tempo, no desenho em que o caipira “fica aflito”, a troca da palavra “caipira” pela imagem de um homem que está assustado não é uma simples substituição: a figura traz informações adicionais, como sua expressão facial, além da participação de uma figura secundária que o ameaça com uma corda. Nesse caso, ao invés de uma simples fixação dos significados da imagem pelo texto, poderíamos falar em complementaridade do sentido do texto pela imagem, reforçando com novos dados a maneira como ele ficou aflito.⁷

Mesmo que, em alguns casos, o uso da imagem como símbolo traga certa redução de interpretantes, isso, entretanto, não diminui o valor dessa experimentação, principalmente porque, há outros casos em que o ícone, transformado em símbolo, será lido como se fosse mais um símbolo dentro de uma mensagem, e o seu sentido pode ser projetado para o futuro, como o ícone. É o caso do “aperto” (no peito, coração ou outro substantivo) em que a substituição de uma palavra por uma imagem deixou em aberto a definição do substantivo dessa frase (figura 9). Nesse caso, o substantivo será definido no futuro, pelo leitor, utilizando o significante que ele achar mais adequado.

7 MENDES, 2011, p. 66-71.

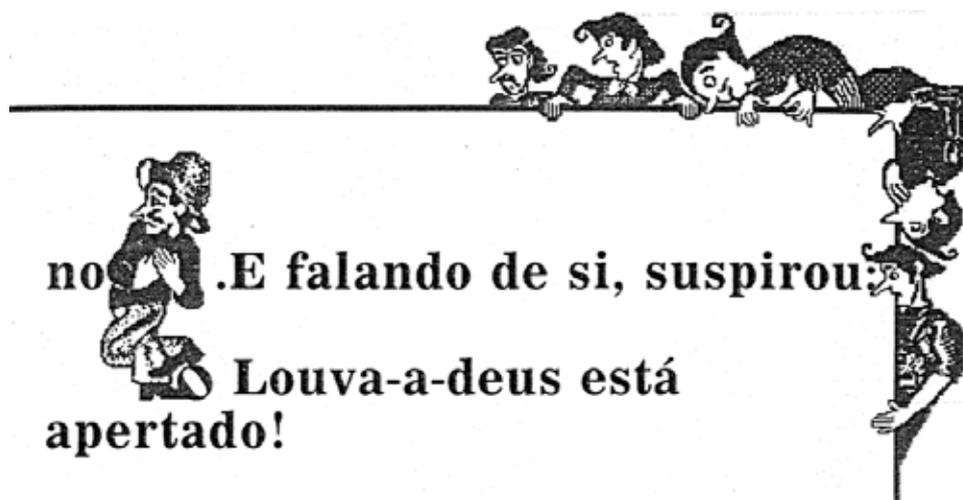


figura 9

Uma artista subversiva

Angela Lago não concebe a ilustração como uma tradução literal do texto escrito, mas pensa-a como uma transcrição desse texto, ou seja, uma ilustração que, a partir do texto escrito — e, principalmente, em interação com ele — é capaz de criar um novo significante no qual as características do texto original são ampliadas. Essa ampliação se dá não apenas através de um acréscimo de novos significados, mas a partir do estabelecimento de um novo código e de uma nova sintaxe. Em *Sua Alteza A Adivinha*, Angela Lago dá continuidade a esse processo ilustrador subversivo, desconstruindo o espaço gráfico e fundindo texto e imagem, aumentando, dessa forma, a rede de relações possíveis entre os elementos do sistema.

A parceria entre texto e imagem é antiga, mas Angela propõe algo diferente. Desde a pintura medieval, as legendas e as inscrições características (como hoje os títulos que acompanham as pinturas) acabavam por ampliar ou restringir o poder narrativo das imagens. A inserção de palavras no espaço do quadro, como fizeram os cubistas e os surrealistas, promoveu uma contaminação da pintura pela narrativa literária e se constituiu em mais um passo na aproximação poética entre as linguagens sem, no entanto, unir os códigos numa única linguagem.

O passo à frente de Angela Lago foi combinar, já no início da década de 90, a linguagem gráfica com a linguagem escrita de tal modo que o ícone gráfico pudesse ser lido também como uma espécie de símbolo impresso, transformando o ícone em símbolo e o incorporando na frase. Esse procedimento já fora utilizado na poesia, principalmente na poesia concreta, mas não tão eficientemente numa narrativa, como foi feito pela artista.

A desconstrução do espaço tradicional que a artista promove em *Sua Alteza A Divinha* está de acordo com seu desejo de falar de uma realidade multifacetada, desejo compartilhado com M. C. Escher. Nos seus desenhos e gravuras, Escher se esforçou para demonstrar as diversas realidades presentes ao nosso olhar, brincando com as leis da perspectiva que nos foram ensinadas pelos artistas renascentistas. É possível observar em toda a obra de Angela Lago, uma procura por novas relações espaciais derivada da crença de que a realidade visível não possui uma uniformidade, sendo constituída por uma multiplicidade de fenômenos visuais.

Sempre em busca de novos meios de expressão, explorando técnicas e caminhos diferentes, desde as possibilidades da colagem até a criação de imagens por computador, Angela Lago tem superado a si mesma ao aceitar novos desafios. A utilização da imagem icônica como signo simbólico e a revitalização do espaço gráfico do livro são apenas algumas das suas várias inovações ao longo da sua carreira. Nesse caminho, ela não se intimida em dialogar com outros artistas e linguagens; ao contrário, transforma essa atitude num gesto artístico e cria uma obra mais complexa, capaz não apenas de atualizar a visão de mundo do leitor como também desautomatizar o seu olhar.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LAGO, Angela. *Sua Alteza A Divinha*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1990.

MENDES, André. *Mapas de Arlindo Daibert: diálogos entre imagens e textos*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.

MENDES, André. *O amor e o diabo em Angela Lago: a complexização do objeto artístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PSIQUÊ, DE ANGELA LAGO: QUANDO A IMAGEM É PALAVRA

Liniane Haag Brum¹

RESUMO: Na obra *Psiquê*, a autora brasileira Angela Lago reconta o mito de Eros e Psiquê com a predominância da narrativa visual. Este artigo discute os aspectos gerais da forma da ilustração em correlação ao verbal; mostra, igualmente, de que modo ambos operam a poeticidade.

PALAVRAS-CHAVE: Psiquê; Angela-Lago; texto verbal e texto-imagem.

ABSTRACT: *Psiquê*, by Angela Lago, recounts the myth of Eros and Psyche with the predominance of visual narrative. This article discusses general aspects of illustration in correlation to verbal; it also shows how both image and text operates the poetic work.

KEYWORDS: Psyche; Angela-Lago; verbal text and image text.

1 Liniane Haag Brum é mestre em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP, docente e autora de *Antes do Passado – o silêncio que vem do Araguaia* (Arquipélago Editorial, 2012).

Apresentação

Ao eleger *Psiquê* como objeto de estudo, evidenciamos o que foi denominado aqui de *aspectos gerais da forma da ilustração em correlação ao verbal*. Ou seja, da recolha de indícios que a narrativa visual nos oferece enquanto texto literário, se configurou o centro da análise. No intuito de demonstrar como a ilustração opera a poeticidade em *Psiquê*, fizemos a leitura dos signos movimento; silhueta, sombras, projeção; geometria; sensação de infinito; desenhos, máscaras e monstros; vultos; floração, – propondo uma interpretação que alia nossa sensibilidade ao saber teórico-crítico.

Outro tópico se mostrou importante complemento no percurso interpretativo: as indagações acerca do *objeto livro* como integrante da forma literária. Sobre essa hipótese, algumas considerações serão elencadas a seguir.

É importante salientar que esta análise não desconsidera o aspecto verbal, apenas privilegia o que parece ser uma construção essencial para a poética da obra analisada. Nosso olhar focalizou o texto visual, privilegiando-o, no sentido de apresentar conexões com base nele e apontar possíveis caminhos para a leitura de *Psiquê* como objeto artístico-literário.

1. Aspectos gerais da forma da ilustração em correlação ao verbal

Histórias narradas por meio da linguagem visual, com o apoio de texto, mas com poucas falas – ou pela predominância do aspecto visual – são apontadas por Nelly Novaes Coelho (1981) como uma tendência da literatura infantil, juvenil e adulta contemporânea. A classificação delineada por Coelho leva-nos a concluir que *Psiquê* está inserida nessa categorização. O enredo proposto por Angela Lago tem, por um lado, o verbal como fio narrativo, e, por outro, a ilustração como condutor de sua poeticidade. Em *Psiquê*, as imagens são fundamentais para conferir literariedade à narrativa, não porque abrem a possibilidade de o leitor, eventualmente, dispensar o texto, mas porque se relacionam com este de forma singular.

Recorrendo a Luís Camargo, pode-se assumir que, em *Psiquê*, a linguagem

visual ultrapassa a função elucidativa e ganha missão simbólica, ou seja, insinua significados sobrepostos ao texto, já que:

Muito mais do que apenas ornar ou elucidar o texto, a ilustração pode (...) representar, descrever, narrar, simbolizar, expressar, brincar, persuadir, normatizar, pontuar, além de enfatizar sua própria configuração, chamar atenção para o seu suporte ou para a linguagem visual. (CAMARGO, 1999, p. 01)

Segundo o pesquisador, além das funções de ornar ou elucidar o texto, a ilustração também pode desempenhar função representativa, ao imitar o aspecto do ser ao qual se refere; função descritiva, quando detalha esse aspecto; função narrativa, ao colocar o ser no “estado de ser representado”; simbólica, quando insinua significados sobrepostos ao seu referente; expressiva, se evoca emoções do produtor da imagem ou do ser representado; função estética, quando salienta a forma da visualidade; função lúdica, quando sua finalidade é recreativa; função conotativa, quando visa influenciar o destinatário no seu comportamento; função metalinguística, ao falar dela mesma, como no caso de citações de imagens, por exemplo; fática, ao enfatizar a sua finalidade, ou pode ter a função de pontuar se o texto visual se entrelaça ao verbal com a função de marcar, pausar. (1999, p. 01)

Estamos diante de uma classificação que busca sistematizar o conhecimento e que abre para nós infinitas possibilidades, se entrelaçada à visão crítica diante de uma obra como *Psiquê*, no intuito de obter acesso a múltiplas leituras, e não de encerrá-la neste ou naquele grupo ou linha narrativa.

Assim, admitindo-se as concepções didáticas e teóricas de Coelho e Camargo, orientamos a presente seção no sentido de buscar no limiar entre a forma da imagem e o texto, – partindo da primeira e sempre retornando a ela – a apreensão da construção poética da obra.

Sob essa perspectiva, o ato de visualizar *Psiquê* não somente em forma de livro, o descerro do seu *todo físico* numa tabela, destacando o peso da ima-

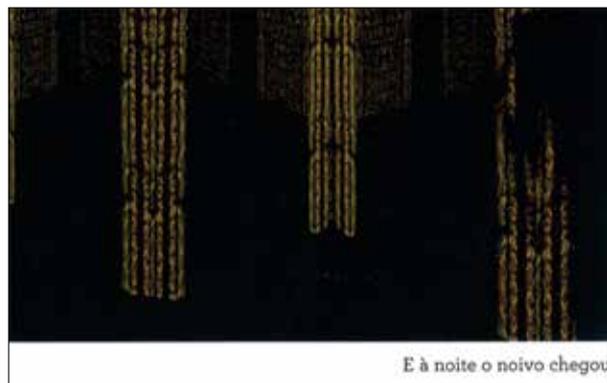
gem em relação ao peso do texto, surge aqui como estratégia que desvela e, ao mesmo tempo, filtra o olhar. Não se espera, com isso, corroborar, por meio de um exame quantitativo, a sobreposição ou superioridade da ilustração sobre o verbo, mas antes, fornecer uma visão geral que serve de apoio e norte à análise dos indicadores que permeiarão este trabalho, a seguir. Neste contexto, propomos o quadro abaixo, organizacional e útil, para que se dimensione e compare a imagem em relação ao texto e vice-versa:

Páginas Somente com Ilustração	Páginas com ilustração e texto-legenda (intertítulos)	Páginas com ilustração e bloco de texto	Páginas nas quais a ilustração invade a página seguinte
20 páginas	14 páginas	9 páginas	9 páginas
	Exemplo: “na beira do abismo.”	Exemplo: “Em seguida, a deusa pediu um novelo dos fios de ouro das ovelhas ferozes. Mas o dócil caniço de bambu, que vive ao sabor do vento, teve uma ideia: no calor do meio-dia, as ovelhas dormem. Nessa hora seria fácil apanhar os fios de lã presos aos arbustos.”	
Total: 44 páginas (não numeradas)			

Aqui temos um exemplo do que seja uma página onde há somente a ilustração:



Já o excerto abaixo contempla uma página onde há ilustração e texto-legenda:



Aqui, um exemplo de página com ilustração e bloco de texto:



E, finalmente, temos a ilustração invadindo a página seguinte:



1.1. Movimento

Desde o início da narração, a imagem parece não assumir diante do texto uma relação de equivalência absoluta. A ilustração não descreve ou representa o que o verbal conta simplesmente. Além disso, ela se mostra, já no princípio da história, invadindo a página seguinte, sugerindo um formato que vai se estender até o momento final de *Psiquê*.



O texto, por sua vez, assume a função de preparar o leitor para que a próxima visualidade se apresente. Quando a narração opta por não colocar um ponto-final no término da página, é criada uma sensação de expectativa:

Era uma vez Psiquê, uma princesa tão linda, que é impossível pintar ou escrever. Pessoas do mundo inteiro vinham de longe conhecer e homenagear sua formosura. Até que um dia, Afrodite, a deusa da beleza, teve ciúmes. E mandou seu filho Eros, o deus do amor, fazer Psiquê se apaixonar pelo mais terrível dos seres. O feitiço virou contra o feiticeiro e justo ele, Eros, ao ver a princesa, se enamorou.

Não passou muito tempo, o rei consultou o oráculo sobre o destino da filha, e soube que Psiquê se casaria com um monstro, uma fera que voa, queima e fere. Por mais medo que tivesse, a princesa devia esperar o desconhecido, (LAGO, 2010)

A ilustração é enigmática – vemos sombras enfileiradas, um penhasco e o negro do céu noturno ao fundo, enquanto o verbo, por meio de uma vírgula no fim da página, nos coloca em estado de suspensão. Esse efeito é usado reiteradamente na maior parte das páginas, para introduzir a amplidão da visualidade e o texto em forma de intertítulos – legendas que criam, no leitor, a espera pela próxima cena.

Falar em cena é fundamental, já que a partir do caminhar das silhuetas humanas, na primeira página, é criado um pacto com o leitor, cujo subtexto poderia ser mais ou menos este: “Atenção, vamos acompanhar um percurso, fique atento”. A questão do movimento e do contorno cinematográfico de *Psiquê* se situa nessa conjugação narrativa: ilustração, texto bloqueado, ilustração com legendas.

Ao mesmo tempo, é interessante observar o que nos reconta a voz da narração: Psiquê aguardava sozinha na beira do abismo, quando um vento soprou e lhe carregou para o castelo, lugar onde “seres invisíveis lhe serviram e tocaram música” e onde ela encontraria Eros pela primeira vez. (LAGO, 2010)

A partir deste ponto, o leitor é levado pelo embalo que há nessas folhas ilustradas, como se a história se contasse sozinha:



Em *Psiquê*, raramente a ilustração desempenha uma única função – e quase nunca esta é meramente elucidativa.

1.2 Silhuetas – Teatro de Sombras – Projeção

Não enxergamos realmente as personagens, vemos apenas suas silhuetas. A exceção parece ser a figuração da morte, que surge nas páginas finais, em corpo humano bem delineado e em rosto de caveira, quando o texto indica que Psiquê atravessa o rio da Morte. Trata-se de uma alusão ao barqueiro Caronte, que, na mitologia grega, simboliza a passagem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, representado em formas densas, mas com a face encoberta por máscara. Embora relevante, este ser aparece mais como um detalhe no conjunto das imagens, o segundo plano, digamos assim, de acordo com a linguagem visual.

Um paralelo com o teatro de sombras também é pertinente, se quisermos analisar a poeticidade por outro ângulo. Extratos da natureza, galhos, copas e folhas são projetados na estrutura do castelo, reforçando a ideia de movimento sutil e pausado. Em relação à história narrada, esse “teatro de sombras” enfatiza o mistério em torno de Eros e a solidão de Psiquê.

Ninguém tem feição definida, tudo é mera projeção – sonhos individuais de

cada leitor, inconsciente coletivo projetado ou simplesmente Psiquê, ficção com início, meio e fim? De novo, a função simbólica parece se sobrepor.



1.3 Geometria da natureza versus geometria da construção: forma una



As imagens acima mostram como, ao representar o castelo, a ilustração mescla as formas da natureza às formas da construção. O exterior do palácio é feito de tronco de árvores frondosas (talvez centenárias), já o seu interior é composto de arcadas de bases retilíneas, que em nada lembram uma árvore – e que vão, aos poucos, se revelando como um verdadeiro labirinto.

Essa fusão do natural e do construído e a sensação de perdição entre passagens e corredores que a ilustração evoca, pode ser vista como análoga à leitura psicanalítica que Bettelheim faz do mito de Psiquê. Para o autor de *A Psicanálise dos Contos de Fada*, a vida de Psiquê no interior do castelo indicaria o princípio da transição do amor ingênuo ao amor adulto, “baseado no conhecimento e até em sofrimento”. (BETTELHEIM apud GÓES, 2007, p.77)

Assim, a geometria da natureza pode ser lida como o instinto, o despertar da paixão, já a geometria do edifício seria o amadurecimento por meio do sofrimento; o palácio, a forma una, poderia representar o equilíbrio que emerge desta síntese, já que é a partir do ferimento provocado em Eros, que Psiquê deixa o castelo e se submete a uma série de provações. As funções da ilustração, aqui, se mostram, a exemplo da narrativa, como um emaranhado: simbólica, expressiva, representativa, estética.

1.4 Sensação de infinito

O texto informa: “Imediatamente, Afrodite, a deusa, a mãe furiosa, escondeu o filho machucado.” Enquanto isso, a visualidade mostra:



Essa imagem cria uma sensação de infinito para quem a lê. Isso resulta de recursos gráficos diferentes daqueles empregados para representar o castelo, por exemplo. Aqui a ilustração é constituída como uma pintura a óleo. São as pinceladas, justamente, que remetem ao infinito, pois não delinham o final da paisagem. Como neste trecho textual: “A princesa vagou pelo mundo e muitas vezes desejou a morte”, em que o narrador diz da errância de Psiquê, o leitor fica a imaginar o sem-fim.

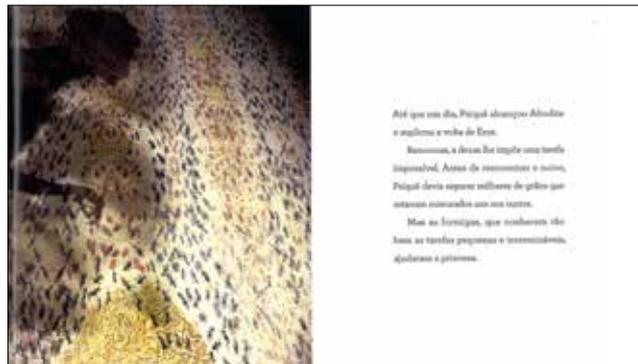
1.5 Desenhos dentro de desenhos; máscaras e monstros

As sobreposições e os desenhos dentro de desenhos, em vários e dispersos momentos da narrativa, abrem uma perspectiva polissêmica à história de *Psiquê*. Vista desse ângulo, a ilustração mais oculta do que revela, acrescentando ao texto verbal novas possibilidades de leitura.



A página que acabamos de ver traz um texto que poderia ser referência absoluta para a figura ao seu lado, entretanto, a imagem ignora este aspecto usual da construção poética, ou seja, a equivalência entre texto e imagem, e se torna algo maior.

Percebe-se a visão de máscaras e monstros embutidos no todo da imagem.



Quem são e o que nos dizem? É a perspectiva aberta pela ilustração – talvez até seja uma narrativa paralela e diferente daquela que o texto narra.

1.6 Vultos

É importante destacar a representação de Psiquê como um vulto, através do desenho de sua silhueta (como já foi apontado), predominantemente de maneira lateral e não frontal, como na maioria das ilustrações que conhecemos. Essa característica reforça o aspecto cinematográfico da obra – Psiquê, como Alice, sempre indo e vindo para algum lugar... Além da princesa, há outros vultos que se revelam quando o olhar é fixado nesta ou naquela página mais demoradamente. Aqui selecionamos um exemplo:



1.7 Floração: o momento da luz

A narrativa visual não é monocromática, mas evita as cores vivas e claras durante quase a totalidade do percurso de Psiquê. A exceção acontece quando Eros uma vez visita a princesa, ou em alguns momentos no castelo, onde as arcadas são “preenchidas” de amarelo e pelo símbolo da borboleta.



Mas nada se compara ao amarelo reluzente do desfecho de Psiquê. É a floração do amor da princesa e do deus, a redenção da protagonista da narrativa: “Hoje Psiquê é uma deusa, os dois têm uma filha chamada Prazer, e vivem felizes no alto do monte Olimpo, onde as nuvens do céu tocam a terra.” (LAGO, 2010). Momento em que, finalmente, Eros e Psiquê começam a ganhar feições; configuração, no ilustrar, de um homem e de uma mulher.



Interessante notar que, após o leitor ter percorrido páginas e páginas de visualidades cheias de significados e limiares, a narrativa tenha chegado ao seu final contando com uma ilustração que aponta para a função descritiva – sem, é claro, abandonar o aspecto simbólico. Afinal, o castelo está ao fundo, em segundo plano, nos fazendo lembrar como a própria vida – de Psiquê ou nossa – pode, ao mesmo tempo, ter dor e beleza.

2. Indagações acerca do objeto livro como integrante da forma literária

Na capa de *Psiquê*, um fundo preto e perfurações arredondadas representam graficamente estrelas reluzentes, pululantes ao menor movimento do objeto-livro. Na quarta e quinta capa, após um céu noturno estrelado, o formato horizontal e contínuo (aproveitando o impacto visual da dobradura) apresenta o nome da editora, da autora e da obra. No meio das páginas, cindido, um arbusto sombreado.

Na página seguinte, onde sobre o fundo branco aparecem as primeiras palavras – uma frase – “Esta história é de encantamento. Traz vida longa e boa sorte a todos que a escutam ou leem”, e uma borboleta no início da oração. Na página dupla, onde há ilustração de um lado e texto de outro, este último começa assim: “Era uma vez Psiquê, uma princesa tão linda, que é impossível pintar ou descrever.”





Diante de tantos índices e de uma narrativa que tem na ilustração a força-motriz de sua poeticidade, seria pertinente indagar: onde, afinal, começa *Psiquê*? Ou, será o *design* do livro parte integrante da obra literária?

Para responder de maneira pormenorizada, seria necessária a apresentação de um arcabouço teórico específico. Outro texto, objetivos novos, encaminhamento diferente daquele proposto no presente trabalho analítico. Ainda assim, achamos pertinente trazer aqui a contribuição da acadêmica Sophie Van Der Linden, para quem tudo o que cerca livro é do âmbito da criação – mesmo que certas materialidades (capa, contracapa, entre outras) fiquem a cargo de designers e editores, e não mais do autor-ilustrador, dependendo do contexto:

Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capas e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar os silêncios de uma em relação à outra...(VAN DER LINDEN, 2011, pg. 9)

Isso nos sugere a ideia de experimentação. E aponta *Psiquê* como uma obra que tem na fusão e na mescla de diferentes expressões artísticas, uma potente chave de fruição.

Considerações finais

Em *Psiquê*, o visual e o verbal convergem para a imagem. A obra tem na ilustração o esteio da construção de sua literariedade. Fruir *Psiquê* é abrir-se a leituras multifacetadas porque a linguagem visual que a edifica extrapola a questão descritiva ou de representação.

O planejamento gráfico (ou design) do livro, por outro lado, é um recurso que busca a atenção do leitor de antemão, mas, simultaneamente, pode ser considerado como parte da obra.

O mito de Eros e Psiquê recontado com a predominância da ilustração ganha, assim, novas possibilidades de interpretação:

O reconto sempre ecoa o antigo por meio da matéria móvel e nova – rastro e resíduo de vozes, tradições, memórias que se dão em espirais infinitas da criatividade contemporânea. (LOYOLA, 2013, p. 208)

Carrega consigo também a promessa de novos leitores.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ABREU, Ana Paula Bernardes. *Relações que a escrita não faz: a ilustração do livro infantil*. In: Baleia na Rede, revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura. Vol. 1, n. 7, Ano VII, dezembro de 2010.

CAMARGO, Luis in <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/poesiainfantilport.htm>, acessado em 23/11/2013.

COELHO, Nelly Novaes Coelho. *Literatura Infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Eros e Psique*. São Paulo: Paulinas, 2007.

LAGO, Angela. *Psiquê*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

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

LOYOLA, Juliana Silva. *Glissant, o menino Benjamin e a literatura do caos -mundo*. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte et al. (org.). *Agamben, Glissant, Zunthor – voz, pensamento, linguagem*. São Paulo: Educ, 2013.

PRODUÇÃO LITERÁRIA INFANTIL: O QUE HÁ NO CIBERESPACINHO?

Penha Éli da Ghiotto Tuão Ramos¹

RESUMO: O presente trabalho tem por finalidade verificar as relações estabelecidas entre a mudança de suporte textual e o surgimento de uma literatura eletrônica – ou digital – dirigida ao público infantil. Para tanto, serão analisados sites com manifestações literárias tomando como critério o tipo de linguagem empregada.

PALAVRAS-CHAVE: Público infantil; Literatura eletrônica; Literatura digital.

ABSTRACT: This study aims to verify the relations established between textual support and the emergence of electronic literature - or digital - focused on children. For this purpose, sites with literary manifestations will be analyzed, considering as criterion the kind of language used on them.

KEYWORDS: Child audience; Electronic literature; Digital literature.

Considerações iniciais

Já é muito comum o uso da internet para a divulgação de livros impressos e, por isso, muitos autores já possuem *Fan Page* no *Facebook*, *blogs* e *sites*, entre outros meios eletrônicos, não só de comunicação direta com o público leitor, mas também de fazer publicidade das obras impressas. Do mesmo

1 Mestranda no curso de Pós-Graduação em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), com a pesquisa: Literatura eletrônica infantil e juvenil: da virtualização à atualização no ciberespaço. elidatuao@hotmail.com

modo, é frequente que a obra impressa remeta o leitor para alguma página da *web*, na qual terá acesso a todos os títulos do autor. Tudo isso sob um mecanismo retroalimentar muito bem aceito que chega a estabelecer entre leitor e autor uma aproximação praticamente desfeita de hierarquias, caracterizando o que Lévy (1996, p. 24) denomina como *Efeito Moebius*: “passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior”.

Tal contexto decorre da mudança comportamental provocada pelas Novas – já não tão novas assim – Tecnologias de Informação e comunicação (NTICs). Contudo, enquanto certos textos digitais simulam os mecanismos típicos do impresso, outros trazem experimentalismos com a linguagem computacional, originando textos que só existem na dinâmica informática. Por isso, existirem obras baseadas no *hipertexto* e na multimídia, enfim, em resultando um hibridismo incomum antes da popularização das tecnologias digitais.

No ritmo dessas transformações sociais, as crianças e jovens não só convivem com as NTICs, como demonstram grande afinidade com os recursos que elas proporcionam e, conseqüentemente, formam um público receptivo para os produtos culturais criados para circular nos suportes eletrônicos.

Diante desse contexto reorientado pelas mudanças tecnológicas, qual produção literária está sendo oferecida no ciberespaço para as crianças e jovens? Quais alterações a linguagem tecnológica trouxe para a literatura? Como escritores utilizam os recursos tecnológicos para conquistar um público leitor?

Para verificar essas questões, será empreendido um estudo sobre a origem da literatura eletrônica e sua repercussão sobre a produção literária para crianças e jovens, tomando como referência obras produzidas e arquivadas, não em suportes impressos, mas em sites, que funcionam como livros abertos e ilimitados para a literatura. Nessas condições, serão analisados sites dos autores de literatura infanto-juvenil Ruth Rocha, Anna Claudia Ramos e Angela Lago. Também serão consideradas as bibliotecas digitais *Domínio Público* e *Virtual Books*.

Mudanças no suporte textual

A produção escrita apresenta reflexos da sociedade, o que sugere a consonância também entre o texto, os suportes e as tecnologias de seu tempo. Se inicialmente os textos eram escritos em pergaminhos, e, com a descoberta do papel² e a invenção da prensa, o livro impresso se torna a maior forma de expansão do texto escrito, contemporaneamente, uma nova possibilidade emerge: o livro digital³, mas também o texto produzido e divulgado no ciberespaço. A prática da escrita e da leitura que era materializada por meio do artefato livro se torna cada vez mais desmaterializada a partir da virtualidade informática: é real, mas não é concreta, nem palpável como antes.

De acordo com Lévy (1996, p. 41), o computador não deve ser usado apenas como um instrumento a mais para produzir textos, pois seria negar a sua fecundidade, já que ele funciona como um operador de potencialização da informação; é na tela, ou em outros dispositivos interativos, que o leitor encontra a nova plasticidade do texto ou da imagem, uma vez que o texto impresso forçosamente já está realizado por completo. Por meio de um programa de leitura e de navegação, ocorre uma intensificação na relação entre leitor e texto. Não se trata do contato com o suporte tela, mas das possibilidades de leitura que são lançadas por meio do hipertexto:

Não se limitando a ser um suporte técnico da escrita, o hipertexto tornou-se uma prática de escrita, abrangendo juntamente por lhes dar uma configuração nova, as próprias práticas literárias de experiência dos limites, limite da nar-

2 O papel surgiu no ano 105 A.C. e teve sua técnica de fabricação segredada por cerca de 500 anos, mas, gradativamente, espalhou-se por outros territórios, alcançando a Europa e nela se disseminando, de tal forma que, pela sua maleabilidade, substituiu o pergaminho – suporte textual utilizado até então.

3 Livro digital ou *e-book* — de *electronic book* — trata-se de uma obra com o mesmo conteúdo da versão impressa, contudo, em uma mídia digital.

rativa e do livro como limite de uma certa racionalidade de escrita (BABO, 2003, p. 107).

O hipertexto estabelece *nós*⁴ que remetem a outros textos e autores; mescla o texto escrito com imagens e sons, conferindo-lhe, assim, uma dinamicidade inédita. Trata-se de uma nova formatação textual que confere à leitura diferentes percursos, originando uma atividade plenamente sinestésica e, por isso, atrativa: “As experiências que têm vindo a ser feitas no campo da digitalização das artes e da literatura têm como consequência imediata a nomadização do leitor-espectador, e a sua imersão perceptiva no próprio interior do texto-imagem-som” (BABO, p. 109).

Diante das influências acarretadas pelas tecnologias digitais, surge a indicação de reflexões sobre o uso da atração tecnológica a favor da expansão e da experimentação em textos literários. A sociedade do século XXI conta com diversos recursos digitais que influenciam diretamente no modo de vida e nas relações estabelecidas entre as pessoas e, nesse mesmo cenário, encontra-se a dinâmica de produção, circulação e leitura do texto a partir do uso das NTICs. Dessa forma, novas práticas literárias nascem e se propagam no ciberespaço exigindo um leitor capaz de promover a atualização⁵ em contexto intersemiótico.

Nesse contexto realçado pelas tecnologias digitais, uma nova oferta de leitura é apresentada ao público leitor: a literatura eletrônica. São textos produzidos no ciberespaço para serem lidos no ciberespaço, reunindo imagens, movimentos, sons e palavras de forma hipertextual e hipermediática, compondo manifestações literárias digitais interativas que exigem do leitor

4 Problemas a serem resolvidos criativamente, conforme Pierre Lévy. Trata-se, por exemplo, do que ocorre com o leitor ao interagir com o texto, buscando verificação e compreensão das informações encontradas.

5 A *atualização* equivale ao significado que o leitor atribui a um texto a partir das intervenções que faz durante a leitura, a fim de estabelecer a compreensão.

nativo digital⁶ uma percepção capaz de associar diferentes linguagens (verbais e não verbais) e construir significado. Além disso, o texto da literatura eletrônica – ou digital – requer atenção no acesso aos *links* para evitar que o leitor se distraia com as possibilidades de acesso rápido.

O trajeto da literatura eletrônica

Segundo Katherine Hayles (2009, p. 23), as primeiras produções de literatura eletrônica foram feitas em *Storyspace*⁷ que, com o *Hypercar* da Mancintosh, foi o programa escolhido por muitos escritores de literatura eletrônica no final dos anos 1980 e 1990 – com o desenvolvimento da *Word Wide Web*, novos *softwares* de autoria foram criados. Com isso, a natureza da literatura eletrônica também sofreu alterações, de modo que os trabalhos pioneiros se pautaram em blocos de texto com gráficos, animação, cores e som limitados; já os mais recentes utilizam com maior intensidade as capacidades multimodais da *Web*: “enquanto o link de hipertexto é considerado a característica mais marcante dos primeiros trabalhos, os mais recentes usam uma variedade de linguagens de navegação e metáforas de interface que tendem a desacentuar o link como tal” (HAYLES, p. 24). Demarcando distinções entre esses dois momentos da literatura eletrônica, Hayles (2009) determina os primeiros trabalhos como *primeira geração* e os posteriores como *segunda geração*, estabelecendo como marco o ano 1995. Assim tem-se a primeira obra hipertextual, produzida em 1987, *afternoon: a story*, de Michael Joyce. Nela são oferecidos desenvolvimentos de enredo alternativos que dependem das sequências de lexias escolhidas pelo leitor, o que dará origem a um enredo próprio – ao optar entre os links, um enredo é eleito como titular pelo leitor, enquanto outros permanecem ocultados nos links não abertos.

6 Geração de jovens nascidos a partir das tecnologias digitais, conforme alcunha Marc Prensky (2001).

7 Um programa de autoria de hipertexto criado por Michael Joyce, Jay Davi Bolter e John B. Smith e depois licenciado a Mark Bernstein, da Eastgate Systems, o qual ampliou e atualizou o programa.

A primeira iniciativa de produção, conservação e divulgação da literatura eletrônica se deu nos Estados Unidos, em 1999, sendo denominada como ELO – *Electronic Literature Organization*. Tal instituição parte do objetivo de “fomentar e promover a leitura, a escrita, o ensino e a compreensão da literatura como ela se desenvolve e persiste em um ambiente digital em mudança”⁸. A ELO traz uma *Coleção de Literatura Eletrônica*⁹, na qual estão publicados dois volumes, cada um com aproximadamente sessenta obras, sendo o primeiro de outubro de 2006 e o segundo de fevereiro de 2011. Na tela da ELO, as obras de cada volume encaixam-se uma ao lado da outra formando um mosaico que, ao toque do cursor, revela o nome da obra e de seu autor, restando ao leitor/navegador o clique que dará acesso à literatura eletrônica selecionada.



Figura 1: Primeiro e segundo volumes da Coletânea de Literatura Eletrônica. Fonte: <http://collection.eliterature.org/>

A literatura eletrônica dissemina-se e torna-se cada vez mais acessível e diversificada, mostrando-se desterritorializada e com adeptos em todos os lugares, inclusive no Brasil, destinando-se a todos os públicos, inclusive o infantil.

8 Conforme informa a ELO em seu site <http://eliterature.org/elo-history/>, o qual inclui escritores, artistas, professores, acadêmicos e desenvolvedores.

9 O primeiro volume organizado por Katherine Hayles. Disponível no endereço <http://collection.eliterature.org/>.

Qual a literatura do ciberespacinho¹⁰?

A literatura eletrônica dirigida ao público infantil é, de certo modo, limitada. São poucos os exemplos de obras que utilizam a linguagem intersemiótica possibilitada pela tecnologia digital para a produção de uma literatura cujo viés seja a hibridização linguística. Assim, é mais comum encontrar *sites* que funcionam como divulgação de obras impressas ou de transposição do impresso para o digital, do que espaços de publicação de obras genuinamente eletrônicas.

Entre os *sites*, que têm como mote a literatura infantil, está o da escritora Ruth Rocha, <http://www2.uol.com.br/ruthrocha/home.htm>, o qual tem uma introdução sonora, acompanhada de imagens que se movimentam, conduzindo o leitor a um *menu* com atividades bastante convidativas.

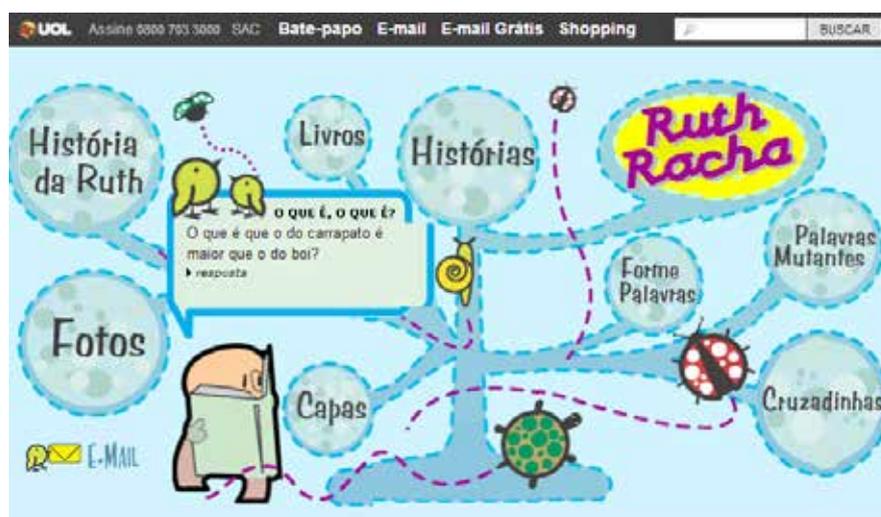


Figura 2: Abertura do site de Ruth Rocha. Fonte: <http://www2.uol.com.br/ruthrocha/home.htm>

10 Termo utilizado por Angela Lago em seu site para designar um dos links da página principal e, aqui, empregado para se referir à ideia de um ciberespaço para o menino jovem – o que bem traduz o contexto da literatura eletrônica destinada ao público infantojuvenil.

Na página principal, há *links* que sugerem ao leitor divertidas brincadeiras com a escrita: *Forme Palavras*, *Palavras Mutantes*, *Cruzadinhas* e *O QUE É, O QUE É?*; além daqueles que intencionam a aproximação entre os leitores e a autora: *História da Ruth* e *Fotos*, que fornecem biografia e imagens da autora. Acessando o ícone junto a *E-MAIL*, o leitor ainda terá a oportunidade de manter contato com a autora.

No que tange à oferta de literatura, há três *links*: *Livros*, *Capas* e *Histórias*. Em *Livros*, há uma lista dos livros impressos da autora, com a respectiva ficha catalográfica de exemplar e, antecipadamente, a mensagem: “Aqui você encontra a bibliografia completa de Ruth Rocha”; em *Capas*, o leitor terá acesso a imagens que o conduzirão a diversas capas de livros impressos da autora; em *Histórias*, então, serão encontradas bastantes textos de Ruth Rocha, os quais são assim anunciados: “Leia, assista e escute histórias exclusivas de Ruth Rocha”.

Nessa proposta, fica evidente o anúncio de três matrizes para a construção do texto: verbal, visual e sonora – aparentemente, o hibridismo típico da literatura eletrônica. Contudo, trata-se, na verdade, de matrizes isoladas uma da outra, de modo similar ao texto impresso ou falado. Assim, tem-se acesso ao livro *Quem tem medo do ridículo?*, que é composto de palavras e imagens que simulam o livro impresso, uma vez que não há som nem animação na narrativa e a história é contada a partir dos avanços de páginas quando o leitor clica no botão com a palavra *próxima*. Sob a matriz sonora, são oferecidas ao leitor histórias narradas pela autora e canções: “CD ‘Mil Pássaros’, com narração de Ruth Rocha e canções do grupo Palavra Cantada”. Retomando a estética do texto impresso, a matriz verbal aparece com o título *Histórias para você se divertir*, seguido de dezenove narrativas de Ruth Rocha, ora em poema ora em prosa. A página é composta por uma linguagem hipertextual, um recurso que permite interromper o fluxo de leitura através de redes remissivas interligadas que conduzem o leitor a um vertiginoso delírio de possibilidades (VILLAÇA, 2002, p. 107). Entretanto, esse recurso só é utilizado para o deslocamento de uma atividade a outra e os textos oferecidos seguem a típica linearidade do texto impresso, sem, portanto, o uso *links* em sua estrutura.

Outro trabalho que também conjuga ambiente digital com ambiente impresso é o *site* da escritora e ilustradora carioca Anna Claudia Ramos, <http://www.annaclaudiaramos.com.br/>. Sua abertura também é sonora e visual: uma paisagem rural sob um céu azul, com apenas uma nuvem – na qual flutua o nome da autora –, enquanto o sol surge de um ligeiro movimento que o inclina no canto direito da tela. Enquanto isso, novas imagens surgem tendo no centro a própria autora a dialogar com o leitor: “Boa tarde! Quer conhecer meu caderno de segredos? Clique aqui!”. Simultaneamente, o som de bolhas estourando anunciam botões que o leitor poderá utilizar para acessar as atividades ocultadas por ilustrações que, ao passar do cursor, dão lugar aos títulos: *Caderno de segredos*, *A autora*, *Atelier Vila das Artes*, *Estante de livros*, *Agenda*, *Galeria de arte*, *O que falam dos meus livros* e *Diário nada secreto*. Depois disso, as imagens ficam completamente estáticas, sendo utilizadas para decorar a página. As animações que ocorrem posteriormente são apenas nas trocas de *links*.



Figura 3: Página de abertura do site da escritora Anna Claudia Ramos. Fonte: <http://www.annaclaudiaramos.com.br/>

De um modo geral, a página de Anna Claudia Ramos contém informações sobre a autora, como linha do tempo, biografia, serviços oferecidos, contato, agenda – inclusive atualizada para 2014 –, comentários que já fizeram sobre seus livros. Dentre os *links*, apenas um – *Estante de livros* – reporta aos

livros da autora. Nele, um indicativo de leitura, apenas como sugestão, associando fases do leitor – pré-leitor, leitor iniciante, leitor em processo, leitor fluente, leitor crítico e formação de leitores – com livros que provavelmente serão adequados a cada uma delas, claro que sob o alerta da própria autora: “Os indicativos de leitura são apenas para orientar [...]. O mais importante é ter em mente que é a maturidade do leitor que irá dizer qual é o melhor livro para ele ler. Um bom livro infantil ou juvenil não tem idade, pode (e deve) também ser lido por adultos”. Escolhido o indicador de leitura, o leitor terá acesso à capa de vários livros da autora e a uma informação sobre o mesmo. Para cada fase de leitura, há vários lidos de Anna Claudia, o que demonstra o quanto sua escrita é eclética. Há assim, um *site* destinado à publicidade de livros e do trabalho de uma escritora, nem de literatura digitalizada nem a literatura eletrônica.

Na maior biblioteca virtual do Brasil, o *Portal Domínio Público*, por exemplo, há mais de 123 mil obras, com acesso gratuito – todas digitalizadas. Um *site* com aparência muito mais convencional do que os analisados até então: não há ilustrações, nem sonorizações, predominando a linguagem verbal. São disponibilizados arquivos em PDF e, conforme o livro escolhido, o leitor também encontra imagens, ainda que em imitação do texto impresso. Isso se repete no *site Virtual Books*, em que os textos seguem as características da literatura impressa, não constituindo, portanto, uma literatura eletrônica ou digital – nele o texto apresentado não utiliza a tecnologia digital para potencializar a linguagem. O que há é o uso da tecnologia para potencializar a circulação do texto, já que a ausência de suporte físico encurta espaços, deixando aos leitores uma enorme biblioteca aberta a qualquer hora e em todos os lugares:

A desmaterialização, ao abolir a duração, abole a distância; convoca espaços até então longínquos, temporalmente distantes, porque a distância entre lugares mede-se sempre pelo tempo (do percurso). Assim, toda a temporalização que se joga na escrita transforma-se, subitamente, numa questão cartográfica (BABO, 2003, p. 106).

Surpreendentemente, um *site* de literatura infantil que tem como primeiro plano um conteúdo que atende ao conceito de literatura eletrônica e utiliza nos textos uma linguagem completamente híbrida. Trata-se do *site* da escritora e ilustradora mineira Angela Lago, *angela-lago.net.br*. Nele, assim como em toda literatura eletrônica, “a palavra deixa de ser linguagem verbal e amplia seus horizontes, suas delimitações, para tornar-se texto verbal, sonoro, visual, audiovisual, digital, em outro contexto” (ANTONIO, s.d).

Logo que ele é acessado, abre-se uma tela vermelha com um retângulo preto no centro, contendo, na parte superior, nome e sobrenome da autora: Angela Lago. Como mágica, essas nomenclaturas se desmaterializam diante do leitor de modo que o nome *Angela* se transforma em um *anjo* e a palavra *Lago* retoma seu sentido denotativo e submerge a personagem angelical, fazendo-a desaparecer. Em seguida, números fantasiados de animais saltitam na tela informática e, enfim, surgem ilustrações que simulam um sumário, oferecendo distintas oportunidades de leituras e deixando ao pequeno *leitor-navegador* a definição de qual *livro-link* irá ler: na parte inferior da tela, poderá seguir Chapeuzinho Vermelho ou o cão esquelético, ou, ainda, divertir-se com um ABCD personalizado; um pouco acima, está uma discreta nave espacial desenhada em linhas brancas que, ao toque do cursor, revela o *link ciberespacinhomyoldhtmsite*; na parte superior, acessam-se as informações sobre a autora e a uma amostra de seus livros – além de um espaço reservado aos professores. Tem-se na verdade, uma verdadeira coletânea de literatura eletrônica.



Figura 4 Tela principal do site de Angela Lago.
Fonte: <http://www.angela-lago.net.br/>

Em *angela-lago.net.br*, é utilizada uma linguagem intersemiótica que resulta em uma literatura que extrapola a figuração das palavras: “é primordial para a compreensão da literatura a forma como linguagens verbais e não verbais se entrelaçam, se entrecem, pois o fascínio e o enigma que sempre caracterizaram a criação viva e inovadora da literatura é o seu trânsito entre o verbal e o não verbal” (CUNHA, 2009, p. 141). Ora constituído por palavras, ora por imagens, os *links* da página principal poderão encaminhar o leitor a outros *links* no interior dos *hipertextos* inicialmente acessados, à medida que a leitura avança. Tudo isso, frequentemente, acompanhado por animações e por uma introdução sonora que se altera conforme o rumo escolhido. A partir de cliques, o leitor poderá, então, desencadear diferentes situações de leitura, por vezes, usando apenas uma matriz, a visual; por outras, uma linguagem totalmente híbrida. Nessa perspectiva, “produzir literatura seria correlacionar diferentes sistemas semióticos, o que, inevitavelmente, procura uma dinâmica ininterrupta de modificações, na qual as artes tentam se rearticular na realidade mutável da linguagem” (BASEIO; CUNHA, 2012, p. 2).

Embora o *site* de Angela Lago divulgue obras impressas, ele se torna singular por oferecer uma literatura cuja linguagem é multimodal, híbrida, e que depende do suporte eletrônico para acontecer. Assim, a publicidade ocupa um plano inferior – praticamente, irrisório – e o ambiente se torna um repositório de literatura eletrônica gratuita e liberta das amarras espaciais e temporais.

Considerações Finais

Fica nítido, então, que as transformações tecnológicas ocorridas na sociedade influenciaram diretamente nos modos de produção textual e, por conseguinte, na linguagem utilizada para a criação de textos. Os novos suportes textuais digitais estão ligados ao surgimento de uma linguagem marcada pela hipertextualidade e pela hipermedialidade, clarificando novas formas de fazer literatura. Nesse hibridismo linguístico, surge para o público infantil uma literatura eletrônica que estende e potencializa as situações de ludi-

cidade e interatividade já delineadas pela linguagem não verbal frequente nos livros impressos.

A linguagem intersemiótica decorrente da tecnologia digital possibilita uma criação literária ainda pouco explorada por muitos escritores, já que tem sido mais comum a criação de *sites* para a divulgação ou para a reprodução de textos impressos – livros em PDF – do que para manifestações de literatura eletrônica: “[...] os livros de literatura infantojuvenil ainda têm muito a explorar neste diálogo textual e imagético entre as páginas e telas” (CUNHA, 2012, p. 11).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ANTONIO, Jorge Luiz. *Sobre poesia digital*. Disponível em: <http://arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/jlantonio.htm>. Acesso em: 14. mai. 2014.

BABO, Maria Augusta. O hipertexto como nova forma de escrita. In: Sússekind, Flora. (Org.) *Historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2003.

BASEIO, Maria Auxiliadora; CUNHA, Maria Zilda da. Tecnologias e literatura para crianças. *Revista Literartes*, São Paulo, 2012. Sessão artigos. Disponível em: <http://revistas.usp.br/literartes/issue/view/3922/showToc>. Acesso em: 3 jul. 2014. p. 1-11.

CLÉMENT, Jean. Do livro ao texto: As implicações intelectuais da edição eletrônica. In: Sússekind, Flora. (Org.). *Historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2003.

CUNHA, Maria Zilda da. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

CUNHA, Léo. O ciberespaço nas páginas do livro infantojuvenil. *Revista Literartes*, São Paulo, 2012. Sessão artigos. Disponível em: <http://revistas.usp.br/literartes/issue/view/3922/showToc>. Acesso em: 3 jul. 2014. p. 1-13.

HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São

Paulo: Global: Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 1996.

VILLAÇA, Nízia. *Impresso ou eletrônico: um trajeto de leitura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

LEITURA EM CENA: VIVÊNCIAS EM SALA DE AULA COM LIVRO DE IMAGENS

Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini¹

Juliana Pádua Silva Medeiros²

Joana Marques Ribeiro³

RESUMO: Este relato tem como objetivo expor, por meio de um texto reflexivo, vivências de leitura em sala de aula com o livro *Cena de Rua*, de Angela Lago. Inicialmente, será apresentada a obra literária em questão. Em seguida, serão destacadas as novas configurações da literatura contemporânea destinada a crianças e jovens e os desafios impostos aos leitores e, em especial, ao professor mediador da leitura em sala de aula. Por fim, serão exibidas as observações dos alunos durante as quatro mediações realizadas.

ABSTRACT: This article aims to present, through a reflective text, reading experiences in the classroom exploring the book *Cena de Rua*, by Angela Lago. Initially, will be presented the literary work in question. Then will be highlighted the new settings of contemporary literature aimed at children and young people, the challenges posed to readers and, in particular, to professor mediator of reading in the classroom. Finally, the students' observations will be presented during the four mediations undertaken

1 Doutoranda em Artes (IA-UNESP): “Palavra e imagem: Possíveis diálogos”. prnannini@uol.com.br

2 Mestre em Letras (FFLCH-USP): “Navegar é preciso: O leitor contemporâneo e os desafios da leitura hipertextual em *Abrindo caminho* e *A maior flor do mundo*”. julianapadua81@terra.com.br

3 Mestre em Letras (FFLCH-USP): “O percurso do olhar pelo labirinto: Os desafios do leitor contemporâneo”. joana_marquesribeiro@yahoo.com.br

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; Imagem; Leitor; Leitura; Mediação;

KEYWORDS: Experience; Image; Reader; Reading; Mediation;

Introdução

O presente relato de experiências - através de um texto reflexivo⁴ elaborado por três educadoras e pesquisadoras sobre práticas e mediação de leitura - tem como objetivo apresentar vivências, em sala de aula, com a obra *Cena de Rua*, de Angela Lago. Para tanto, foram realizadas quatro atividades, sendo duas mediadas por Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini, na Educação Infantil, em 2006, na *Escola Municipal de Educação Infantil José Bonifácio de Andrade e Silva* e na *Escola de Ensino Infantil Villa dei Bambini*, e outras duas por Juliana Pádua Silva Medeiros, no Ensino Médio, em 2013 e 2014, no *Colégio São Domingos*.

Neste trabalho, em um primeiro momento, desfiar-se-á sobre a feitura da obra (inter-relação da literatura, do cinema e das artes plásticas), bem como a importância de um olhar de espanto/descoberta/encanto para esse tipo de configuração literária contemporânea destinada a crianças e jovens, cujo arranjo artístico impõe desafios aos leitores e, em especial, ao mediador que deve elaborar estratégias que priorizem os diálogos intra, extra e para além do texto literário. Na segunda parte do texto, por meio da análise imagética do livro supracitado, exibir-se-ão as principais observações dos alunos durante as quatro mediações realizadas, vislumbrando observar a (inter)subjetividade dos mesmos diante de uma leitura sensível.

4 As reflexões almejam discorrer sobre a necessidade de práticas efetivas de mediação da leitura na escola, as quais priorizem os diálogos entre as linguagens, entre outros discursos que circulam socialmente e, em especial, entre as vozes presentes na sala de aula, constituindo, assim, um exercício capaz de expor as subjetividades dos alunos, bem como de colocá-las em constante experimentação.

Cena de rua: entre a literatura, o cinema e as artes plásticas

No premiadíssimo livro *Cena de rua*, logo no início, os leitores deparam-se com o caos e a violência de uma grande cidade, visto que, por meio de uma narrativa circular, a obra apresenta o dia a dia contrastante de um menino de rua que vende frutas no trânsito: entre homens-feras com olhares agressivos e cachorros com dentes bastante afiados, o protagonista vai transitando pelas mais diversas situações de hostilidade, como rejeição, indiferença, coerção, deboche, brutalidade, discriminação e acusação. Em contrapartida, no curso do livro, há cenas com alto grau de humanidade, a exemplo daquela em que ele avista uma mãe em afago com o seu bebê e do momento em que o garoto partilha a fruta com um animal faminto.

A composição artística, sem o recurso da palavra, articula as cenas umas às outras de modo a proporcionar sensação cinética. Sob esse viés, Angela Lago absorve e explora, na feitura desse livro, técnicas próprias da linguagem cinematográfica para a construção da narratividade: ângulos e enquadramentos. O leitor, portanto, é levado a acompanhar a história por uma estrutura labiríntica construída graças à técnica da montagem, baseada na lógica da implicação entre partes, em outras palavras, na procura de um todo que seja coerente, o leitor acaba estabelecendo relações entre duas ou mais partes justapostas (EISENSTEIN, 1990, p.14).

Vale pontuar ainda que a representação das personagens e do espaço cênico ocorre de maneira fantasmagórica, tanto que a perspectiva quase desaparece e, praticamente, não há profundidade de campo. As formas e as cores utilizadas são densas, ao ponto de identificar certa proximidade com *O grito* (1983), do artista norueguês Edvard Munch que, junto com Van Gogh, a exemplo de *Campo de trigo* (1980), apontou um dos caminhos da pintura moderna: o expressionismo.

O exemplar literário, aqui, analisado também, se orienta através da mancha, cores vibrantes e pinceladas vigorosas: a autora cria suas figuras com verdes, amarelos e vermelhos intensos, além de exibir cenas fortes emolduradas pela cor preta. Em linhas gerais, no livro *Cena de rua*, o deslumbramento (espanto/descoberta/encanto) ocorre a partir do delicioso estranhamento,

causado pelos elementos constituintes da narrativa (brilho da tinta acrílica, formato quadrado semelhante à tela de uma televisão, bordas com efeito rasgado, traços expressionistas, dobra da página como suporte para o movimento, capa relembrando uma claquete) e o próprio tema. Entretanto, convém destacar que:

A leitura visual não se restringe a decodificar os elementos narrativos, simbólicos, e o contexto em que se insere o objeto artístico. A imagem possui ritmo, contraste, dinâmica, direção e, ainda, uma série de outras características que não suportam ser traduzidas em palavras. A imagem tem lá os seus silêncios. (MELLO, 2002, p 1)

Literatura contemporânea para crianças e jovens: nova configuração e necessidade de um olhar de descoberta

A literatura, como produto da linguagem, deve ser considerada sob a perspectiva de um complexo fenômeno de criação humana que se constrói indissociável da cultura, da história e da sociedade, possibilitando, como expõe Coelho (2000, p. 27), “[...] conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução”.

Na atualidade, o homem encontra-se imerso no bojo de uma era de transformações contínuas e isso, conseqüentemente, vem instituindo uma nova concepção de literatura para crianças e jovens. Hoje, aliadas a uma base que ambiciona romper paradigmas e hegemonias, as produções literárias, cada vez mais, se distanciam de padrões didático-moralizantes, cujos estímulos visam à formação educacional, como ocorria em sua origem histórica.

Todavia, apesar dessa atmosfera de constantes mudanças, verifica-se, por exemplo, que o adjetivo infantil sugere, para alguns, uma categoria secundária, submissa à função utilitário-pedagógica, desconsiderando seu estatuto de arte e sua força vital no enriquecimento da própria experiência humana. Góes (1984) chama atenção para o fato de que o termo especificador não deve filtrar um grupo e nem segregá-lo.

Segundo Palo e Oliveira, a segmentação do público leitor é insustentável, pois não se trata de endereçar uma obra a esta ou àquela faixa etária, mas de ofertar determinadas estruturas de pensamento, comuns a todo ser humano. Além do mais:

[...] o pensamento infantil está apto para responder à motivação do signo artístico, e uma literatura que se esteie sobre esse modo de ver a criança torna-a indivíduo com desejos e pensamentos próprios, agente de seu próprio aprendizado. A criança, sob esse ponto de vista, não é nem um ser dependente, nem um “adulto em miniatura”, mas é o que é, na especificidade de sua linguagem que privilegia o lado espontâneo, intuitivo, analógico e concreto da natureza humana. (PALO & OLIVEIRA, 2006, p. 8)

Face ao exposto, se por um lado, a literatura para crianças e jovens ainda seja nivelada como algo pueril e meramente utilitário, por outro, evidencia-se o seu caráter artístico em um rico acervo que se desvencilha do simples didatismo⁵ e amplia a concepção de textos que buscam a literariedade: “[...] o estatuto de arte, não de obra paradidática, [...] um espaço textual plurisignificativo do ser humano diante do mundo.” (CECCANTINI, 2004, p. 38).

Nessa senda, a literatura destinada a infância e juventude, cada vez mais, encarna o seu potencial como objeto estético, ao mesmo tempo em que mantém o seu lastro social, pois, nas relações entre o texto literário e a sociedade, incorpora temas caros para reflexões críticas. Portanto, como ressalta Cunha (2009, p. 53), essa literatura não deve assumir uma utilida-

5 À guisa das obras paradidáticas, o livro de feição utilitarista desemboca em um padrão comportamental que se deseja instituir, valorizando temáticas específicas, enredos lineares, desfechos muitas vezes previsíveis e uma linguagem carregada de ideologia, pois o objetivo principal é difundir ensinamentos. Nessa ordem de ideias, faz-se imprescindível reconhecer a distinção entre o artefato livro (objeto) para crianças e jovens e obra literária (natureza) direcionada a infância e juventude.

de iminente no âmbito escolar “[...] a não ser a que ela própria se coloca. Assim, estariam trocados os papéis: o de supor que é preciso ensinar o que parece ser útil e, ao fim e ao cabo, demonstra não ser, para aquilo que parece inútil, mas é essencial.”.

Essa nova configuração de veia artística mencionada alcança contornos bastante expressivos já a partir do final do século XX, quando há uma explosão de criatividade nas produções literárias, privilegiando o experimentalismo com a linguagem, a estrutura narrativa e o texto visual. A literatura para infância e juventude torna-se, então, mais questionadora, estimulando a consciência crítica e a incorporação dos valores reformulados em meio aos fios plurais que tecem a caótica sociedade contemporânea.

Nessa esteira, observa-se que, na contemporaneidade, obras literárias como as mencionadas são exemplos de objetos estéticos, cuja tessitura apresenta uma espécie de fio de Ariadne capaz de indicar múltiplos caminhos, não para que o indivíduo saia do labirinto, mas para que consiga transformá-lo em vias comunicantes, as quais a concepção de mundo atual exige, conforme postula Coelho (2000).

Esse novo feito literário que vai experimentando vastas formas de expressão é tratado como *objeto novo**, termo cunhado por Góes (2003). Tal expressão abarca os livros que comportam trânsito de várias linguagens, diversos códigos e diferentes suportes, portanto, cuja significação não se confina ao aspecto verbal do livro, privilegiando também a dimensão visual e grafotipográfica, as quais, por meio da complexa articulação de elementos artísticos e tecnológicos, extrapolam o invólucro físico tradicional dos exemplares literários. De acordo com a autora, essa materialidade heterogênea reclama por um olhar multissensível capaz de descortinar novos horizontes.

Spengler (2010, p. 37) retoma os apontamentos de Lúcia Pimentel Goés sobre esse *olhar de descoberta* - capacidade associativa por analogia, integrando sensações e percepções na construção de significados - e comenta que o “[...] objeto novo traz consigo a necessidade da resignificação do olhar do leitor para apreender e compreender o mundo de estímulos visuais, especialmente pictóricos que o cerca.”.

Os novos paradigmas de leitura pleiteiam, então, um leitor apto a percorrer a multiplicidade de caminhos em uma arquitetura labiríntica⁶, cujos fios heterogêneos conduzem o indivíduo na grande aventura de ler e outorgar sentidos, experiência única e humanizadora:

A busca de significado é uma característica inerente ao ser humano, desde o refletir sobre a razão da própria existência e da natureza das relações interpessoais ou da compreensão do sentido de produtos oferecidos pelas mídias. Pela ativação do sensível e do inteligível, é possível captar sutilezas de fenômenos da existência, ou mesmo, tanto pela carência quanto pelo excesso de estímulos, deixar de apreendê-las. Os modos de um leitor relacionar-se com as diferentes manifestações da sua realidade dependem, em grande parte, da capacidade de mobilizar as próprias experiências, considerar o entorno, os elementos e as articulações ali existentes. É um constante exercício de observar, analisar, organizar e capacitar-se a atribuir significado, ir além da superficialidade de percepções de um contexto saturado de informações. Esses são desafios de um saber ler, de conhecer mais e melhor. Como uma paisagem produzida por múltiplos elementos, os textos incluem horizontes diversos criados por várias linhas de fuga, que consolidam referências, orientam percursos significativos. Há um horizonte que estende pontes entre o próximo e o distante; orienta lembranças de outros cenários, pessoas e tempos diversos; leva a criar percursos internos e pontos de ancoragem, realizando caminhos de ida e também de volta, E, nesse movimento, ampliam-se experiências de legibilidade e de inteligibilidade sensível e significativa. (PANOZZO, 2007, p. 50)

⁶ A arquitetura labiríntica é a metáfora do espaço (hiper)textual que convida o leitor ao desafio de embrenhar-se por uma multiplicidade de caminhos que a cada bifurcação engendra novas possibilidades. O fio capaz de guiá-lo nessa aventura de perambulação é o conjunto de estratégias cognitivas e metacognitivas.

Nessa ordem de ideias, tal arquitetura complexa da literatura contemporânea para crianças e jovens promove não apenas novos desafios aos jovens leitores, mas principalmente aos adultos, seja enquanto leitores da multiplicidade de linguagens constitutiva dessas obras, seja enquanto mediadores de leitura em sala de aula, uma vez que:

Esses livros (feitos para crianças pequenas, mas que podem encantam aos de qualquer idade) são sobretudo experiências do olhar... De um olhar múltiplo, pois se vê com os olhos do autor e do olhador/leitor, ambos enxergando o mundo e as personagens de modo diferente, conforme percebem esse mundo... (ABRAMOVICH, 1997, p. 33)

Sob essa perspectiva, justifica-se a escolha do livro *Cena de rua*, de Angela Lago, na Educação Infantil e no Ensino Médio, pois, sem dúvidas:

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

A leitura na escola: mediação, ensaio e experimentação

Sabe-se que, na atual sociedade, a leitura constitui-se como uma necessidade, quase vital, para o exercício da cidadania. Contudo, o ato de ler deve se entendido como algo que extrapola ao universo da escrita, de modo a abarcar outros códigos e suportes.

O desenvolvimento pleno dessa competência perpassa, muitas vezes, o

ambiente escolar. Entretanto, a escola continua sendo o lugar propício para experimentar a diversidade cultural, de pensamentos e de linguagens (modos ou semioses). É um espaço, portanto, de multiletramentos, de plurilinguismos, enfim, de ensaios e de experiências plurais.

Nessa esteira, o mediador deve criar estratégias capazes de promover diferentes práticas sociais de leitura, cuja vivência proporcione o desenvolvimento de uma postura crítica diante de valores/informações/discursos veiculados pelos objetos culturais, construídos nos mais vastos meios de expressão.

Crê-se que a precária formação de um público leitor, diagnosticada em inúmeras pesquisas e avaliações escolares, está diretamente ligada à superficialidade do trato com os textos, à guisa de exemplo da mera localização de informações superficiais. Então, é imprescindível vislumbrar uma abordagem complexa, cuja proposta oferte a experimentação de uma linguagem polissêmica e, assim, solicite participação mais ativa do leitor na construção da rede de sentidos. Nessa (a)ventura de preencher os vazios e alargar significados, o indivíduo é desafiado a movimentar diferentes áreas do saber, expondo o seu repertório individual. Isso se diferencia, completamente, do trabalho com a leitura ao longo de anos de uma tradição escolar, o qual se limita a procura de uma resposta “correta” sem aprofundamento ou reflexão, isto é, mera “fixação de sentidos” (GERALDI, 2003, p. 107).

Nessa senda, constitui-se, historicamente, um espaço de aprendizagem em que não há confrontos de leituras e pontos de vista, mas a imposição de uma análise “una” e correta (CHARTIER, 1996, p. 242) privilegiada pelo docente, anulando qualquer acontecimento dialógico no seio da sala de aula. Algumas práticas didáticas de mediação de leitura reforçam essa postura, como recorrer a fichas com perguntas redundantes, subestimando, assim, a capacidade de interpretação do leitor e, acima de tudo, privam-no de leituras mais profundas.

Em sentido oposto, na busca por uma educação que incentive o protagonismo e afirme a heterogeneidade, é necessário criar estratégias que considerem o sentido global do texto e seus diálogos, permitindo, então, que o discente trace intertextualidades, observe a composição do objeto estético

(escolha lexical/seleção de cores, configuração das personagens, apresentação temática, discursos entranhados, projeto gráfico, entre outros) e, acima de tudo, exercite um olhar sensível, mas também inteligível.

Dessa forma, espera-se que, em uma sala de aula, o professor-iluminador (guia) desperte a apreensão dos recursos da linguagem e dos contextos de produção (tempo/espaço, gênero, suporte) para que o leitor seja capaz de construir sentidos e diálogos entre épocas, culturas, saberes e textos em meio, até mesmo, a uma profusão de sistemas sógnicos coexistentes em um mesmo objeto.

O (multi)letramento acaba exigindo, portanto, que o educador atente-se à escolha das obras e às estratégias de leitura, ambicionando que a mediação dos livros no cenário escolar vise realmente à formação de leitores aptos a interagir com a complexidade do mundo atual. Uma ação pedagógica que almeje vislumbrar essa rede de sentidos possibilita, então, ao aluno desdobrar-se pela vastidão do que não se sabe e não se limitar aquilo que se conhece. Tal abordagem que não se restringe a uma leitura puramente descritiva, mas analítica, vincula o texto às práticas sociais, engendrando saberes de outras áreas, como História, Geografia, Artes etc. Com isso, a escola promove sujeitos mais observadores e críticos, isto é, cidadãos ativos frente ao mundo que os rodeiam.

Diante de tudo isso, torna-se imprescindível que, nesse processo de mediação, o professor tenha conhecimento e seja capaz de manejar saberes teóricos mencionados acerca do objeto artístico que está sendo lido. Entretanto, a teoria deve ser mobilizada, como aponta BAJOUR (2012, p.41), “[...] a partir daquilo que os leitores dizem sobre os textos, e não de antemão: quando ela precede a leitura, condiciona e fecha sentidos.”. A mediação de leitura em sala de aula, portanto, concretiza-se como uma atividade dialógica guiada pelo educador atento aos discursos, às vozes e, até mesmo, aos silêncios dos alunos. Em suma, “[...] em experiências de leitura compartilhada, os mediadores que aprendem a ouvir nas entrelinhas constroem pontes e acreditam que as vozes, os gestos e os silêncios dos leitores merecem ser escutados.” (BAJOUR, p. 45).

No mais, em tempos de gestação de uma sociedade mais humana, uma abordagem nesse sentido reconhece as produções literárias (com predomínio da palavra, da imagem ou do enlaçamento dessas duas) como experimentação de um processo:

[...] que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CANDIDO, 2004, p. 180)

Em linhas gerais, a atividade leitora mediada em sala de aula, assim, concretiza-se como um processo de ensino e aprendizagem pautado na experimentação e em um ensaiar e se ensaiar no texto e na vida. O educador -mediador deve, nesse sentido, dar possibilidades para que as subjetividades de seus alunos diante da obra de arte apareçam, mas também se ponham à prova, se ensaiem, se inventem e se transformem (LARROSA, 2004, 37).

Leituras de cena de rua

Em 2006, a educadora Priscilla Barranqueiros Ramos Nannini realizou uma atividade leitora com alunos da *Escola Municipal de Educação Infantil José Bonifácio de Andrade e Silva* e da *Escola de Ensino Infantil Villa dei Bambini* a partir do livro *Cena de rua*, de Angela Lago. Individualmente, a professora apresentou a obra, leu o título e o nome da ilustr-autora. O pequeno leitor deveria, então, narrar as imagens, página a página, contando todos os detalhes vistos e, depois, escolher a cena que mais gostou ou não, justificando a seleção.

O objetivo dessa vivência era investigar o quanto a imagem colabora para a sensibilização do olhar da criança e como nutre o seu repertório visual: forma, cor, textura, técnicas, figura, fundo, composição, movimento, luz, equilíbrio, sombra, entre outros.

Nos anos de 2013 e 2014, a docente Juliana Pádua Silva Medeiros promoveu atividades de leitura com adolescentes do 1º ano do Ensino Médio do *Colégio São Domingos*. Nas duas situações, a educadora projetou as imagens no telão e solicitou que os alunos apresentassem suas considerações acerca do exemplar literário após uma mirada no todo: os discentes fizeram considerações acerca do conteúdo e, instigados pela mediadora, chegaram ao consenso que a chave de entrada para uma leitura ainda mais complexa era relação com as cores do semáforo (dimensão cromática atrelada aos comandos da sinaleira). Então, a partir disso, o livro foi reapresentado e os educandos, página a página, iam tecendo redes intrincadas de sentidos. Durante uma dessas atividades, dado aluno chegou a mencionar que, ao retomar a leitura, parecia que estava em um jogo que a todo momento se (re(des))organizava, convocando novas significações.

Em cada ano, o objetivo da atividade leitora foi diferente. Em 2013, os alunos comparavam *Cena de rua*, de Angela Lago, com *Seca*, de André Neves, visando observar a construção narrativa circular e o espaço sócio geográfico como fator determinante para o desenrolar dos enredos. Já em 2014, a proposta era relacionar o livro da inquieta ilustr-autora mineira com *O cobrador*, conto de Rubem Fonseca, vislumbrando analisar como se dá a composição do protagonista a partir de elementos descritivos (imagem e palavra, respectivamente).

Na Educação Infantil, as crianças também perceberam as cores fortes e chamativas e, embora não houvesse grande identificação com as personagens da história, as cores prenderam a atenção, sendo o menino verde a figura que mais gostaram. Elas perceberam expressões faciais, como tristeza, raiva, medo e acabaram fazendo relações de algumas personagens com lobo, ladrão, animais ou monstros, isto é, mobilizaram o referencial de histórias vistas anteriormente com o que estavam vendo.

Cabe pontuar que, nas duas escolas de ensino pré-escolar, somente um

aluno percebeu que a narrativa era circular. Os outros tantos⁷ se limitaram a notar elementos constitutivos próximos de suas vivências, como nomear objetos (caixa, frutas, carros etc), reconhecer o ambiente (rua) e destacar uma espécie animal (cão). No todo, um ou outro - geralmente as crianças de cinco e seis anos - teceu relações entre os objetos, descreveu a cena de modo a evidenciar uma sequência narrativa, questionou uma imagem diferente do seu cotidiano.

Denise Escarpit (apud FARIA, 2004, p. 116) - acerca do processo de evolução da percepção da criança pré-escolar em torno da imagem - destaca que, primeiramente, ela reconhece os sinais tranquilizadores, aqueles capazes de serem reproduzidos do cotidiano. Tais elementos picturais são identificados e nomeados de maneira separada para, só depois, o leitor descobrir os laços que unem esses signos, construindo, assim, com total liberdade, um mundo que será a sua realidade.

Com os alunos do Ensino Médio, as discussões constituíram-se como um gesto crítico interdisciplinar e intertextual capaz de alargar horizontes tanto que, encorajados a mobilizar aprendizagens, os adolescentes teceram relações com outras obras, como a animação *Vida Maria*, o filme *Abril despedaçado*, o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos etc.

Sob esse viés, partilharam leituras individuais, ampliaram a colocação do outro por meio de olhares plurais (subjetividades), projetaram saídas para o curso da história através de visões aplicadas ao universo social, espreitaram uma realidade cruel para além do eixo ficcional... transpuseram os limites tênues entre produção literária e a realidade.... sugeriram rupturas no ciclo vivido pelo menino de rua ao ponto de instaurarem uma revisão de valores.

Algumas das principais observações tecidas pelos alunos, durante as quatro atividades de mediação, podem ser acompanhadas logo abaixo:

7 Na *Escola de Ensino Infantil Villa dei Bambini*, dois alunos somente folhearam o livro todo, mas não quiseram fazer a leitura do livro. Eles apenas escolheram uma imagem que não gostaram para comentar.

Capa

Na Educação Infantil, muitas das crianças, sem se darem conta da escolha da cor preta como elemento semântico, acabaram notando a atmosfera de tensão.

No *Colégio São Domingos*, em um primeiro momento, os alunos perceberam que a capa remetia a um ambiente soturno. Entretanto, após a leitura na íntegra, conseguiram relacioná-la com uma claquete, alargando o sentido do título, bem como reconhecendo a cor preta como recurso para dar mais movimento à história. No ano de 2014, em razão da disciplina de Artes que vinha abordando discussões sobre o grafite, alguns discentes interpretaram as letras do nome da obra, como pinceladas sobre um muro, evidenciando a atmosfera urbana.

Cena 1

Os pequenos leitores perceberam a cara de assustado do protagonista e que o condutor do veículo estava bravo.

Para os adolescentes, o menino que tenta mascatear a mercadoria nos faróis de trânsito aparentou ser um sujeito inocente, porque, segundo eles, o verde alude a um estado de não “maturação”, isto é, corrupção social. Outras inferências foram apresentadas pelas turmas do 1º ano do Ensino Médio para justificar a cor do garoto: brasileiro e fruto de um processo de zoomorfização (como Fabiano, em *Vidas secas*, o menino aproxima de uma condição quase subumana e isso ocorre devido à postura desajeitada, bem como a semelhança com a cor do animal com quem partilha a fruta).

Cena 2

Nas séries iniciais, as crianças ficaram admiradas com a cor dos automóveis, enquanto os leitores mais velhos instigaram-se com as feições agudas dos motoristas até então.

Cena 3

As personagens distorcidas e um tanto insólitas representam a realidade

desregulada. Nos dois segmentos, os alunos reconheceram a intimidação sofrida pelo garoto devido ao tamanho⁸ do pescoço do motorista e o seu olhar maligno.

Os estudantes do *Colégio São Domingos* notaram que, nas três primeiras cenas, a cor dos automóveis modificaram-se e que elas têm uma relação direta com o semáforo e as frutas que o garoto tenta vender. Então, retomando os sentidos da cores da sinaleira, fizeram uma leitura sobre como a tensão do menino em meio a hostilidade dos motoristas.

Cena 4

Mesmo não sendo tão assustadora, as crianças pontuaram que não gostaram da cara da mulher. Os adolescentes, também, notaram que, apesar de menos horripilante, as manchas vermelhas em seu rosto a coloca no mesmo grupo dos motoristas: preconceituosos.

Vale evidenciar que somente no Ensino Médio se deu o reconhecimento da experimentação artística de Angela Lago que usa a dobra da página como suporte para o movimento, permitindo que o leitor se coloque no lugar da personagem que teme ser assaltada em razão da proximidade do menino com ela, estando separados apenas pelo vidro. Após a constatação do uso de tal recurso, os alunos do 1º ano do Ensino Médio, nos dois anos, solicitaram que se retomassem as cenas desde o início e, então perceberam que a dobradura atribui maior dinamicidade⁹ à narrativa, pois “corta” região do pescoço, braços, pernas, garantindo articulação/movimento.

8 No Ensino Médio, os alunos enfatizaram mais a disposição do corpo do que o próprio deformismo do pescoço.

9 Mesmo sem manusear o livro-objeto, os educandos concluíram que a relação íntima com o suporte, em um movimento de abre e fecha, garante maior interatividade, pois, ao passar cada página, o leitor pode tanto encurralar o menino, como fazê-lo avançar/correr.

Cena 5

Essa é a imagem que mais seduziu os pequenos leitores devido à cena de afeto entre mãe e filho.

Os estudantes do *Colégio São Domingos* destacaram a cor das novas personagens e interpretaram como sinônimo de candura, uma espécie de alusão à imagem de Nossa Senhora. Praticamente, todos perceberam que somente as duas possuem tal coloração. Uns questionaram se a cor da roupa do menino e da velha senhora não seria indícios de um lastro dessa pureza em estágio já de corrupção social.

Em 2014, um aluno do Ensino Médio pontuou que a disposição do corpo da mãe em relação ao filho aproximava-se dos contornos de um coração. Então, dado estudante rebateu, comentando que não via isso, mas apenas uma mulher trajada com vestimenta que tinha a estampa de galinhas douradas. Diante desse turbilhão de olhares, um terceiro educando costurou as observações, afirmando que, se a mãe trajava daquela forma, possivelmente, assumia o comportamento de uma galinha ao proteger o seu filhote: postura curvada.

Diante de tantos pontos de vista, outro aluno colocou que nessa cena a mão do garoto difere-se da situação anterior. Ele deduz que é em razão da consciência da não possibilidade de vivenciar algo parecido.

Cena 6

Nessa cena, algumas crianças listaram outras coisas que o garoto pudesse estar comendo, à exemplo de um ovo ou de um doce.

Já os adolescentes se incomodaram para o que as pessoas do carro estavam, verdadeiramente, olhando: o menino na calçada? um cachorro indo em sua direção? Eles pressuporam que seja para a colação do garoto, que se encontra defronte uma loja de bolos, isto é, “estragando” a paisagem.

Cena 7

Em uma perspectiva ampla, as crianças notaram que o trânsito é um lugar

de insegurança, enquanto os alunos do *Colégio São Domingo* observaram que a mudança de cor exige maior atenção para essa realidade.

Cena 8

Na Educação Infantil, os pequenos leitores apenas identificaram que o menino pegou o presente. Já os estudantes do Ensino Médio previram que as guloseimas vendidas anteriormente tivessem sido fruto de um roubo.

Cena 9

Nessa cena, uma criança ficou com medo da semelhança dos motoristas com feras, mas, nos dois segmentos, os educandos perceberam que essa passagem é carregada de emoção, visto que a deformidade das personagens garantem maior dramaticidade ao relato do cotidiano do menino de rua.

Cena 10

Na *Escola de Ensino Infantil Villa dei Bambini*, uma menina pediu para retornar a página, visto que não entendeu onde foram parar os “lobos”. Ela notou que há uma fissura na parede e o garoto se esconde ali (encurralado), mas deixou claro que não gostou de nada.

Os alunos do Ensino Médio, notaram que a borda das cenas, com efeito rasgado, dá sensação de maior rudeza ao enredo: as margens escuras, em uma espécie de imagem-tela, acabam dando as cenas um certo caráter de reportagem televisiva (denúncia).

Cena 11

No findar da leitura, mesmo sem identificar a presença de uma sequência narrativa, os pequenos leitores conseguiriam perceber que cada página dupla remetia a uma cena. Já os adolescentes reconhecem a relação de causalidade e que tal ciclo vicioso só romperá caso haja políticas públicas capazes de inserir o menino de rua, novamente, no seio da sociedade.

Considerações finais

Por meio dessas vivências em sala de aula, permitiu-se observar que a literatura, como instrumento capaz de adensar experiências, convida o leitor a ser coautor dos sentidos, um agente (inter)ativo no movimento alinear, contínuo, multidirecional pelas tramas e artimanhas desse tecido plurissignificativo.

Na Educação Infantil, notou-se, principalmente, que, quanto maior a bagagem, maior será o enredamento, ou seja, aquilo que faz parte do mundo do leitor alimenta um olhar mais sensível e instiga a capacidade de imaginar/inferir. Dessa forma, verificou-se que - através de memória astuta, curiosidade aguçada e percepção fina - a criança vai encapsulando sentidos, de modo a esculpir leituras mais complexas a cada instante na cadeia infinita de significados.

No Ensino Médio, examinou-se que, por meio de leituras colaborativas, os alunos puderam compreender que as cores não servem apenas para colorir e que o exercício reflexivo acerca da temática permite debruçar sobre questões com o outro e para o outro.

Assim, indiferente do itinerário, do nível de abstração e da complexidade da rede de sentidos construídas a partir da leitura do livro *Cena de rua*, concluiu-se, no bojo dessas reflexões, a importância de ofertar, desde cedo, ao indivíduo esse tipo de atividade, pois:

O diálogo multidimensional propiciado na leitura de imagens também contribui para o desenvolvimento de uma pedagogia reflexiva e crítica, participando de um processo educativo orientado para a compreensão do cotidiano, inserido na trama de relações complexas da sociedade em transformação. O sujeito leitor mergulha no texto, sensibiliza-se, estabelece conexões com o contexto, interage com seus pares, dialoga, reflete, critica e faz escolhas, compreende e cria o novo. O leitor que compreende o engendramento da significação também encaminha-se para inserir-se no interior de diferentes áreas produtoras de textos e

discutir a constiuição de redes de significação instaladas no interior da sociedade. (PANOZZO, 2001, pp. 123-124)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura Infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1997.

BAJOUR, Cecilia. *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CECCANTINI, João Luís Cardoso Tápias (Org). *Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil*. In: *Leitura e literatura infanto-juvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: Anep, 2004.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

CUNHA, Maria Zilda. *Na tessitura dos signos contemporâneos: novos olhares para a literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

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

GERALDI, João Wanderley. *Portos de Passagem*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

_____. *Olhar de descoberta: proposta analítica de livros que concentram várias linguagens*. São Paulo: Paulinas, 2003.

LAGO, Ângela. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In.: *Revista Educação e Realidade*. Porto Alegre: UFRGS, v. 29, p. 27 -43, jan./jun., 2004.

MEDEIROS, Juliana Pádua Silva. *Navegar é preciso: o leitor contemporâneo e os desafios da leitura hipertextual em “Abrindo caminho” e “A maior flor do mundo”* [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, 192 p.

MELLO, Roger. A arte olhando o mundo: o olhar do artista. In: *Leitura e imagem*. 2002.

Disponível em: <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/lii/liitxt2.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2009.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros Ramos. *Ilustração: um passeio pela literatura visual* [dissertação]. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007, 162p.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa de. *Literatura infantil: Voz de criança*. São Paulo: Ática, 2006.

PANOZZO, Neiva Senaide Petry. *Literatura infantil: uma abordagem das qualidades sensíveis e inteligíveis da leitura imagética na escola* [dissertação]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001, 156p.

_____. *Leitura no entrelaçamento de linguagens: literatura infantil, processo educativo e mediação* [tese]. Porto Alegre: Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007, 211p;

RIBEIRO, Joana Marques. *O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo* [dissertação]. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, 124 p.

SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. *Lendo Imagens: um passeio de “Ida e Volta” pelo livro de Juarez Machado* [dissertação]. Tubarão: Universidade do Sul de Santa Catarina; 2010, 141p.

QUESTÕES DE ÉTICA EM A RAÇA PERFEITA, DE ANGELA LAGO E GISELE LOTUFO

Cristiano Camilo Lopes¹

RESUMO: Desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade a ética tem fomentado discussões a respeito da moral, dos hábitos e dos costumes dos seres humanos em todos os lugares e em todas as épocas. Como ciência a ética se propõe teorizar sobre a lógica de cada moral existente a fim de que se possa compreender as diversas formas do comportamento humano. Em decorrência disso, essa ciência vem discutindo questões em vários segmentos da vida como, por exemplo, a submissão de seres humanos a pesquisas científicas. A reflexão sobre essa questão tem estado em evidência na academia e nas artes. Assim, neste artigo, por meio da análise das personagens de *A raça perfeita*, de Angela Lago e Gisele Lotufo, propomos uma discussão sobre a ética no campo da pesquisa com seres humanos, tendo em vista uma avaliação do modo como a imagem das personagens é construída na obra. A princípio, entende-se que, na obra em questão, as autoras apresentam a metáfora visual como uma ornamentação da linguagem cuja finalidade é comunicar um pensamento (uma razão, uma reflexão) por meio de uma forma artística cheia de humor e de ironia.

PALAVRAS-CHAVE: Ética e literatura, Angela Lago, Gisele Lotufo, Metáfora, Linguagem visual.

1 Cristiano Camilo Lopes é doutor e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). É professor na Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado em Letras na Universidade de São Paulo sob o título “Crônicas de Nárnia do texto para a tela: um estudo comparado entre a literatura e o cinema”.

ABSTRACT: From classical antiquity to the contemporaneity, ethics has fostered discussions about morality, habits and customs of human beings everywhere and in all ages. As Science, ethics proposes to theorize about the logic of each existing moral in order to understand the various forms of human behavior. As a result, this science has been discussing issues in various segments of life, for example, the submission of human beings to scientific research. The discussion about this matter has been highlighted in the academic circles and the arts. So, in this paper, by analyzing the characters of the book *A raça perfeita*, by Angela Lago and Gisele Lotufo, we propose a discussion about ethics in research with human beings, based on the evaluation about how the image of the characters is built on the book. In principle, it is understood that in the book the authors present a visual metaphor as an adornment of language whose purpose is to communicate a thought (one reason, reflection) through a full of humor and irony artistic form.

KEY WORDS: Ethics and literature, Angela Lago, Gisele Lotufo, Metaphor, Visual language

Em toda a trajetória humana, a literatura tem se apresentado como um meio de reflexão sobre diversos temas de nosso cotidiano. Ela nos leva a pensar em situações de nosso cotidiano, como também nos leva a expressar nossos questionamentos e a buscar, ou não, respostas para nossas inquietações. Em outras palavras, ela privilegia a vida em todas as suas nuances.

Dentre essa variedade de temáticas que são retratadas na literatura, há um tema que, de fato, leva a humanidade a deparar-se com diversas posturas e a perguntar-se o que é certo ou não. Estamos falando, é claro, de ética. Partimos, portanto, do pressuposto de que a literatura como detentora de *lógos* e *poiema* – isto é, ela tem algo a dizer por meio de uma forma artística – retrata questões éticas a partir de um olhar aguçado para perceber as reais inquietações da alma humana.

Ao refletir sobre questões éticas na literatura, a obra literária promove uma

espécie de “simbiose artística” em que o pensamento é comunicado pela forma e esta, por sua vez, remete ao pensamento. Assim, forma e conteúdo se fundem em um novo conceito que só é reconhecido no universo ficcional. Diante disso a literatura confirma seu valor em si mesma e não no possível “uso” que se pode dela fazer.

Não se objetiva, neste ensaio, fazer um tratado sobre a importância de a literatura abordar temas relevantes como a ética. Tal atitude exigiria um espaço maior do que dispomos aqui e, além disso, correríamos o risco de restringir o texto literário a mero transmissor de conteúdo. Nosso intuito, então, é discutir como o poeta articula forma e conteúdo em um único elemento expressando um novo olhar sobre algo que já existe (em nossa especificidade — a ética), tendo como objeto de análise a obra *A raça perfeita* (daqui em diante ARP), de Angela Lago e Gisele Lotufo. Angela Lago é escritora reconhecida nacional e internacionalmente por suas produções na área de Literatura Infantil e Juvenil. Há mais de 20 anos sua obra é marcada pelo predomínio da linguagem visual e linguagem integrada articulando os signos linguísticos e os signos visuais na comunicação com o leitor. Gisele Lotufo foi uma artista que produziu desenhos, pinturas, pequenos objetos, animações e ilustrações e teve seus trabalhos expostos em diversas cidades do Brasil e no exterior. A artista recebeu o Prêmio Philips de Arte para Jovens Talentos em 1996. Gisele Lotufo faleceu em 2004.

O livro ARP foi lançado em 2004, pela Editora Projeto, com a tiragem de 3140 exemplares. A obra recebeu o Prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) na categoria Melhor Livro de Imagem — Hors Concours/2005 (produção 2004). Além disso, a obra foi finalista da categoria Literatura Infantil do Prêmio Jabuti/2005 - SEDUC - RO/2012. Em 2011, houve uma segunda edição do livro com a tiragem de 2000 exemplares.

Com relação ao enredo, ARP nos conta a história de uma cientista que realiza diversos experimentos com cães em laboratório. Seu objetivo é trabalhar diferentes raças a fim de chegar a uma raça perfeita. A história une humor e ironia divertindo o leitor principalmente pela expressão facial das personagens. Para apresentar o enredo, as personagens, o tempo e o espaço ficcional, as

autoras se valerem somente de signos visuais em forma de fotomontagens.

A capa de ARP apresenta uma série de cães de diferentes raças em suas casas. É a única parte do livro em que há a presença do código verbal expresso pelo título da obra. Cada letra do título está impressa em um tipo diferente de fonte, sendo que as letras “a” iniciais e finais são da mesma fonte. Essa diferença tanto pode sinalizar o fato de que os cães serão submetidos a vários experimentos a fim de se obter a raça perfeita como pode retratar a pluralidade de raças (representadas pelas diferentes fontes) que vão gerar (em laboratório) uma única raça. Todavia, não se pode deixar de atentar para o fato de o título terminar com a mesma fonte inicial, o que sugere que o fim, na verdade, já estava no começo, visto que a raça perfeita procurada pelas diversas experiências científicas retratadas ao longo do enredo é a raça pura — a raça em seu estado original. Daí o texto verbal se liga ao texto visual: cães em suas casas, cada um com as suas peculiaridades expressando a perfeição em sua gênese.



Figura 1 - Capa de *A raça perfeita*

Com relação ao fio condutor da narrativa, destacamos a página dupla utilizada nos eventos realizados pela cientista no laboratório. A presença da página dupla proporciona ao leitor uma fluidez na leitura das imagens pois o insere no espaço em movimento. E, em decorrência desse movimento gerado pela página dupla, temos o tempo da narrativa. Portanto, tempo e espaço em confluência levam o leitor a fazer encadeamentos fluídos na narrativa em sua leitura das imagens.

Soma-se a isso a presença das molduras que definem bem o espaço ficcional. Em ARP, as molduras seguem o formato quadrado aberto horizontal que favorece a visão panorâmica das cenas.

Dessa forma, a integração espaço, tempo e molduras levam o leitor a apreender a cadeia argumentativa que se desenvolve ao longo da obra, mostrando o encadeamento das ações de forma coerente e coesa.



Figura 2 - moldura, espaço e tempo

Com relação a caracterização das personagens, destacamos que a cientista permanece o tempo todo com a face ofuscada, já os cães têm suas expressões faciais apresentadas com nitidez capaz de promover a identificação de mudanças no olhar dos cães após cada experimento feito pela cientista. A face ofuscada da cientista pode indicar a ausência de preocupação com a especificidade de cada cão. A personagem pode aqui ser a personificação da ciência. Os ideais científicos quando levados a extremo podem sufocar os aspectos vitais do ser humano e, assim, tratá-los como meros objetos de pesquisa. A face é o que caracteriza cada ser como único e indica, em última instância, a sua presença no mundo. Dessa forma, a oposição entre face definida e face ofuscada, na obra, sugerem a ideia de “coisificação” dos cães por parte da cientista. Acrescente-se o fato de que os planos das cenas remetem ora ao olhar da cientista para os cães, ora o olhar dos cães para a cientista.



Figura 3 - Caracterização das personagens

Em ARP, a obra literária promove a reflexão sobre uma das questões principais da ética: quais são os limites do ser humano no que diz respeito à implementação de suas pesquisas? É claro que não é propósito de ARP responder a tal questão, mas, por meio da leitura, abre-se um diálogo com a nossa realidade e com a postura que adotamos para alcançar determinados fins. A obra discute a limitação da ciência no que tange às questões da vida e chama a atenção para o fato de que a ciência deve continuar seus avanços, desde que promova suas pesquisas sem deixar de olhar para a pessoalidade do ser humano. Não há uma apologia contra a ciência, mas há a descrição do desafio que é para ela lidar com a vida.

É interessante ressaltar que a leitura de ARP nos faz refletir sobre os problemas éticos discutidos há séculos, tais como os vários comportamentos humanos frente as questões da vida. Assim como a ética não é uma ciência meramente descritiva e muito menos prescritiva, a ARP não se propõe descrever ou prescrever a melhor postura frente a questões que circundam as experiências com seres humanos, por exemplo.

De acordo com (VÁZQUEZ, 2013, p. 23) ética “é a teoria ou ciência do comportamento moral dos homens em sociedade”. Em decorrência disso, ela parte de situações concretas, da vida prática, para propor uma reflexão e, assim, em que se possa estabelecer princípios norteadores a partir da situação analisada. A riqueza da ética está, entre outras coisas, na fundamentação e justificação para determinados comportamentos.

Diante disso, surge a questão: qual seria a finalidade de se pensar as questões levantadas pela ética no universo ficcional? A resposta para tal problema talvez esteja na ideia apresentada no início de nossa reflexão. O texto literário é o “dito” com o “feito”; o *lógos* e o *poiema*; o conteúdo e a expressão.

Assim, em nossa análise da obra, percebemos que a ética explica o quão difícil é tratar de experimentação científica quando isso envolve vida. Nessa explicação temos necessariamente que nos defrontar com os fatos que, na história analisada, nos revelam a angústia daquele que se submete a uma pesquisa experimental envolvendo vida.

Quando analisamos a face da cientista podemos afirmar que temos a imagem como uma metáfora, isto é, a imagem da cientista e sua face esfumada aponta para o comportamento da ciência e as reações dos homens (representadas pelos cães) fundamentados e justificados pelas reflexões da ética.

Portanto, pensemos quão significativo é identificar as questões éticas, bem como tantas outras, propostas pelo universo ficcional, visto que não podemos negar que a obra de arte como um todo nos dá o prazer de sua contemplação. De fato, “é pois com grande prazer que penetramos nas crenças de outros homens ainda que as não consideremos verdadeiras [...] ao ler a [...] literatura, torno-me mil seres diferentes, sem deixar de ser eu próprio” (LEWIS, 2003, p. 187, 190).

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

LAGO, Angela; LOTUFO, Gisele. *A raça perfeita*. Porto Alegre/RS: Editora Projeto, 2004.

LEWIS, Clives S. *A experiência de ler*. Porto/Pt: Porto Editora, 2003.

VÁSQUEZ, A.S. *Ética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2013.

DANIEL MUNDURUKU E CIÇA FITTIPALDI: UMA PARCERIA EM BUSCA DA ALTERIDADE

Andréa Castelaci Martins¹

RESUMO: Este artigo apresenta, por meio de uma breve análise da obra *As Peripécias do Jabuti* escrita pelo autor indígena Daniel Munduruku e ilustrada por Ciça Fittipaldi, como se configura o movimento de diálogo entre culturas e hibridismo cultural na busca pela alteridade no que tange ao discurso verbal e não verbal e ao tratamento da própria temática indígena.

ABSTRACT: This article presents, though a brief analysis of the book *As Peripécias do Jabuti*, written by Daniel Munduruku and illustrated by Ciça Fittipaldi, as it is, in a movement of dialog among cultures and cultural hybridity, the search for otherness in terms of verbal and non-verbal communication and in relation to the treatment of the indigenous theme.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade, Daniel Munduruku, Ciça Fittipaldi, Literatura Infantil, Fábula.

KEYWORDS: Otherness, Daniel Munduruku, Ciça Fittipaldi, Children's Literature, Fable.

1 Mestre em Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa-USP, com o título: Olhar indígena e olhar indigenista para a literatura infantil brasileira – Representações da temática indígena por Ciça Fittipaldi e Daniel Munduruku. andreamartins@uol.com.br

A representação da temática indígena sempre esteve presente na literatura brasileira em vários períodos, da *Carta de Caminha* à contemporaneidade, ou seja, das primeiras manifestações literárias à consolidação do Sistema Literário brasileiro como bem afirma Candido (1975). A natureza dessa representação, ao longo do tempo, esteve associada à maneira como se concebia o papel do indígena na sociedade. Dos contextos de submissão, supressão das características culturais, opressão de cunho escravagista até as situações mais recentes de recuperação e proteção das especificidades culturais, várias obras abordaram a temática, cada uma delas trazendo, em sua essência, concepções ideológicas vigentes – acerca dessa temática – articuladas aos traços estéticos de cada período. Diante disso, este artigo apresenta, por meio de uma análise da obra *As Peripécias do Jabuti*, escrita pelo autor indígena, Daniel Munduruku, e ilustrada por Ciça Fittipaldi, como se configura o movimento de diálogo entre culturas e o hibridismo cultural na busca pela alteridade no que tange ao discurso verbal e sua relação com o não verbal e ao tratamento da própria temática indígena. Assim, dialogicamente, confrontando palavra e imagem, propõe-se a análise do percurso narrativo que permite a representação de aspectos da cultura indígena no âmbito da busca pela alteridade.

A partir, principalmente, do século XX, muitos autores passaram a buscar mais informações a respeito da cultura indígena. Alguns, inclusive, dispuseram-se a vivenciar *in loco* o cotidiano de povos indígenas a fim de que essa experiência trouxesse às obras uma abordagem mais adequada à realidade, como ocorreu com Ciça Fittipaldi. Essa busca por informações ocorreu de maneira integrada às mudanças que a sociedade sofria em relação às diferenças culturais, estimuladas pelas discussões acerca dos direitos humanos ocorridas após a Segunda Guerra Mundial. Trata-se de um processo de construção de alteridade que se iniciava e que, evidentemente, haveria de trazer suas reverberações às representações literárias.

A emergência das questões relativas à pluralidade cultural e, ao mesmo tempo, das questões ambientais, trouxe ao âmbito da representação literária pessoas que atuavam política e socialmente na proteção e na integração

das populações indígenas: sertanistas, antropólogos e indigenistas, como a autora e ilustradora Cíça Fittipaldi.

Como evolução desse processo, no último quarto do século XX, as minorias passaram a ter voz, impulsionadas por todas as mudanças socioculturais que ocorriam, a começar pelos movimentos feministas. Essas vozes que passavam a ser ouvidas, também passaram a ser traduzidas esteticamente por meio de produções culturais, incluindo as literárias; o que foi chamado, por alguns estudiosos, de movimento contracênone. Integram-se, então, ao contexto de produção literária de temática indígena junto aos indigenistas, autores de origem indígena como Daniel Munduruku.

No processo organizativo de mudanças sociais e culturais, a escola, como salienta Brant (2009), é um mecanismo fundamental. Por isso, as questões problemáticas manifestadas na sociedade sempre são foco da atuação da pedagógica, visando sua solução. Nesse sentido, as questões relativas à diversidade etnocultural também passaram a ser incorporadas aos dispositivos que regem a educação e, paulatinamente, ao cotidiano das escolas. Como, nos dizeres de Arroyo (1990), a literatura infantil tem uma relação muito próxima às questões do ensino e à pedagogia, as obras literárias para crianças também manifestam em seus conteúdos, em maior ou menor grau, os problemas da sociedade à guisa de solucioná-los. Nesse sentido, a promulgação da Lei 11.645 de 10/03/2008, a qual determina as diretrizes e bases da educação nacional, para que se inclua o estudo da “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena” em qualquer estabelecimento de ensino do Brasil, motiva, contemporaneamente, ainda mais essa produção literária para crianças e jovens com essa temática, trazendo à baila o jogo de forças ligado ao contexto editorial e mercadológico.

A questão da alteridade

Várias leis foram surgindo no decorrer da história como forma de incluir os povos formadores da cultura nacional na sociedade como um todo e, mais

recentemente, no currículo escolar (lei 11645). A jurisprudência nascia sempre como representação da vontade dos grupos hegemônicos para tentar resolver os “problemas” gerados pela presença dos indígenas na sociedade. Não sobrou assim espaço para a alteridade. A visão era unilateral e não vislumbrava o outro lado, não enxergava o outro. Por quê?

Porque somos fruto de uma história que em suas raízes não foi justa com relação a esse olhar para o “outro”. A visão eurocêntrica predominou e não houve, assim, uma real compreensão do que eram essas pessoas que aqui habitavam antes do europeu.

Através daquilo que se escrevia sobre o mundo novo, dotado de uma natureza exuberante, representada por sua fauna e flora, riquezas minerais incontáveis e um povo exótico, despertou-se o interesse dos exploradores e também a curiosidade.

Ocorre que as imagens presentes nos discursos (neles se incluem as artes plásticas e literatura) sempre estiveram condicionadas aos interesses dos grupos dominantes. Assim, a representação dos povos indígenas sofre várias transformações: desde uma imagem do legítimo habitante do paraíso, puro e vivendo em uma atmosfera idílica, como ocorreu nas descrições de Caminha e de alguns missionários; mais tarde, foi transformado pelos viajantes em selvagem, canibal, antropófago; chegando a ser o bom selvagem, belo e amável, nas vozes dos românticos, até que, mais tarde, no período das entradas e bandeiras, e, recentemente, na marcha para o oeste, promovida pelo Marechal Rondon, o índio era apresentado como um ser bárbaro e incapaz, o qual precisava ser catalogado e catequizado para que fosse protegido pelos “civilizados”. Assim, mais uma vez, pouco sobrou para um discurso que vislumbrasse realmente a alteridade.

Do outro lado, também ocorreu tal problema, os indígenas tiveram que se acostumar às interferências do “outro” em sua cultura e, tendo em vista a sua tradição oral, que tornava tão dinâmicos os mitos contados pelos mais velhos, os brancos passaram a ser retratados em suas histórias, modificando-se assim suas tradições.

Movimentos sociais, pedagógicos, políticos e intelectuais gerados no Brasil nas últimas décadas passaram a interferir nas leis e comportamento dos cidadãos, que perceberam a importância da sua diversidade cultural, religiosa e sexual. Como consequência, as minorias ganharam voz, passaram a figurar nas leis.

As artes refletiram esses movimentos, abriu-se, enfim, uma brecha para o discurso da alteridade. Alguns escritores passaram a aprofundar seus conhecimentos na cultura indígena para poder retratá-la sem os estereótipos tão constantes até então, como é o caso de Ciça Fittipaldi. Por outro lado, escritores de origem indígena, como Daniel Munduruku, começaram a produzir livros numa tentativa de apresentar aos não índios a riqueza e a diversidade cultural desses povos.

Há novos discursos e vozes em velhas roupagens, que promovem um novo relacionamento com o mercado editorial. É esse o panorama atual da literatura de temática indígena. Porém, há agora uma abertura maior para a questão da alteridade, visto que o olhar não é mais unilateral. O diálogo entre culturas e o hibridismo cultural, termos usados por Benjamin Abdala, precisa ser constante e estudado com um olhar solidário, principalmente nessas obras de temática indígena.

Daniel Munduruku e Ciça Fittipaldi – As peripécias do Jabuti

O livro que representa esse diálogo entre culturas em busca de uma alteridade é *As Peripécias do Jabuti*, publicado em 2007, pela Editora Mercuryo Jovem. Foi escrito por Daniel Munduruku e ilustrado por Ciça Fittipaldi. Cada um dos dois autores em questão age dentro de uma perspectiva diferente: Daniel, no âmbito do discurso verbal; e Ciça, na esfera imagética. Considerando as possibilidades de articulação entre a ilustração e texto verbal, vale uma análise da obra.

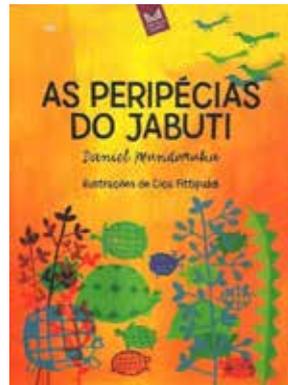


Figura 1 – Capa – Daniel Munduruku, *As peripécias do Jabuti*, 2007.

É bastante comum nas literaturas de temática indígena o relato de textos de tradição oral: mitos, lendas e fábulas. Vale destacar que essa particularidade está presente desde os primeiros textos que discutem a cultura indígena sob a perspectiva do colonizador. No entanto, foram os folcloristas do início do século XX os responsáveis por sua divulgação mais ampla.

A obra em estudo é composta por três fábulas : *O Jabuti e a Raposa*, *O Jabuti e o Veado Catingueiro* e *O Jabuti e a Onça*. Segundo Cascudo (1984, p. 92), as fábulas do jabuti são as prediletas entre os indígenas, ou como destaca: O domínio do jabuti e de suas façanhas é o extremo-norte, Pará-Amazonas. [...] Essas fábulas, temas eminentemente populares, constituíam o supremo interesse da criança indígena.

Dessa forma, a escolha de Munduruku pelas histórias do jabuti está vinculada à cultura que representa. O autor faz uma referência na introdução do livro acerca de tais histórias e sua importância como contribuição para a cultura do não índio e manutenção da “memória ancestral” em forma de diálogo com o leitor:

As histórias que irei contar, ou melhor, recontar, já foram narradas milhares de vezes por este Brasil afora. Estas fábulas, cujos personagens são animais, fazem parte do repertório popular, mas a origem delas é da gente indígena,

embora seus nomes tenham sido esquecidos ou apagados da memória brasileira. Não faz mal. Essa tem sido a silenciosa contribuição que os povos indígenas têm dado para tornar nossa terra mais bonita, sadia, equilibrada. O importante é que o ensinamento que fica serve para alimentar nosso espírito e nossa memória ancestral. (MUNDURUKU, 2007, p. 5)

Vale destacar que, nessa introdução do autor, já se observa o desabafo pelo fato de suas histórias não obterem o devido reconhecimento por parte da cultura letrada dominante. Thiél (2012) aponta várias intencionalidades quando os indígenas escrevem nos idiomas da cultura dominante, uma delas está relacionada à “saída da produção indígena de uma situação de marginalidade” (THIEL, 2012, p. 43). Dessa forma, quando Munduruku afirma que a contribuição dos indígenas foi “silenciosa”, na verdade ele mesmo passa a adquirir a voz deste grupo em forma de protesto.

Segundo Jolles (s/d), a fábula é uma forma narrativa “simples”, ou seja, sua origem é milenar e a transmissão deu-se por meio de vários povos e culturas pelo mundo. Além dessas características Coelho (2000), aponta que: São formas simples porque resultaram de “criação espontânea”, não elaborada [...] Pela simplicidade e autenticidade de vivências que singularizam essas narrativas, quase todas elas acabaram assimiladas pela literatura infantil, via tradição popular. (COELHO, 2000, p. 164)

Tendo em vista tal afirmação, vale destacar também que a fábula tem um caráter moralizante, na qual os animais representam características humanas de forma simbólica. Na primeira história de Munduruku há a representação da oposição das duas culturas: branco (representados pela raposa) *versus* índios (representados pelo jabuti). Tradição *versus* cultura dominante. Tal oposição surge na voz do personagem pajé, que destaca:

Nosso povo caminha por essas terras há muito tempo, e vive de acordo com nossas tradições para continuar respeitando os antepassados. Sabemos, no entanto, que corremos

riscos porque estamos em contato com uma cultura que se acha muito melhor que a nossa. É uma cultura que adotou coisas modernas para si. Eles muitas vezes esquecem que a gente precisa ficar quieto e respeitar o silêncio, para poder ver as coisas com mais clareza. Por isso, quero contar a história da raposa e do jabuti. Vocês vão ver que nem sempre aquele que se considera o mais esperto é o melhor. Escutem com atenção. (MUNDURUKU, 2007, p. 8)

Dessa forma, o caráter moralizante já se anuncia e o conflito cultural fica evidente.

O narrador das três fábulas sobre o jabuti se encontra em terceira pessoa. Todas elas são iniciadas com um personagem contador de histórias mais velho (um avô ou um pajé), como é típico dos povos de tradição oral, que toma a palavra após a introdução feita pelo narrador, o qual destaca a importância das tradições e comenta sobre o ritual de contação dos indígenas: o silêncio, o respeito às tradições, a importância da transmissão de saberes, a performatividade. Destaca-se assim a importância do narrador como tradutor dos costumes indígenas para as crianças não índias. Segundo Benjamin (1992):

A tendência para assuntos de interesse prático é uma característica de muitos narradores natos. [...] Tudo isso tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou abertamente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode, por vezes consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida – mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte. (BENJAMIN, 1992, p. 31)

Dessa forma, os narradores das três fábulas apresentam-se como conselheiros, e não apenas eles, os personagens narradores também.

Os animais presentes na primeira fábula são o jabuti e a raposa, o primeiro simbolizando a sabedoria, e o segundo, a esperteza. O jabuti é desafiado pela raposa a ficar enterrado por três anos. Nesse tempo, a raposa o visita por três vezes e sempre ouve a voz do quelônio debaixo da terra. Interessante essa associação, pois, na verdade, foi exatamente o que a cultura dominante sempre fez por todos esses anos com a indígena, escondendo-na ou enganando-na.

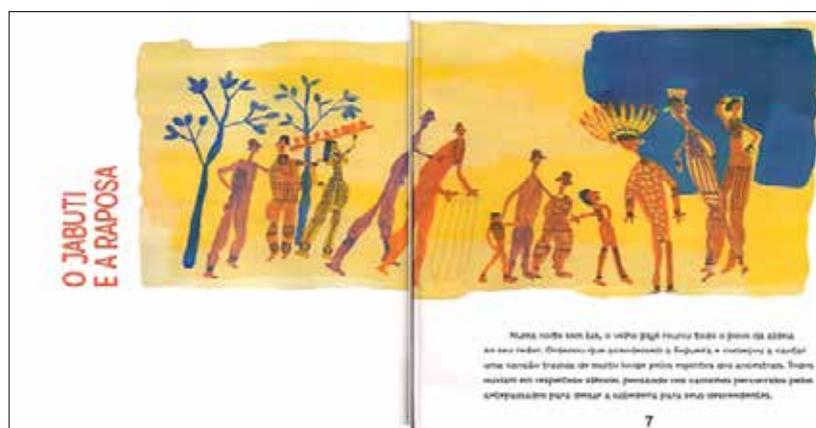


Figura 2 – Páginas 6 e 7 - Daniel Munduruku, *As Peripécias do Jabuti*, 2007.

Quanto à fábula a que vimos nos referindo na narrativa, o jabuti é mais esperto que a raposa que morre enterrada, visto que ela acaba tendo que cumprir sua parte da promessa. O narrador, no final da história, retoma a voz e comenta sobre a “encenação” que faz o pajé para deixar sua plateia “atenta e sorridente”. Esses elementos são típicos da performatividade executada pelos indígenas durante os rituais.

Na fábula do *Jabuti e o Veadinho Catingueiro* tem-se novamente a indicação de que se trata de uma narrativa moralizante que abordará a questão das diferenças:

Em seguida, sentaram-se em volta do fogo, ou melhor, do avô, que era como o velho chamava a fogueira. Ele disse que todas as pessoas eram importantes, independentemente do que sabiam fazer ou do formato do rosto e do corpo. Para

comprovar o que dizia, contou a história do veado-catingueiro que desdenhava do jabuti por causa de sua dificuldade de locomoção (MUNDURUKU, 2007, p. 15)

Assim, constata-se mais um artifício dos narradores indígenas: o fato de provarem o dito, visto que agem como autoridades. A moral está na fala do jabuti: “O compadre tem que entender que há distâncias que se vencem com as pernas e outras com o pensamento.” (MUNDURUKU, 2007, p.18). Tal informação na voz do personagem nos leva a pensar mais uma vez nos conflitos culturais, afinal, a cultura indígena por muito tempo foi considerada primitiva e atrasada, enquanto a cultura dominante sempre foi vista como superior. Quando o jabuti reflete acerca da superioridade da inteligência sobre a agilidade, está inferindo que uma cultura não pode se julgar superior à outra em razão da tecnologia de que dispõe, mas que o conhecimento ancestral e tradicional é muitíssimo valioso por priorizar a sabedoria e a união de um grupo.

Na última fábula, *O Jabuti e a Onça*, nota-se mais uma vez a superioridade da inteligência do jabuti com relação ao seu predador. O protagonista desta narrativa toca uma flauta e canta em voz alta que o osso de sua flauta é feito de osso de onça. Esta, por sua vez, tenta tomar satisfações, mas o jabuti a engana e consegue se esconder na toca. A onça, que neste caso está representando a cultura hegemônica, o opressor, não desiste de caçar sua presa, fica por dias esperando que o animal saia da toca e morra de inanição. Em seguida, o jabuti sai do buraco, retira o osso da pata dela e começa a tocar música.

Há vários elementos interessantes a serem considerados neste reconto. Em primeiro lugar, o jabuti se apropria de algo que pertence ao “outro” para criar um instrumento de expressão: a flauta. Nota-se, nisso, uma referência à apropriação da palavra por parte do índio. Nesse caso, é possível inferir a alusão que é feita à situação vivida por Munduruku, que “pacientemente”, como o jabuti, aguardou a sua vez para ter voz. Tal inferência é motivada pelo modo como expressa o narrador em terceira pessoa, quando relata a fala do pajé:

Tradição forte é aquela entrelaçada pelas histórias que nosso povo conta. Falou isso para alertar os pequenos curumins e cunhatãs da aldeia sobre a importância das histórias para a continuidade de seu povo.

Para isso é importante ter paciência, saber esperar, encontrar o tempo exato para dar o bote certo.[...] (MUNDURUKU, 2007, p. 25)

Nesse trecho, nota-se, via narrador, o ponto de vista ideológico do autor impregnado na fala do pajé. A importância da tradição de contar, transmitir seus valores, esperar o tempo certo para se obter as coisas é traço característico da filosofia indígena. Na narrativa, o pajé termina sua fala dizendo que “não bastam palavras bonitas para que a gente possa viver a vida de forma completa. É preciso ação.” Depreende-se que a ação de Munduruku está na sua escritura voltada para a defesa dos direitos indígenas.

No âmbito do discurso não verbal, as ilustrações de Ciça demonstram uma aproximação das técnicas de grafismo indígena, concretizando o espaço da narrativa. Para obter maior pregnância da presença do indígena ela se utiliza da pintura com guache, com predomínio de tons de ocre, amarelo, azul e preto, tonalidades básicas e bastante utilizadas por esses povos (figura 2).

Assim nota-se um diálogo entre a técnica utilizada pela ilustradora e o propósito de Munduruku. Na página 24, primeira do conto, há a imagem da onça olhando para cima e observando uma ilustração de página dupla que fica no alto da folha e ilustra vários indígenas acorados e com um alimento branco em suas mãos, talvez o beiju, feito de mandioca. Portanto, se a onça está representando a cultura dominante e tem que olhar para cima para enxergar o “outro”, dá a ideia de que a cultura indígena é a que está em evidência, a mais forte, principalmente porque a ilustração retrata uma situação de união e manutenção de tradição. O olhar da onça remete a uma projeção, uma utopia do “vir a ser”, que pode ser um reflexo do projeto ideológico do autor com relação à sua função na sociedade.

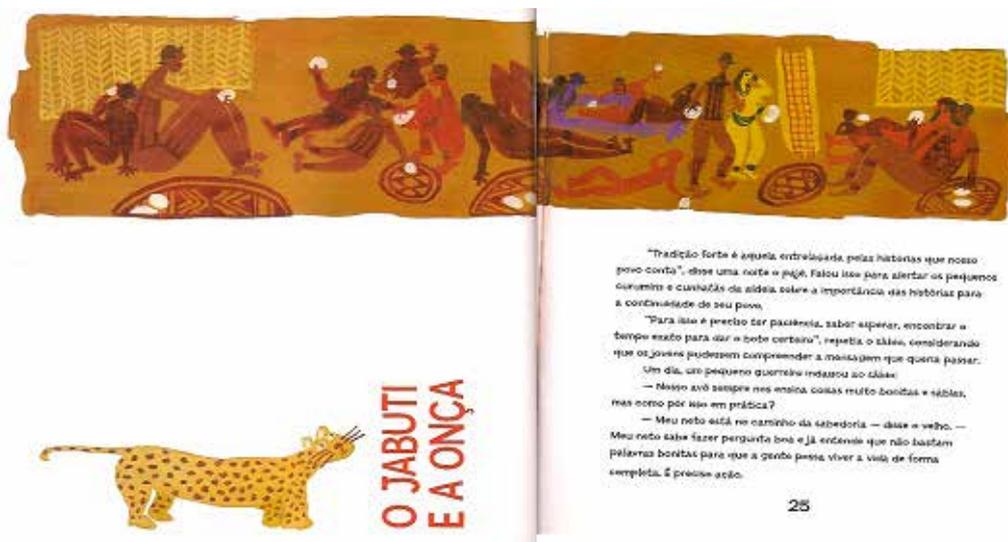


Figura 3 – Páginas 24 e 25 – Daniel Munduruku, *As Peripécias do Jabuti*, 2007.

Todas as imagens desse livro representam o que é descrito no discurso verbal. O que varia é a posição dos personagens no espaço das páginas, ora na horizontal, ora na vertical. O olhar do leitor precisa movimentar-se em diversas posições para acompanhar as ilustrações. Dessa forma, há uma cumplicidade e dinamicidade por parte do leitor que acompanha a leitura.

Portanto, as três narrativas apresentam esse intuito do autor em demonstrar aspectos de sua cultura, sempre estabelecendo um contraponto com a cultura hegemônica. Perfazem um ciclo que aborda a questão da sensação de superioridade do não índio com relação às outras culturas até chegar à apropriação da cultura do outro (pela escrita) como forma de denúncia e resgate. Nos três casos, a tradição é capaz de ensinar a cultura hegemônica e deixá-la perplexa diante da esperteza daquele que era visto como fraco ou oprimido e que foi capaz de utilizar os mesmos artifícios para adquirir um status capaz de romper com as hegemônias por meio da inteligência. Assim, nota-se o exercício de alteridade vislumbrando a um equilíbrio de forças.

Na obra criada pelos dois autores, cada um em seu campo de atuação, temos por parte de Munduruku a apropriação da forma simples da fábula,

mas para um reconto que reconfigura a tradição. Estetiza-se a proposição da integração e do reconhecimento cultural e constrói-se um percurso de denúncia estetizada, visando ao rompimento de hegemonias.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ABDALA JR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Fronteiras Múltiplas, Identidades Plurais: Um Ensaio Sobre Mestiçagem e Hibridismo Cultural*. São Paulo: Senac, 2002.

_____. *Literatura Comparada e Relações Comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ARROYO, L. *Literatura Infantil Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

_____. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

BRANT, L. *O Poder da Cultura*. São Paulo: Peirópolis, 2009.

CASCUDO, L. C. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984.

COELHO, N.N. *Literatura Infantil – teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

JOLLES, A. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MUNDURUKU D. & FITTIPALDI, M.C.V. *As Peripécias do Jabuti*. São Paulo: Mercuryo Jovem, 2007.

A PALAVRA E O IMAGINÁRIO EM ALICE ATRAVÉS DO ESPELHO, DE LEWIS CARROLL

Maria José Palo¹

RESUMO: Este trabalho examina as inter-relações entre as funções lógicas do *nonsense* no discurso de *Alice através do Espelho*, de Lewis Carroll, e seus efeitos assimétricos e lúdicos mediados pela palavra celebrada pela técnica, imaginação e fantasia. Nossa hipótese prevê uma leitura possível de existência de orientação externa aos falares e acentuações, no pensar de Bakhtin, que o escritor Carroll inaugura em seu trabalho de estratificação verbal discursiva a ser legitimado pelo ato de narrar entre dois limiares, o semiótico e o linguístico. Guiada pela lógica especular, a palavra *nonsensical* passa a ser uma voz interativa no discurso. Neste caso, o compromisso da palavra na narrativa carrolliana não-finalizada se remete à anti-lógica da linguagem, não mais única, mas celebrando as leis da prosa poética pelo imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: interações dialógicas; não-finalização; diálogo; imaginário; criatividade; poética

ABSTRACT: This article claims to examine the inter-relations between the nonsense logical functions in the Alice's Through the Looking-Glass by Lewis Carroll discourse, and its asymmetries and ludic effects mediated by the word celebrated by the technique, imagination and fantasy. Our hypothesis foresees an existing possible reading in the external orientation for the

1 Professora-Doutora filiada ao Departamento de Arte (FAFICLA) PUCSP. Leciona Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária desde 2002 até hoje. Pesquisadora CAPES com Projeto intitulado: O Narrador e as fronteiras do Relato. Linha de Pesquisa: Crítica literária: tradição e novas perspectivas estético-culturais.

speaking and emphasis, in the Bakhtin's thought, that the writer Carroll introduces in his verbal stratification discourse a job being legitimated by the act of narrating between two threshold, the semiotic and the linguistic. Guided by the logical speculation, the nonsensical word tends to be an interactive voice in the discourse. In that case, the compromise of the word in the non-finalised carrolliana's narrative it refers to the anti-logic language, not more the unique, but celebrating the laws of the poetical prose by the imaginary.

KEYWORDS: dialogical interations; non-finalisation; dialogue; imaginary; Creativity; poetic.

As obras fabulares do escritor inglês Lewis Carroll (Reverendo Charles Lutwidge Dodgson - 1832-1898) têm suscitado uma diversidade de modos, meios e maneiras de ler as correspondências lógicas da narrativa ficcional com as regras invertidas do jogo, o que o escritor entendia como uma "metáfora da vida". Em seu livro inicial, *As aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865), Carroll exercita uma certa lógica de sentido, dando um lugar de destaque à palavra do interlocutor no discurso, consonante ao plano da expressão na leitura do mundo às avessas, continuado em seu segundo livro, *Alice através do Espelho* (1872).

No primeiro prefácio de 1871, influenciado pelas ciências exatas, Carroll registra seu interesse em trabalhar com os movimentos das pedras do jogo de xadrez, que serviriam de lances ao jogo combinatório de animação da narrativa de *Alice através do Espelho*. Sua intenção era trabalhar os índices do sistema da língua em analogia às figuras de pensamento, no plano da expressão.

Sydney Williams e Falconer Madan, em *A Handbook of the Literature of the Rev. C.L. Dodgson*, declaram-se consonantes ao propósito de Carroll: "É verdade que os dois lados fazem um jogo excessivamente negligente, mas

que outra coisa se poderia esperar das criaturas loucas de trás do espelho?” (GARDNER, 2002, p.130). Essa declaração de tom crítico social, de certo modo, justifica o trabalho de combinação da palavra alusiva a um novo discurso construído entre as formas linguísticas e as figuras de pensamento proposto por Carroll. Dessa perspectiva, a palavra é o centro do discurso que apresenta duas faces de uma mesma coisa, um processo interativo entre a realidade e a ideologia, num universo cognitivo único, sem separação entre o dentro e o fora.

Ambas as narrativas carrollianas se defrontam sob essa versão discursiva entre a língua e a linguagem de estratificação social, em função da assimetria e das regras do espelhamento do jogo. São estruturas discursivas em evolução estilística compostas de figuras de pensamento ou fenômenos extralinguísticos em associação com os linguísticos. Essa abordagem resulta no desviar do destino da comunicação verbal em direção à linguagem subjetivo-estética, com contrastes lógicos bem marcados entre si, uma vez caracterizados por diálogos orientados pela estrutura da enunciação, e propiciados pela figura de pensamento do *nonsense* e sua anti-lógica.

No segundo prefácio de 1897, a qualidade artística da escritura de Carroll é o dominante, tanto no trabalho de impressão do livro *Através do Espelho*, quanto no que se refere ao uso de palavras do “faz-de-conta”, no poema *Jabberwocky* (traduzido por *Pargarávio*), inserido na narrativa e recriado por formas fonéticas e visuais estranhas, que lhe conferem formas análogas em imagem especular.

A estrutura discursiva, nesse célebre poema, *Jabberwocky*, tem uma *performance* na imaginação, em que tema e forma sígnica nutrem-se da ciência no ato criativo, renovando-se, porém, submissa às leis de um modo de narrar especular baseado na palavra da expressão, em enunciação.

As expressões no discurso são tomadas na direção lógica das figuras de pensamento e definem uma língua feita de variantes, que ultrapassa os limites da consciência individual, e passa, em sua evolução, a representar um gênero singular. É o caso exemplar da variante paródia, uma constante na ficção de Carroll, que faz a diferença na intencionalidade da língua e resulta

na necessária interação de um em relação ao outro – locutor e ouvinte –, a ser objetivado no gesto, no grito, nos sons e grafismos, sob outra ordem dada à palavra.

Como expressão da bivocalidade, a palavra paródica responde pelo jogo multiforme entre diferentes línguas, perspectivas e discursos ideológicos, gerando significados vagos à expressão. As variantes gráficas, mórficas e fonemáticas apresentadas na primeira estrofe do poema *Pargarávio* causam este efeito expressivo e interativo em ato de leitura, que propicia uma nova dimensão ao discurso poético. Este discurso só pode ser explicado entre falares, pontos de vista e entonações dos gêneros, signos que podem anular a “linguagem única”, um fenômeno que faz da prosa poética um processo vivo e observável.

PARGARÁVIO

Solumbrava, e os lubriciosos touvos

Em vertigiros persondavam as verdentes;

Trisciturnos calavam-se gaiolouvos

E os porverdidos estriguilavam fientes (GARDNER, 2002, p. 143).

O diálogo sequente a esse verso inicial do poema *nonsensical* apresenta-se análogo a uma narrativa com temporalidade linear, porém, ainda sujeito a uma lógica desentendida pelas próprias personagens no contexto social. Bakhtin (1998, p.96) entende, neste contexto, que em todas as correntes literárias, os meios, as revistas, os jornais e obras clássicas têm a sua importância social sob a representatividade da palavra capaz de estratificar a linguagem. Os elementos da língua, mesmo contaminados de manifestações verbais de importância social e cultural, impõem nuances de sentido e novos valores à linguagem das gerações: cada idade tem a sua linguagem, um vocabulário e um sistema de acentos específicos - *idades de linguagem*. Nota-se aí a presença de um plurilinguismo que guarda, em cada uma de suas vozes, espelhos, idades ou gerações de muitas linguagens.

Estes pressupostos linguísticos e semióticos da linguagem engendrados no sistema social sugerem-nos a possibilidade de se refletir o discurso carrolliano sob uma orientação externa aos seus falares e acentuações, e de estudá-lo em si mesmo, como “voz entre outras vozes”, num trabalho de estratificação linguística. Seguindo esta direção, é justificável a presença do estranhamento no estilo literário, na obra de Lewis Carroll, ao dirigir a leitura para a lógica da consciência criadora da ficção. Todavia, entendemos que esta passagem poderia levar o leitor a um encontro possível com a identidade da linguagem interior do diálogo com outros possíveis, tomando como certas as palavras de Bakhtin: “Nossa identidade forja-se no intercâmbio de linguagem com outros. O discurso não é apenas o conteúdo ostensivo, aquilo que é dito, mas, o suposto, tudo o que se deixa por dizer” (BAKHTIN apud STAM, 1992, p. 28).

Considerando o discurso como o centro da incompletude da palavra lúdica, em *Através do Espelho*, percebe-se que o procedimento do diálogo é o seu limite no trabalho de esfacelamento e fragmentação semântica em nova disposição estilística, na qual coisas e nomes são cindidos. Por consequência, a filtragem decorrente dessa nominalização ritmada e atomizada do diálogo desconstrói, de modo indireto, o jogo da temporalidade da linguagem fabular. Nesse fragmentar, a linguagem acolhe o literário e o extraliterário na enunciação, no interior da língua, os quais adentram o técnico e criam figuras não linguísticas e personagens-narradores, contagiando, intencionalmente, a linguagem com as figuras de pensamento.

À luz desses aspectos evolutivos da língua, as temáticas figurativas da expressão reservam em si *um modo de narrar interativo*, que mantém o processo ficcional criativo em continuidade, *sem finalização*, mesmo que apoiado no trabalho de estratificação social, na “prosa da vida diária”, seguindo o pensar bakhtiniano: “Para se compreender a linguagem como criativa, o *eu* como não-finalizável e a história como fundamentalmente aberta, cada um deles tem de ser descrito de tal modo que a criatividade lhe seja inerente. Sem criatividade, cada qual seria algo muito diferente” (apud MORSON & EMERSON, 2008, p. 58). A criatividade existe no modo de construir novos modelos abertos na linguagem do cotidiano.

Entre a língua e a literatura, a narrativa carrolliana reúne em sua não lógica um reflexo especular sob uma perspectiva tomada por dois modos de olhar a realidade, a sua e a externa, a realidade de suas alteridades, e o modo de ver “trilhas indiretas para alcançar direções contrárias” às do espelho, um ver agora entendido como um *canal do olhar do eu que fala*:

Eu veria o jardim muito melhor, disse Alice para si mesma, “se pudesse chegar ao topo daquele morro, e cá está uma trilha que leva direto para lá... pelo menos – não, *não tão direto...*” (depois de seguir a trilha por alguns metros e dar várias viradas bruscas) “mas suponho que por fim chega lá. É interessante como se enrosca! Mais parece um saca-rolha que um caminho! Bem esta volta vai dar no morro, suponho... não vai! Vai dar direto na casa de novo! Bem, neste caso *vou tentar na direção contrária* (GARDNER, 2002, p. 149).

Apreende-se, com clareza, nas duas histórias de Alice, *As aventuras de Alice no País das maravilhas e Através do Espelho*, um trabalho criativo com o dominante da similaridade, no eixo de seleção, tanto na palavra em mudança de tom, quanto na disposição criativa dos novos lugares que a palavra ocupa no enunciado, atendendo às intenções do autor e a sua axiologia. A fala atravessa a linguagem em trilhas indiretas que revelam suas intenções transgressoras. No dizer de Bakhtin: “o autor fala na linguagem da qual ele se destaca em maior ou menor grau, mas é como se falasse através dela, um tanto reforçada, objetivada e afastada de seus lábios” (1988, p. 105).

A escritura resultante dessa disposição criativa da palavra, em *Alice através do Espelho*, exhibe os diálogos entre a personagem central e as personagens secundárias, que co-participam da construção da inverossimilhança da fábula, entre a oralidade e a escrita, baseado na relação ordem/desordem e na disposição lúdica similar ao jogo de xadrez. Seu enredo impreciso resulta desse movimento imaginário dos novos lugares, cujas peças, no tablado, têm temperamento e paixões humanas próprias, razão pela qual, de um lado, seus lances são imprevisíveis, e de outro, são manipuladores

das regras dos seus adversários. Este é o *status* do diálogo interativo das personagens que executa, confronta dialetos e concepções de mundo e gera harmonias contextuais, ou seja, constrói uma saturação vital estratificante de linguagens literárias: “A vida começa apenas no momento em que uma enunciação encontra outra, isto é, quando começa a interação verbal, mesmo que não seja direta “de pessoa a pessoa”, mas mediatizada pela literatura” (BAKHTIN, 1986, p. 179).

O mais curioso nisso tudo era que as árvores e as outras coisas em volta delas nunca mudavam de lugar: por mais depressa que ela e a Rainha corresse, não pareciam ultrapassar nada. “*Será que todas as coisas estão se movendo conosco?*” pensou, atônita, a pobre Alice. E a Rainha pareceu-lhe adivinhar os pensamentos, pois gritou “Mais rápido! Não tente falar!” (GARDNER, 2002, p. 157).

Vamos! Vamos! Gritou a Rainha. “Mais rápido! Mais rápido!” E correram tão depressa que por fim pareciam deslizar pelo ar, mal roçando o chão com os pés, até que de repente, bem quando Alice estava ficando completamente exausta, pararam, e ela se viu sentada no chão, esbaforida e tonta (GARDNER, 2002, p. 157).

As vozes das personagens, por sua vez, refletem os processos poético e social, deslocando sentidos dentro de uma atmosfera absurda, em zonas que ocultam formas dissimuladas dos discursos de outrem. Em resposta, a estrutura do diálogo passa a servir não mais a um discurso monológico, mas, ao discurso dialógico, na fronteira com o poético. As vozes são dialogicamente bivocais, refratantes e distantes do autor. Desse modo, linguagem encontra linguagens, enunciação encontra enunciação, e resultam num diálogo em que estas são lembradas por associações ocultadas pela lógica do *nonsense*.

Alice e a Rainha são as personagens centrais do diálogo do desentendimento entre índices abstratos sociais e dialetos díspares no cenário dialógico,

ambiente em que as situações acontecem sem sentido, em velocidade e interação constante e festiva. Entre o falar e o não falar, no universo do *nonsense*, o significado da palavra não é mais o mesmo na vida real, ele é o *conteúdo da voz*. O tempo da figura tem outra dimensão e a fala ganha outro valor humano: “Melhor não dizer nada. A fala vale mil libras a palavra”. “Vou sonhar com mil libras esta noite, tenho certeza”, pensou Alice” (GARDNER, 2002, p. 163). Para Bakhtin, “A palavra pode ser revestida de uma “técnica” e restaurada numa tipologia sem nenhum perigo de “mecanização”, porque agora a tipologia diz respeito não aos dispositivos, mas às vozes. As vozes já têm “tom e conteúdo” (apud MORSON & EMERSON, 2008, p. 101).

Bakhtin defende o *eu* integral na exterioridade finalizadora do Outro, uma ação ética (eu-outro), um “entrar vivo”, relação que acrescenta algo novo a uma perspectiva finalizadora do gênero. Nesse sentido, ele complementa: “não posso saber a imagem que eu ofereço ao mundo olhando-me num espelho” (apud MORSON & EMERSON, 2008, p. 109). Esta é uma declaração instigante, em que Bakhtin defende o conhecimento da própria imagem virtual resultante da manipulação do canal espelho, no limiar do imaginário e do simbólico. No discurso de *Através do Espelho*, sob a impositiva exterioridade finalizadora do outro (a Rainha e/ou Alice), em respostas não coincidentes, a Rainha e Alice perseguem as regras do discurso dadas pelo *nonsense* que oculta parte da imagem de sua heroicidade em trabalho de não-finalização.

Em todo o trabalho ficcional carrolliano, a palavra concretiza-se pela via do ato da nominalização linguística pré-figurado por meio da descrição pantomímica das personagens e suas ações trabalhadas na composição da palavra, a saber: moscavalo/ libélula-de-natal /borboleteiga/ solumbrava/ lubriciosos/ touvos/ porverdidos/ estrigular, entre outras. Trata-se, aqui, de montagens de palavras-valise portadoras de outras palavras, que lhes negam os vários sentidos nela contidos e o seu ritmo usual. A filtragem é dada por essa nominalização ritmada, que atesta o diálogo de linguagens ao desfazer as diferenças de falas e línguas. Fala-se de um trabalho de estratificação vocabular cujos efeitos rompem a temporalidade da linguagem fabular para nela inserir uma outra medida, a da crítica social.

O discurso carrolliano acolhe o literário e o extraliterário em sua forma dialógica, eles adentram o técnico e criam figuras não linguísticas e personagens-narradores, aumentando-lhes a consciência de linguagem no núcleo semântico da combinação criativa e profunda de tempos narrativos, o que resulta na desconexão sintática das coisas e seus nomes. No testemunho de Bakhtin: “O diálogo chega a profundidades moleculares e, no fim, atinge o interior dos átomos” (BAKHTIN, 1988, p. 106). E, na fala de Alice, registramos o fato: “Quem é você?” a lagarta pergunta a Alice, e ela está confusa demais para responder; a Rainha vermelha adverte Alice: “Lembre-se de quem você é!”; uma criança tão pequena deveria saber em que direção está indo, mesmo que não saiba o próprio nome” (GARDNER, 2002, p. 169).

É sugerido, nesta citação, a solicitação da experiência por um infante, “antes de receber um nome”, em que a personagem deve viver a infância da linguagem, seu dialeto expressivo, entre o inteligível e o sensível, que se representa sob a natureza social da palavra dialógica. Neste contexto abstrato, as linguagens se correlacionam e se esclarecem semanticamente, dentro de sua época, o que nos faz entender e transferir à obra carrolliana o caráter de uma obra moderna, de hoje, se afirmada sob a ideologia do cotidiano.

Ao se falar de uma língua literária que, em princípio, se opõe à do narrador, concretiza-se o seu ponto de vista, porém, em forma de relato – neste, dois planos se conjugam em cada momento da narração bivocalizada, passiva e multidirecional: no plano do narrador e no plano do autor, cuja fala social é refratada na narração e através dela. Não há mais uma linguagem única e una, e o sistema linguístico adultera-se por misturar a “linguagem comum”, ao falar por si na linguagem de outrem, e por outrem na sua própria linguagem” (BAKHTIN, 1988, p. 119).

No âmbito das alteridades do jogo lúdico narrativo, a consciência individual das personagens carrollianas ganham seu efetivo lugar no discurso interior, porém, também se adaptam ao mundo exterior, tratando a linguagem como um fenômeno sócio-ideológico observável no embate entre as hierarquias de poder da realeza (Rainha) e do popular (Peão). O autor Carroll procura representar, no discurso estratificado dessas hierarquias, o seu

distanciamento do plano da linguagem real; seu discurso é mais um gesto, uma medida ou uma performance do dia a dia retratados fielmente pela personagem Alice no diálogo com a Rainha Vermelha – é o discurso gestual sem finalidade que dá à palavra impressa o suporte real de sua heteroglossia, em favor da diversidade da língua. Trata-se, portanto, mais de um evento que não se localiza num sistema único de leis, mas, entre dois sistemas, o linguístico verbal e o semântico expressivo, e passa a responder pelo processo contínuo e não-finalizável no diálogo oral da vida diária, o *skaz*, segundo uma perspectiva parodística.

Perseguindo ainda a nossa proposta inicial sobre os modos de leitura da matriz discursiva carrolliana, em que a palavra é reveladora das formas ideológicas e imaginárias, entendemos que, nessa matriz, não há nem um compromisso da lógica do *nonsense* com uma forma dialógica semântico-verbal, nem um compromisso com o autor. Trata-se de uma conversação de segunda linguagem que faz valer, em si, a função da estratificação ideológica no interior da vida da palavra.

Na interação das vozes das personagens da história às vozes do autor, diálogos diretos e indiretos, fragmentos recebem a forma de semidiscursos inconclusos (interrogações, reticências, aspas, exclamações, *suspenses* de fala interrompida e inconclusa, gestualidades e performances corporais) e passam a compor o novo gênero intercalado de interferências. Gênero esse que requer uma percepção de *mise-en scène* para ser lido, mesmo que atue em cada evento fruído do enredo, visto que os fenômenos de autorreflexividade são apreendidos não mais sobre a mensagem, mas sobre os modos e as maneiras explorados pelos canais, meios dos quais o espelho é uma prótese-canal. Essas zonas, na cena teatral de personagens, são esferas ficcionais de ilusão perceptiva, nas quais as personagens usurpam a voz do autor; seus diálogos assemelham-se aos monólogos interiores, enquanto as vozes invadem mutuamente o discurso autoral.

Língua e linguagem estratificada e plurilíngue assumem o compromisso com a anti-lógica do *nonsense* na palavra das narrativas de Carroll, com o objetivo de dar expansão à consciência ficcional em seu endereçamento

ao leitor, e, desse modo, reestruturar a vida interior do discurso, no qual o herói anônimo é a voz que fala. Bakhtin nomeia de *ficção* essa duplicidade dos estratos sociais de linguagem, que subjazem as formas do discurso dialogado e suas tonalidades subjetivas na voz que fala, em função da movimento da expressão verbal, então em nova consciência. É o que se lê em sua declaração: “Num exagero provocador ele afirma que a consciência é uma ficção” (BAKHTIN apud STAM, 1992, p. 33).

Na circunstancialidade do diálogo cotidiano carrolliano, língua e linguagem passam a ter suas regras alteradas pela voz no mundo do absurdo, do ilógico e do impossível. Por outro viés, elas ganham a logicidade analógica em zonas de representação virtuais e fantásticas, num lugar em que a verossimilhança é exercida pela palavra oral, a fala, organicamente, às avessas, no confuso “viver às avessas” de Alice:

Alice não pode deixar de rir, enquanto dizia: “Não quero que me contrate... e não gosto muito de geléia”.

“É uma geléia muito boa”, disse a Rainha.

“Bem, de todo modo, não quero nenhuma hoje”.

“Mesmo que quisesse, não poderia ter”, disse a Rainha. “A regra é: geléia amanhã e geléia ontem... mas nunca geléia hoje”.

“Isso só pode acabar levando às vezes a ‘geléia hoje’”, Alice objetou.

“Não, não pode”, disse a Rainha. “É geléia no outro dia: hoje nunca é outro dia, entende?”

“Não a entendo”, disse Alice. “É horrivelmente confuso!”.

“É isso que dá viver às avessas!” Alice repetiu em grande assombro. “Nunca ouvi falar de tal coisa!”.

“... mas há uma grande vantagem nisso: a nossa memória funciona nos dois sentidos (GARDNER, 2002, p. 189).

No processo discursivo de *Alice através do Espelho*, o consequente apagamento de fronteiras entre os discursos e semidiscursos gera uma distância entre o discurso do autor e os discursos de outrem, a ser marcado por novas combinações do discurso direto e do discurso indireto livre, porém, em contágio bilateral, nas zonas dos limiares. Isso ocorre em favor de uma construção viva da palavra interativa, bivocal e social.

Igualmente, as vozes, no discurso da bivocalidade, passam a ser trabalhadas pela literariedade, em busca da potencialidade da palavra literária, no entrelaçamento dos pontos de vista, valores estranhos, sentimentos, afetos, juízos. Entendidos como efeitos da bivocalidade, os poemas presentes refratam o discurso subjetivo do autor; provérbios são negados e atualizados em novas instâncias de sentido subjetivo, em outros territórios; semânticas se anulam e se revivificam em expressões que mostram imagens mais do que narram; a palavra reclama a imagem ilustrativa do objeto do signo; as analogias visuais incluem em si imagens verbais, sonoras e gráficas redefinindo-lhes intenções e acentos, a exemplo das palavras-valise. Todas essas mudanças elencadas tendem a conquistar outros universos de valores sociais de contradição para ganharem expressão num possível livro fabular, o que resulta em ganhar a “idade de uma língua que celebra a imaginação”: “Ah, bem! Podem escrever coisas assim num livro, disse Humpty Dumpty num tom mais calmo” (GARDNER, 2002, p. 201).

Uma das consequências relevantes do exercício de leitura do *nonsense* no discurso das Alices de Carroll é a substituição dos lugares vazios da enunciação pelos diálogos citados, gerando diferentes modos enunciativos de discurso, os quais a palavra social passa a preencher como um signo-meio (*medium*). O que não significa que, como um signo de outrem, de outro grupo sócio-ideológico, a palavra possa ter a possibilidade de completar o objeto de sua representação: “a palavra não comporta nada que não tenha sido gerado por ela” (BAKHTIN, 1986, p. 36).

Nesse ambiente de contaminações discursivas, por conseguinte, destaca-se a primazia lógica da palavra sobre a ontológica do objeto: a palavra faz a mediação e domina a representação simbólica sobre o objeto especular

liberto de qualquer significado único e finalizado. O referente então veiculado pelos olhos enfiados de quem lê determina a palavra numa relação de ocorrências sonoras e correlatas imaginativas: retorna à voz. Esta seria a matriz da leitura discursiva de indefinição semântica em seu modo de interpretar qualquer objeto, que faz também o diálogo mesclado com os gêneros inferiores (ironia, comédia, paródia), para que a imagem fale, porém, enquanto gestos de personagens num mundo criado pela materialização da expressão.

A palavra *nonsensical*, na ficção carrolliana, revela-se, pois, como um privilégio linguístico, por fazer o contraste da referência com seus modos denotativos, e transferir ao novo referente, em ato da expressão, a capacidade de simbolizar. Nesse ato expressivo, a representação e a descrição passam a desempenhar a relação do símbolo com as coisas às quais se referem, às *avessas*, em níveis superiores de manipulação refratada. Desse modo espelhado é construído o “mundo às avessas” pela mediação do imaginário fecundo da personagem Alice: a palavra é celebrada pela imaginação.

Por conseguinte, a montagem dessas imagens contaminadas com novos registros de estratificação social imprime um novo uso tanto ao ato da fala (o livro), quanto ao ato da leitura, autorizando um modo de ler sob a fórmula de “quase como se o fossem”. É por meio dessa mesma similitude que o discurso citado oculto vige na narrativa, numa relação de oposição entre representação e expressão, que privilegia, sobretudo a montagem da composição. Nela, uma variante ocorre: “O discurso citado antecipado e disseminado, que está oculto no contexto narrativo e aparecendo realmente no discurso direto do herói” (BAKHTIN, 1986, p. 167).

Sucesso total. Não andara nem um minuto quando se viu cara a cara com a Rainha Vermelha, com o morro que tanto desejara alcançar bem à vista.

“De onde vem? Perguntou a Rainha Vermelha. “E para onde vai? Levante os olhos, fale direito e não fique girando os dedos o tempo todo”.

Alice obedeceu a todas as instruções e explicou, o melhor que pôde, que perdera seu caminho.

“Não sei o que você quer dizer com seu caminho”, disse a Rainha; “*todos os caminhos aqui pertencem a mim...* mas afinal, por que veio até aqui?” acrescentou num tom mais afável. “Enquanto pensa no que dizer, *faça reverências, pou-pa tempo* (GARDNER, 2002, p. 154).

As similitudes presentes e observadas nos diálogos apresentam e representam o objeto do narrar como em trabalho experimental. O duplo ato expressivo faz com que as coisas, os fatos e os gestos das personagens na trama incorporem visibilidade e sonoridade à palavra no ambiente dialógico tenso e legítimo. Vale dizer que a mudança ou o ocultamento dos lugares dialogicizados (diálogos) ajudam a ampliar o sistema interpretativo da obra, uma vez levado ao infinito das analogias, para celebrar a “alegria do conto de fadas”. Este processo semântico repleto de intenções de outrem, por isso complexo e sem finalização, acaba manifestando-se como algo vivo e orgânico trabalhado por mediações sem causalidade, sob as estratégias de uma percepção “*tout court*”; nela, imagens-registros são convertidos para atos de homologação verbal.

Tentando ainda responder ao sentido do compromisso da palavra frente às leis da anti-lógica do *nonsense* e da celebrada imaginação, enfatizamos a mediação deste sentido com a lógica da percepção, que corresponde, duplamente, a uma percepção direta, a das representações e a uma percepção mediada e multimidiática (desenhos, fotografia, pintura, desenhos e grafismos invertidos). No contexto plural da percepção, são essas qualidades inerentes às formas visuais e sonoras do discurso que, em si, guardam a sinestesia como uma força iniciadora da experiência imaginária: celebra-a. Na percepção, imagens mentais são presentificadas e vividas como signos à espera de novos objetos reais, em leitura contemplativa, como lemos na própria voz decisiva da personagem Alice:

Uma nova dificuldade surgiu na cabeça de Alice: “E se ela não conseguisse encontrar nenhum?”, sugeriu.

Nesse caso morreria, é claro”.

“Mas isso deve acontecer com muita frequência”. Alice observou, pensativa.

“Sempre acontece”, disse o Mosquito.

Depois disso, Alice ficou em silêncio por um minuto ou dois, refletindo. Nesse meio tempo o Mosquito se divertia dando voltas em torno da cabeça dela, zumbindo. Finalmente sossegou e fez um comentário: *“Você não quer perder o seu nome, não é?”*

“Não, de jeito nenhum”, disse Alice, um pouco agoniada. (GARDNER, 2002, p. 168).

Nas ocorrências do diálogo entre Alice e as demais personagens, as formas bivocalizadas ficam também à mercê de evocações interpretativas culturais (objetos, sonoridades, animais, insetos), ocupando-as como territórios de linguagem vazios que passam a conviver com o mundo social da personagem. São aquelas formas de representação duplicadas que se aliam ao experimentalismo de linguagens do autor, da dialogia ativa dos meios, dos modos e das técnicas de nomeação do referente do sistema semiótico no limiar do sistema linguístico.

Entendemos que a consequente inter-relação das séries literárias – ideológica, histórica, cultural, artística –, no discurso carrolliano, não só propicia a ruptura com a língua, mas também sobre a linguagem, fazendo ressaltar o dominante da função poética, porém, no campo comunicativo da produção poética, enquanto *avesso da linguagem*, da ruptura, para Bakhtin/Medvédev: “O objetivo da poética é sistematizar a ruptura [...]. Tudo que é fecundo só pode aparecer apesar dela” (BAKHTIN apud STAM, 1992, p. 26). O teórico alude, em seu falar, ao exercício fecundo da literariedade (*literaturnost*), um modo de desautomatizar a palavra impressa de sua essencialidade técnica e devolver-lhe, por origem, a qualidade da poeticidade, ao fazer a passagem

do ser para a linguagem”, um regresso à infância da linguagem; lá onde nascem os nomes.

O exercício lógico do *nonsense* em seu retorno ao potencial da palavra, a voz, conduz o leitor à procura da linguagem nos limites da auto-referencialidade, na relação voz e linguagem, ou seja, na voz passível de ser e viver a negatividade da linguagem ouvida. Nesta, tem origem a *palavra antes do nome*. Fato que ocorre porque a experiência da linguagem refuta a insuficiência dos nomes dados pela arte de falar através do silêncio ou do construir do silêncio na linguagem como voz, para poder, de outro modo, restituir-lhes outro lugar e sua fórmula ficcional. Tocar a palavra ao ouvi-la, ao ler o poema *Jaberwoock*, é o que o discurso ficcional exige do leitor, quer torná-lo fala, fazer do locutor um ouvinte, qualquer seja ele e, ao situá-lo no seu meio social, dar-lhe um lugar estratificado e uma voz na mesma comunidade linguística.

O modo de ler as narrativas de Carroll poderia ser chamado a “mirada para o discurso social do outro”, que, segundo Bakhtin, determina o estilo e o tom das palavras, entre a polifonia e a monofonia, dialogismo e monologismo, com a intenção de libertar o discurso da hierarquia e do centralismo da voz da autoridade. Para o teórico russo, todas as linguagens, uma vez libertas do monologismo e monofonismo, fundem-se artisticamente, e os estilos e os sub-gêneros se iluminam mutuamente, interrompem-se, exercendo ou o relativismo, uns nos outros ou na exterioridade semelhante: é o “discurso duplamente orientado”. Interrupções desse tipo penetram nos mais sutis elementos estruturais do discurso e da consciência individual.

Carroll, o escritor, constrói o andaime lúdico do discurso da fábula, ao mudar a linguagem única da verdade para uma dupla verdade. Faz da linguagem um objeto de transgressão ideológica na instância do discurso de expressão do Eu-Outro: quer descobrir o mundo sob este ponto de vista ou campo de visão, na pluridiscursividade: “O caráter de descoberta do plurilinguismo e os métodos para nele se orientar determinam esta vida estilística concreta do discurso” (BAKHTIN, 1988, p. 103). Um modo de ver do qual deve partir o estudo estilístico do diálogo vivo que é duplamente orientado na sua ex-

pressão, e definir ao leitor, afinal, seus métodos de leitura do mundo como linguagem e através da linguagem.

O compromisso da palavra entre as duas lógicas lúdicas, a do jogo de xadrez e a do jogo ficcional, mediadas pelo *nonsense*, tem a função de alterar seus limiares com o objeto e, pela *ação do imaginário*, visar à finalidade de romper os laços semânticos instituídos pela nomeação arbitrária da língua. Uma vez colocada em função da nomeação utilitária, a exemplo dos nomes dos irmãos gêmeos *Tweedledum e Tweedlee*, a pragmática poética resultante comemora a fantasia desses nomes aleatórios dados às formas verbais na *performance* das vozes sem sentido ou da *performance nonsensical*.

As leis da poética, por sua vez, delegam à palavra o seu poder sígnico generativo e potencial, todavia, submetido à voz, produto da interação viva e orgânica do diálogo ou da voz escrita. Aqui, a voz é eco e nada, é espelho no mundo dos signos, é voz reduzida a um fantasma de si mesmo, que passa a viver a língua em desníveis e polaridades dialógicas próprias a todo dialeto, a outra língua: “olhar para uma língua com os olhos de outra”, conforme afirma Bakhtin (1988, p. 102).

A partir da possibilidade de isolar a linguagem na obra carrolliana enquanto uma criação linguística correlata à criação artística, em *Aventuras de Alice no país das Maravilhas*, na leitura da frase: “... e de que serve um livro” - *pensou Alice – “sem figuras nem diálogos?”*, pode-se compreender, um pouco mais, a função da figura do *nonsense*. Isso porque, além disso, a palavra *nonsensical* introduz um novo gênero social por um modo de *nomear o nome como as coisas deveriam acontecer*, na ordem dada pela palavra neutra, duplamente, pelo tempo presente do diálogo interior e pela consciência das coisas vividas em interação simultânea.

Tudo ocorre, na narrativa dialógica, no interior de uma voz que tem início antes do próprio nome da criança Alice: “Como é o seu nome, criança? _ Meu nome é Alice, para servir à Vossa Majestade – disse Alice polidamente; mas acrescentou com seus botões: “Ora eles não passam de um baralho. *Não preciso ter medo deles*” (GARDNER, 2002, p. 80).

Conclui-se desse diálogo/monólogo interior de Alice em torno do *nome*, que a palavra *nonsensical* pode oferecer o próprio método de leitura dos duplos registros de linguagem, ser um guia leitura da complexidade do sentido instaurado pelo uso sem compromisso, por isso *palavra viva*, subjetivada, o que atribui algo mais ao *nonsense*, o lugar de uma voz em trabalho funcional de estratificação sócio-ideológica. Esta voz atua em função de um processo de finalização, ao preencher espaços vazios, rupturas sintáticas, sem datas no ato da experiência nominativa; neles, “imagens falam” - *voz-fala-silêncio-diálogo* -, num teatro absurdo de microdiálogos duplamente não-coincidentes, um *falar-de* que inclui em si, e dá um lugar a todos os sistemas linguísticos e não-linguísticos numa relação de engendramento: “Um sistema pode engendrar um outro sistema. A língua usual engendra a formalização lógico-matemática; a escrita ordinária engendra a escrita estenográfica: o alfabeto normal engendra o alfabeto Braille. Esta relação de engendramento vale entre dois sistemas distintos e contemporâneos” (BENVENISTE, 2006, p. 61).

No cruzamento de dois contextos e dois sistemas, pela via de uma estilística de tom e conteúdo, e de expressão social, entende-se que pode ocorrer uma mudança de conteúdo do objeto-referente na relação causal do discurso figurativo, porém, enquanto uma associação lembrada, imaginada e narrada por outra voz, a do “Era uma vez...”, voz exterior que provocou uma mudança radical no universo social da enunciação fabular.

Enfim, o realismo da *experiência das maravilhas carrollianas* presentificado pela história da linguagem – nos dois domínios ou sistemas, o semiótico e o linguístico, tem seu lugar entre as palavras e as coisas, no universo discursivo do *não sentido do nonsense*, na voz do outro. O realismo recebe, nesse limiar, a função de negar a lógica do sistema da língua para reafirmar a anti-lógica do sistema da língua do cotidiano. O outro é o *eu* responsável pelo diálogo não-finalizado e indeterminado, nas relações dialógicas constitutivas do experimento homologador da “voz que fala”. É esta a única voz que resume em si todas as falas e vozes. O referente dessa voz exterior é dado pela interação indireta da palavra com o objeto do real atualizado na consciência correlata do autor, via “gramática poética” de *como se fosse*, vejamos:

Quando eu uso uma palavra”, disse Humpty Dumpty, num tom bastante desdenhoso, “*ela significa exatamente o que quero que signifique: nem mais nem menos*”. “A questão é que, disse Alice,” “se pode fazer as palavras significarem tantas coisas diferentes”. “A questão”, disse Humpty Dumpty, “é saber quem vai mandar – só isto (GARDNER, 2002, p. 204-207).

Qualquer seja a resposta a ser dada à questão do diálogo interior citado, entre Alice e Humpty Dumpty, ela só poderá se definir como uma atividade de vida da linguagem criada e delegada ao Outro, localizado fora de nós, *antes do nome*, “onde a palavra se parte em nossos lábios”, voz, aqui, atribuída à palavra *nonsensical*, a que recebe esse estatuto na ficção de Lewis Carroll, ou como a Voz que espalha “a palavra de outrem e a palavra que parece ser de outrem” (BAKHTIN, 1986, p. 195), ou quando recebe o nome de Ficção.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BAKHTIN, M.M. *Problems of Dostoiévski Poetics*. Ed. and. Transl. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BAKHTIN (V.N.Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. 3ª ed. Trad. Michel Lahud e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. 2 ed. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

CLARK, Katerina, HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.

GARDNER, Martin. *Alice*. Edição Comentada. Aventuras de Alice nos pais das maravilhas & através do espelho. Trad. Maria Luiza X. de A Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GEDDES & GROSSET (Eds.). *The Complete Stories and Poems of Lewis Carroll*. Great Britain: Scotland, 2005.

JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. O fator tempo na língua e na literatura. In: *Diálogos*. Trad. Bóris Schnaiderman e Léon Kossovitch; Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix, 1993.

MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin*. Criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

STAM, ROBERT. *Bakhtin*. Da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TIHANOV, Galin. A importância do grotesco. In: *Bakhtiniana*. Revista de Estudos do Discurso. Vol. 7, nº 2, 2012, p. 165-178.

INFÂNCIA E POESIA NO POEMA *CAMELÔS*, DE MANUEL BANDEIRA

Paulo Sérgio de Proença¹

RESUMO: Este trabalho procura verificar a representação da infância no poema *Camelôs*, de Manuel Bandeira. Nesse sentido, analisa a configuração formal, os termos que evocam a infância e o papel que exercem no conjunto. Brinquedos infantis podem remeter a efeitos encantatórios do fazer poético.

ABSTRACT: This article aims to verify the representation of childhood in the poem *Camelôs*, by Manuel Bandeira. In this way, it is analyzed the formal configuration, the terms that evoke childhood and the role played in the poem. Childhood toys would produce effects of incantation of making poetry.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Infância; Poesia.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Childhood; Poetry.

Observações introdutórias

Neste trabalho serão apontados elementos que dizem respeito às relações entre a evocação da infância e o fazer poético no poema indicado. Inicialmente, serão abordados recursos de natureza formal, fator indispensável em peças poéticas, sobretudo em poema de Bandeira; em seguida, observações diversas tentarão enquadrar o valor, no poema, de termos ou de um conjunto deles

1 Doutor em Letras pela USP, Professor Adjunto na Universidade para a Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, campus dos Malês. E-mail: pproenca@unilab.edu.br.

e considerar evocações outras a que podem remeter; por fim, haverá indicação de possíveis interpretações inscritas no poema, relativas às convergências entre infância e poesia. O poema é transcrito a seguir:

Camelôs

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõezinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam boxe

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

Alegria das calçadas

Uns falam pelos cotovelos:

- “O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho, vai buscar

[um pedaço de banana para eu acender

[o charuto. Naturalmente o menino pensará:

[Papai está malu...”

Outros, coitados, têm a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo

[de demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição

[de infância.

Alguns recursos formais

Vejam os em primeiro lugar a pontuação, que é curiosa: a primeira estrofe, de sete versos, tem dois pontos no final do primeiro e ponto final no último verso; os dois pontos introduzem a enumeração do camelô e dos brinquedos, apresentados no primeiro verso; como não há nenhum sinal de pontuação nos demais versos, exceto no último, há uma justaposição entre eles. Os dois pontos do segundo verso da segunda estrofe anunciam a reprodução de uma fala, reforçada pelo travessão e pelas aspas do verso seguinte, o mais longo do poema, que termina com reticências que cortam a última palavra. A terceira estrofe, de um único verso, apresenta o termo coitados entre vírgulas. E os longos versos da última estrofe têm, todos, sinal de pontuação: reticências no segundo e ponto final nos demais.

É sugestivo o emprego de reticências... Há duas ocorrências; a primeira está no final da segunda estrofe, na fala do filho menino; a segunda, no penúltimo verso do poema, curiosamente depois de *meninice*. Se a pontuação faz parte do jogo de elementos formais, como parece ser o caso, então esses versos se completam em relação de convergência. No primeiro caso há suspensão de pensamento que incide no seccionamento do item lexical, a que o leitor está convidado a preencher; no segundo, a suspensão se projeta para todo o verso e sobre a última palavra dele, mais enfaticamente. Aspas, por sua função, indicam incompletude e sugestão. No caso, ao se associarem à fala de um menino e à *meninice*, propõem justamente a incompletude como característica principal dessa faixa etária, vinculada ao heroísmo mítico de pessoas e coisas malucas... Em nível mais afunilado, poderíamos pensar que a trajetória humana é feita por constante suspensão (de projetos, de convicções, de ideias, da vida, enfim) e, talvez daí se possa assumir que a *meninice* se instaura como metáfora significativa no conjunto do poema.

As quatro estrofes têm verso e ritmo irregulares, exceto os versos terceiro e quarto da primeira estrofe, que têm onze sílabas, com acento na quarta, sétima e décima primeira sílabas. A terceira estrofe tem um só verso.

Nota-se que Bandeira usa ritmo e motivo de influência modernista. Segundo

Arrigucci Júnior, o poeta tem como característica a sensibilidade para um novo fazer poético

[...] não mais restrito aos padrões da versificação, ao purismo da linguagem dos acadêmicos ou a repertório dos grandes temas da tradição, mas susceptível de brotar de onde menos se espera, fora dos limites antes previamente determinados para sua manifestação (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 17).

Há recursos fônicos expressivos: sons explosivos (na maioria sonoros) predominam na primeira estrofe:

Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão:

O que vende balõezinhos de cor

O macaquinho que trepa no coqueiro

O cachorrinho que bate com o rabo

Os homenzinhos que jogam boxe

A perereca verde que de repente dá um pulo que engraçado

E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.

A terceira estrofe, constituída de um único verso, tem o mesmo recurso, aqui empregado para realçar a fala truncada por monossílabos, sem fluência:

Outros, coitados, têm a língua atada.

E, no último verso, fonemas nasais, em torno de tumulto, realçam os sons do fonema u das palavras: ingênuo, demiurgos, inutilidades, tumulto:

Todos, porém sabem mexer nos cordéis com o tino ingênuo

[de demiurgos de inutilidades.

E ensinam no tumulto das ruas os mitos heroicos da meninice...

E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição

[de infância.

As nasais associadas ao som u enfatizam o tom lúgubre dos adultos que passam tristes e preocupados. Igualmente na última estrofe há recorrência de sons explosivos para realçar o movimento dos que “passam preocupados ou tristes”.

Outro expressivo recurso utilizado é o emprego de diminutivos na primeira estrofe, já antecipados em de tostão: balõezinhos, macaquinho, homenzinhos, canetinhas. A expressão de tostão pode ser lida em dupla isotopia, em conjunto com os diminutivos: de um lado, a familiaridade e a afetividade próprias do mundo infantil, e as trocas linguísticas operadas na interação com as crianças; de outro, o baixo valor econômico dos brinquedos, as inutilidades vendidas pelos camelôs.

Infância e poesia: observações diversas

O verso livre adotado no poema tem a força de indicar a frustração da tentativa de enquadramento da infância, energia que não se contém nas medidas da vida do adulto. Exceções honrosas são os terceiro e quarto versos, que têm função diferente: eles marcam o ritmo dos brinquedos retratados, no que têm apoio na repetição dos sons explosivos; nisso são seguidos de perto

pelos versos anterior e posterior, de ritmo parecido². Os sons explosivos têm presença em toda a estrofe, que, assim, se associa à ideia de movimento dos brinquedos descritos. Além disso, há a referência à cor dos balõezinhos e, então, combinam-se movimento e cor, dois elementos que encantam o mundo infantil. E, por falar nisso, os vários diminutivos empregados enfatizam de forma carinhosa essa aura afetiva.

A segunda estrofe, de três versos, apresenta o verso mais longo do poema (o terceiro). Introduzido por um travessão, é a reprodução da fala dos camelôs que “falam pelos cotovelos”: a extensão do verso, dilação da fala, dá uma ideia de proporção. Isso é reforçado por um contraste com a estrofe seguinte, constituída por um único verso “Outros, coitados, têm a língua atada”: verso breve, estrofe brevíssima, compatível com os camelôs que falam pouco ou nada.

O poema apresenta um movimento que vai do exterior ao interior. É o movimento da rua (particularmente a atividade dos camelôs e a tristeza e preocupação dos adultos que passam) o que alumbra o poeta. É o que ocorre com o poema analisado; ao tomar uma cena da vida prosaica da cidade, motivo para decantar sua poesia, o poeta faz do simples, do imediato – da vida – a via que conduz à percepção do essencial dela. Essa inclinação decorre de experiências de rua:

Bandeira na verdade se abre para o mundo, para a vida boêmia da Lapa, ao pé do morro de Santa Teresa, para a pobreza em torno, para os amigos, para as novas leituras, para a vida, enfim, em seu mais heterogêneo e humilde cotidiano. É nessa experiência da rua que redescobre os caminhos da infância e os rumos do desejo que o levam à mais intensa

2 No Itinerário de Pasárgada (BANDEIRA, 1986, p. 48-49) admite como expressiva a influência que um verso pode ter ou exercer sobre outro, normalmente vizinho. Diz ele: “Um número fixo de sílabas com as suas pausas cria um certo movimento rítmico, mas não é forçoso ficar no mesmo metro para manter o ritmo [...] O movimento rítmico de um verso pode sofrer a influência do verso anterior ou do seguinte”.

emoção poética, ao reino feito de realidade e imaginação, de memória e sonho, que é Pasárgada e poesia (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 22).

Novamente o Itinerário esclarece e confirma a influência que o elemento humilde do cotidiano teve na poesia de Bandeira, o que, admite ele, resultou de influência do ambiente do morro do Curvelo, onde viveu de 1920 a 1933:

Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero dizendo que foi na Rua do Curvelo que aprendi os caminhos da infância. Lá escrevi quatro livros, três de poesias – O Ritmo dissoluto, Libertinagem, e quase toda a Estrela da Manhã, e um em prosa – as Crônicas da Província do Brasil (BANDEIRA, 1986, p. 60).

Esse espaço exterior é marcado, com mais força, nas primeiras estrofes, embora esteja presente também na terceira; contudo nesta última há uma mudança de tom, anunciada no emprego do adjetivo coitados, marca de subjetividade que se amplia na última estrofe (expansão do lirismo do poeta), inclusive com emprego de adjetivos e de expressões adjetivas: ingênuo, demiurgos de inutilidades, heroicos, da meninice, preocupados, tristes, lição de infância. Nesse sentido, o adjetivo coitados também é significativo (em contraste com o anterior), pois por meio dele o poeta avalia pessoas que não têm a seu dispor a plenitude do poder da palavra (no verso, a repetição de sons explosivos: t, d, c [quê]; também a virgulação resulta na produção de sons entrecortados para indicar falta de fluência, como a fala de um gago). Pode-se pensar na função do verso no conjunto, em que funciona também

como uma espécie de entrecorte, colocado imediatamente depois do verso mais longo do poema. A extensão dos versos indica o contraste entre os camelôs falantes e os calados.

No segundo verso há uma tensão na fala do pai ao filho, localizada na utilização do non-sense da fala do pai, que quer acender charuto com banana; além disso, a última palavra “malu...” está incompleta, numa suspensão do pensamento que sugere um corte, uma mutilação; por quê? A criança (quando já não mais tão criança assim) percebe que o pai está “malu...co” demonstrando não ter aderido ao jogo proposto, no que se reconhece, talvez de forma incipiente ainda, marcas da vida adulta. Mas esse movimento é suspenso pelas reticências... a criança, afinal, percebe o jogo e, no fim, o aceita.

O nonsense é recurso expressivo utilizado pela criança no processo de aquisição de linguagem, fenômeno já notado por Freud; ao adquirir o vocabulário da língua materna, a criança tem prazer em brincar com ele, reunindo palavras sem que necessariamente façam sentido, a fim de obter um gratificante efeito de ritmo ou de rima³. Contudo, aos poucos, esse prazer vai sendo proibido pela crítica dos adultos, da vida escolar e da boa norma de conversação em geral; mas a tendência inicial se manifesta em ocasiões posteriores, quando emerge certo desrespeito em relação às restrições sobre o uso de palavras, com pequenas modificações em suas formas⁴; em alguns casos há até a construção de linguagem secreta, usada por companheiros de brincadeira; posteriormente, a criança desiste destes jogos pela consciência de que são absurdos, embora possa divertir-se algum tempo com eles, por ser proibidos pela razão. Aliás, pode-se dizer que tais jogos são usados justamente para evitar a pressão da crítica – e o controle educa-

3 Bandeira faz menção, no Itinerário, à importância do nonsense em sua infância, por influência do pai, que costumava brincar com as palavras.

4 A tendência se manifesta na linguagem gíria, por exemplo, em que normalmente os jovens modificam os elementos de natureza fônica ou morfológica ou semântica das palavras.

cional tem importante papel no processo. Além disso, Freud demonstra, em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, que há efetivo ganho de prazer psíquico no nonsense, pelo jogo com as palavras e pela possibilidade de dizer algo que normalmente não seria dito, com a conseqüente superação de uma interdição:

Muito mais poderosas são as restrições impostas à criança durante o processo educacional, quando se a introduz no pensamento lógico e na distinção entre o que é falso e verdadeiro na realidade; por essa razão a rebelião contra a compulsão da lógica e da realidade é profunda e duradoura. Mesmo o fenômeno da atividade imaginativa pode ser incluído nessa categoria [rebelde]. O poder de crítica aumenta tanto na derradeira infância e no período da aprendizagem, estendida além da puberdade, que o prazer do 'nonsense liberado' só raramente ousa se manifestar diretamente. Ninguém se aventura a dizer absurdos. Entretanto a tendência característica dos rapazes em dizer absurdos ou idiotices parece-me diretamente derivada do prazer no nonsense (FREUD, s/d, p. 63).

Alguns termos têm carga semântica expressiva na economia de sentido do poema, cujo primeiro termo é “abençoados”⁵ que é adotado para epíteto aos camelôs; isso dá um enquadramento geral de valor a eles, ideia reforçada pelo segundo verso, segundo o qual eles são a alegria das calçadas. Tais termos pertencem ao campo semântico oposto ao utilizado para caracterizar o mundo adulto, no último verso: preocupados e tristes. Como demiurgos de inutilidades, os camelôs são equiparados a deuses criadores, que dão vida e criam para os adultos tristes e preocupados um mundo de alegria. O

5 Segundo Davi Arriguci Jr. (1997, p. 38-41), no poema “O cacto” há o que ele chama de “uma variante reveladora”. Trata-se da inclusão, na primeira publicação, do adjetivo-particípio *abençoada*, ligado ao substantivo *terra*, no último verso da primeira estrofe. A variante foi posteriormente omitida.

termo inutilidades sugere rejeição ao mundo adulto, que se move pela lógica do cifrão e pelo utilitarismo imediatista burguês; nessa perspectiva está a menção às “canetinhas-tinteiro, que jamais escreverão coisa alguma”; isso se combina com a expressão de tostão do primeiro verso, para dizer que a alegria e a bênção do mundo infantil não dependem de avaliação monetária. Aliás, poderíamos admitir que a criança, enquanto tal, não está contaminada pelo mundo das finanças nem pelo amor ao dinheiro.

A infância tem valor existencial e mítico para o poeta. Rosenbaum realça a importância dessa fase da vida para a obra de Bandeira, dedicando ao tema um capítulo na obra *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. Para a autora,

[...] o mundo infantil é, claramente, o espaço da saúde, da ingenuidade, da espontaneidade, da simplicidade e, sobretudo, da plenitude – a infância é trazida para o âmbito da poesia imbuída de uma aura mágica, sagrada. Em Bandeira, ela é mais do que nunca um verdadeiro paraíso perdido que teima em desaparecer⁶ (ROSENBAUM, 2002, p. 42).

Essa aura sagrada se reforça em abençoados e desencadeia uma conexão intertextual com a Bíblia; são conhecidos os ditos de Jesus, registrados nos evangelhos, sobre a criança. Com efeito, ela é retratada de forma muito positiva. Elas foram fonte de inspiração para Jesus, que delas diz: “Deixai vir a mim os pequeninos, não os embarceis, porque dos tais é o Reino de Deus [...] Quem não receber o reino de Deus como uma criança, de maneira

6 No Itinerário, Bandeira admite que a infância era para ele “um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística” (1986, p. 33). Do período de sua vida que vai dos seis aos dez anos ele afirma: “Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante” (BANDEIRA, 1986, p. 35).

nenhuma entrará nele” (Evangelho de Marcos, 10.14-15); há, de fato, uma expansão do valor delas no ensino de Jesus. Não é necessário dizer que a infância, aqui, não deve ser associada a um período cronológico ou a uma fase da vida. É um valor mítico que dá consistência ao anseio de fruição permanente do prazer⁷.

O poema opera, também, uma espécie de metalinguagem poética por meio da qual ocorre um dinamismo que vai do externo ao interno; o poeta se reconhece no camelô e evoca a infância; se o camelô é “demiurgo de inutilidades”, o poeta também o é: o camelô é o poeta. A rua, por onde passam os tristes adultos, é uma metáfora da vida. A infância tem, para Bandeira, o valor de um dramático lugar existencial que retém o que se perdeu nas fases posteriores da vida e se quer recuperar. Daí que são recorrentes em seus poemas as imagens da criança que assumem, além da renovação permanente da esperança de viver, um valor mítico: na infância reúnem-se os valores essenciais da vida. A criança transmuta-se em poesia; o poeta, em criança. É o que se depreende da justaposição dos versos da primeira estrofe, na qual há uma espécie de fusão entre o sujeito e o objeto. O segundo verso faz referência ao camelô “que vende balões de cor”; já os demais, ao contrário, elencam vários brinquedinhos: macaquinho, cachorrinho, homenzinhos, perereca, canetinhas-tinteiro. Assim, são permutáveis no mesmo eixo paradigmático o camelô e os brinquedos: o sujeito se funde com o objeto.

O termo cordéis desencadeia uma dupla leitura: vincula-se à literatura popular, também exposta nas ruas e praças das cidades, em cordões, patrimônio cultural da região de que Manuel Bandeira é natural. Assim, fundem-se as figuras do camelô e do cordelista. E o cordelista não é também ele um poeta? Ou, em outros termos: o poeta não é um camelô, um demiurgo de inutilidades? Sob esse prisma, o poema analisado é uma metalinguagem do fazer poético. O poema é brinquedo; a poesia, brincadeira.

7 A idade infantil é catalisadora de força ideal porque, dentre outros elementos, se caracteriza por não interpor obstáculos entre o desejo e a sua realização.

Aos mitos heroicos da infância o poeta se refere no Itinerário de Pasárgada. Logo no início, o poeta admite que as pessoas com quem conviveu na infância tinham para ele “a mesma consistência heroica das personagens dos poemas homéricos” (BANDEIRA, 1986, p. 35). No poema, mitos heroicos, pela proximidade, contamina e se deixa contaminar por demiurgos de inutilidades; além disso, os mitos, no poema, não se referem a pessoas, mas aos camelôs e suas atividades, pois eles ensinam os mitos, eles dão lição de infância.

O valor mítico da infância está presente em outras culturas e épocas. Basta nos referirmos ao mito da idade de ouro; o mito e suas variações sugerem, só que em termos mais universais, o mesmo que o poema de Bandeira advoga para a infância.

Podemos, então, dizer que a referência mítica dá à infância uma consistência poética significativa e, por isso, não é algo sem sentido atribuímos ao fenômeno o que Arrigucci Jr. teoriza sobre palavra-símbolo. Pelo fato de dizer algo que não poderia ser dito de forma direta – ou no caso de a forma direta não produzir o mesmo efeito – a palavra poética assume a natureza de símbolo, de um gesto:

A importância do gesto na formação dos símbolos poéticos, talvez se esclareça [...] se se pensar que a ênfase gestual implícita em certas palavras como que as ritualiza, tornando-as parte de um movimento maior e reiterado, de um ritmo, mediante o qual algo é narrado, ou seja, uma história, um mito se configura. O gesto residual transforma as palavras em componentes de uma dança, em cujo desenvolvimento rítmico o enredo (o mito) se forma ou se constitui em narrativa. Paralisado o movimento da narração, cada componente é figura gestual, um símbolo, parte que remete ao todo que compõe⁸ (ARRIGUCCI JR., 1997, p. 47).

8 O valor gestual reside no fato de o poeta mostrar os camelôs na rua (elemento externo) que desencadeiam outro movimento dêitico mais sutil, a infância (elemento interno, de carga mítica).

Considerações finais

Em Bandeira são expressivos os recursos formais empregados. Forma e conteúdo são dois lados de uma mesma moeda e não podem ser dissociados uma do outro. O poema evidencia a força motivadora que o poeta encontra na infância e ao que a ela se associa; no caso, os brinquedos e os camelôs, como elementos objetivos; no plano lírico-subjetivo, temos os diminutivos, a referência aos mitos da meninice, a caracterização eufórica (contida nos termos “abençoados”, “alegria”, dentre outros elementos), que se associam a recursos expressivos formais para a instauração de uma unidade entre forma e conteúdo. Isso é, em suma, a objetivação do que o próprio Bandeira entende por poesia, que nasce do “efeito encantatório” das palavras: “[...] em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia” (BANDEIRA, 1986, p. 40). Assim, no poema analisado, camelôs é uma palavra-símbolo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ARRIGUCCI JR., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. *Libertinagem & Estrela da manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora [edição eletrônica], s/d.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 2002.

BRANCA DE NEVE E O PRÍNCIPE ENCANTADO: PERSONAGENS DE *ONCE UPON A TIME*

Sandra Trabucco Valenzuela¹

RESUMO: O ensaio analisa a construção dos personagens Branca de Neve/ Mary Margareth Blanchard e Príncipe Encantado/David Nolan na série de TV *Once Upon a Time* (2011), cuja proposta é a releitura dos contos tradicionais, como mostra o episódio da primeira temporada, intitulado “Snow Falls” (“Neve e Paixão”), roteiro de Liz Tigelaar. A série cria um aspecto inexplorado do “mundo do faz-de-conta”, a partir de fatos que teriam ocorrido para além da diegese conhecida dessas histórias, numa abordagem dramática, não destinada ao público infantil.

ABSTRACT: This article analyzes the construction of the characters Snow White/Mary Margaret Blanchard and Prince Charming/David Nola in the TV series *Once Upon a Time* (2011), which proposes the re-reading of classic tales, as showed in the first season, titled “Snow Falls”, screenplay by Liz Tigelaar. The series creates an unexplored aspect of “world of make-believe”, from facts that would have occurred beyond the known diegesis of these stories, in a dramatic approach, not intended for children.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de fada; série de TV; Branca de Neve; Príncipe Encantado.

KEYWORDS: Fairy tales; TV series; Snow White; Prince Charming.

1 Professora Doutora em Letras e Pós-doutoranda da área de Literatura Infantil de Juvenil da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com a pesquisa *Era uma vez Once Upon a Time: uma releitura contemporânea dos contes de fadas*. sandratv@uol.com.br

A primeira temporada da série *Once Upon a Time* (produzida pela ABC, 2011, e apresentada no Brasil pelo canal Sony a partir de 2012) propõe duas diegeses diferentes: a Floresta Encantada, onde habitam os personagens dos contos, e a diegese de Storybrooke, no Maine, EUA, cidade contemporânea onde os personagens estão condenados à maldição levar uma vida cotidiana e sem magia. Se considerarmos que a narrativa audiovisual é uma releitura dos contos de fadas tradicionais, podemos também considerar a série como uma tentativa de resgate do narrador oral, visto que sua narratividade volta-se para o público jovem ou adulto, como confirmam os levantamentos de audiência (COMMON SENSE MEDIA, 2011). As duas diegeses que compõem a trama permitem identificar tendências literárias como o realismo mágico — no qual a fronteira entre realidade e imaginário se dilui, a partir de situações centradas no cotidiano comum, em que irrompe algo estranho, que é visto ou vivido com naturalidade pelas personagens —, e do maravilhoso — constituído por narrativas que retomam contos, lendas e mitos (COELHO, 2000: 158; 160).

A primeira cena do piloto de *Once Upon a Time* — OUAT — mostra a sequência clássica do príncipe Encantado sobre seu cavalo branco que corre para salvar sua amada Branca de Neve. Este, porém, chega quando os anões, na floresta encantada, estão em torno do caixão de cristal com o corpo de Branca de Neve. O esquife é aberto e o príncipe beija a princesa, que desperta, quebrando o feitiço que atinge todo o entorno, devolvendo a beleza à Floresta Encantada. Este seria o final feliz dos contos tradicionais, sugerindo-se o início de um novo tempo de bem-aventurança.

No entanto, o final feliz é abalado durante a cerimônia de casamento de Branca de Neve e o príncipe Encantado: a Rainha Má surge, sem ser convidada, e lança diante de todos a sua maldição sobre o futuro dos noivos e demais habitantes da Floresta Encantada.

A maldição impõe um exílio aos personagens da Floresta Encantada, que são transferidos para um “lugar horrível”, sem magia, ou seja, o mundo real, o mundo vivido pelo receptor da série. O tempo e o espaço funcionam como uma prisão, onde a infelicidade perdurará pela eternidade (“no more

happy endings”), a menos que a única possibilidade de salvação retorne. Grávida, Branca de Neve aceita um acordo com Rumpelstiltskin, e este conta como escapar da maldição: é preciso proteger a criança esperada por Branca e, quando ela completar 28 anos, a criança retornará para a batalha final do bem *versus* o mal. Emma será portanto a “salvadora”.

Para desenvolver a análise, será apresentado um breve resumo da narrativa do episódio “Neve e Paixão”, para, a seguir, revisar aspectos da construção das personagens Branca de Neve e Príncipe Encantado nos contos tradicionais, confrontando-os com a releitura efetuada em OUAT, a visão da maternidade e do papel da madrasta e suas relações com o bem e o mal; o amor como mediação e como propulsor dos sentimentos de vingança.

Neve e Paixão

No terceiro episódio da série, “Snow Falls” ou “Neve e Paixão” (roteiro de Liz Tigelaar), conta a história de Branca de Neve e do Príncipe Encantado. A imagem transporta o receptor até a Floresta Encantada através de um grande plano geral do castelo, a seguir, apresenta-se um plano geral da estrada com um alce, que foge assustado ao ouvir a aproximação da carruagem, que traz o príncipe Encantado e Abigail, filha do rei Midas — ambos firmaram um compromisso de casamento, arranjado pelo rei Midas. Porém, a carruagem é forçada a interromper seu trajeto devido à presença de uma tora no meio da estrada. Entretanto, esse foi o artil usado por um ladrão que se aproveitou do momento para furtar uma pequena bolsa com joias que estava dentro da carruagem e fugir em seu cavalo. O príncipe persegue e alcança o ladrão: tratava-se de uma mulher. Num momento de distração, a garota acerta uma pedrada na cabeça do príncipe e foge, recuperando o seu branco cavalo. Vem então pela primeira vez a frase dita pelo príncipe e que será reiterada ao longo de OUAT: “Onde quer que você esteja, eu sempre vou te encontrar” (“wherever you go, I always will find you”).

O episódio salta para a diegese de Storybrooke, onde Mary Margareth Blanchard e o dr. Whale estão conversando, sentados na lanchonete. O en-

contro de ambos acaba sendo um fracasso, já que Whale está mais interessado em Ruby, a bela e provocante garçonete da lanchonete Granny's, do que em Mary Margareth (MM), que insiste em falar sobre casamento e filhos. MM vai embora desolada, mas no caminho encontra Emma Swan dormindo no carro, por falta de alojamento. MM convida-a para ficar em sua casa, mas Emma recusa. Na sequência, no dia seguinte, Mary Margareth está no hospital e vê Henry ao lado de um paciente desconhecido. Henry acredita que o desconhecido é o Príncipe Encantado, pai de Emma e o grande amor de MM. Mary passa a ler o livro de Henry para o desconhecido, numa tentativa de estimulá-lo a sair do coma em que encontra há muitos anos. Assim, o desconhecido de fato reage à história narrada, segurando a mão de MM.

De volta à diegese da Floresta Encantada, o príncipe apanha a ladra numa armadilha, reiterando a frase: “eu sempre vou te achar”. A ladra ironiza as palavras do príncipe, criticando o casamento por interesse que o unirá a Abigail e afirmando a inexistência do amor verdadeiro, do amor à primeira vista ou a importância do primeiro beijo, e que os casamentos são apenas transações comerciais. O príncipe esclarece que o casamento é de fato era uma fusão, mas que seu único desejo naquele momento era recuperar o anel que pertencera a sua mãe, mas que, segundo a ladra, fora entregue a um terceiro. É nesse momento que o príncipe mostra que conhece a identidade da ladra: pega um anúncio de com a imagem de Branca de Neve, ao estilo dos cartazes de “procura-se” do Velho Oeste americano: “Wanted. For crimes against the Queen: Murder, Treason, Treachery”. Caso Branca de Neve não o ajudasse a recuperar o anel, o príncipe a entregaria à guarda da Rainha.

Novamente em Storybrooke, Emma toma café da manhã com Henry na lanchonete, quando MM dá a notícia de que o desconhecido reagira à sua leitura. Assim, Henry e MM seguem ao hospital, onde são informadas pelo xerife que o desconhecido acordou, mas desapareceu do hospital. Ao lado da cama, está a prefeita Regina, que justifica sua presença no hospital porque foi ela quem o teria encontrado há anos, tornando-se o único contato. Regina exige que o xerife encontre o desconhecido, pois segundo ela: “time is precious”. Através das imagens das câmeras de segurança, constatou-se que o desconhecido saiu sozinho do hospital em direção à floresta.

Outra vez na Floresta Encantada, Branca de Neve e Encantado seguem em busca das joias. O príncipe estranha a joia que Branca ostenta no pescoço; ela explica que o camafeu contém pó de fada, capaz de transformar o inimigo mais terrível em algo facilmente derrotável e que ela o preserva para usá-lo contra a Rainha. Branca argumenta que as acusações da Rainha são falsas, que Regina enviou um caçador para arrancar-lhe o coração mas que não cumpriu a tarefa por pena; desde então, Branca guarda recursos para sair do reino para um lugar onde não possa ser atingida pela ira da Rainha, que a culpa por ter destruído sua vida. Branca concorda que de fato destruiu a vida da Rainha. Com a desculpa de beber água, Branca lança o príncipe ao rio e foge com seu camafeu. Contudo, na estrada, Branca é presa pelos soldados da Rainha.

A narrativa retorna a Storybrooke, no momento em que MM, Emma e o xerife seguem os rastros do desconhecido pela floresta, no entanto, as pegadas desaparecem. É então que Henry chega ao encontro do grupo e afirma que o desconhecido está à procura de MM e que sabe onde ele está.

Na Floresta Encantada, Branca está prestes a ser morta pelos soldados da Rainha, quando o príncipe surge para lutar com os malfeitores, salvando-a da morte. Agradecida, Branca conta que vendeu as joias aos trolls.

Na diegese de Storybrooke, Henry tenta convencer MM de que o desconhecido é o príncipe e que ele quer encontrá-la porque a ama. O xerife descobre a pulseira de identificação do desconhecido coberta de sangue: John Doe, 67140404.

De volta à Floresta Encantada, Branca de Neve e Encantado chegam à ponte e Branca negocia com os trolls a devolução de todo o dinheiro em troca do anel. Porém, os trolls são desconfiados e capturam a ambos. Ao revistar o príncipe, encontram o pó de fada e o cartaz de “procura-se”; Branca consegue fugir com o pó de fada e pensa que o príncipe está junto dela, contudo, quando percebe que o príncipe ainda corre perigo, Branca usa o pó de fada para transformar os trolls em insetos, salvando a vida do príncipe.

Em Storybrooke, MM encontra John Doe desfalecido à margem do rio, na

ponte dos trolls. Numa respiração boca a boca, MM beija Doe e ele se recupera do afogamento, agradecendo-lhe por salvá-lo. De volta ao hospital, Doe é internado e uma mulher entra desesperada para vê-lo. Regina surge para dizer que aquela mulher é a esposa do desconhecido (a figura da esposa é a mesma de Abigail).

Na Floresta Encantada, o príncipe devolve o dinheiro a Branca e ela devolve o anel. No entanto, Branca coloca o anel no dedo e, embora o admire, afirma que aquilo não combina com ela e o devolve. É nesse momento que Branca afirma saber que ele sempre a encontrará.

David Nolan é o nome do desconhecido de Storybrooke, como conta Regina a MM, no hospital (o relógio marca 8h05). A esposa de Nolan agradece a MM e relata que o casal vinha se desentendendo havia algum tempo e, por isso, David decidiu sair de casa; por isso, o fato de não receber notícias do marido não lhe pareceu estranho. O dr. Whale comentou que a recuperação de David foi “um milagre”, que algo parece ter se “ligado” nele, como se ele estivesse procurando algo. Antes de sair do hospital com Regina, Henry enfatiza a MM que David estava procurando por ela e que ambos deveriam ficar juntos. Emma desconfia da versão da esposa e de Regina, mas a prefeita elogia a ideia que Emma teve de rever as fitas de segurança: numa delas, David teria chamado a esposa, Kathryn. A seguir a prefeita agradece por ter Henry a seu lado, pois considera a solidão algo horrível, “a pior maldição que se pode imaginar”. No quarto do hospital, Kathryn Nolan abraça David, enquanto David e MM trocam olhares e MM manuseia o anel, o mesmo que pertencia à mãe do príncipe Encantado na Floresta Encantada. Já em casa, ainda tocando o anel no dedo, MM atende a porta e recebe Emma, que decide ficar com o quarto.

Branca de Neve e Mary Margareth Blanchard

Na primeira versão de Branca de Neve encontrada num manuscrito escrito pelos irmãos Grimm em 1810, mas nunca publicada, quem inflige todo o sofrimento à jovem Branca é a sua própria mãe, por sentir inveja da filha. A

decisão de matar a mãe de Branca de Neve e fazer da antagonista sua madrasta permite associar a figura materna à imagem religiosa da Família (em especial à Virgem Maria), vista como uma instituição a ser preservada. Em OUAT, o roteiro recupera tanto a figura da mãe perversa como a da madrasta cruel, apresentando a ambas como encarnações do mal. Regina sofre com a malevolência da mãe, justificando de certo modo seu comportamento agressivo, vingativo e assustador, enquanto Branca enfrenta o ódio da madrasta.

Numa perspectiva da Psicologia, “a fantasia da madrasta perversa não só preserva a boa mãe intacta, como também evita a necessidade de se sentir culpado devido aos pensamentos e desejos zangados em relação a ela” (BETTELHEIM, 1980, p. 245). Por outro lado, observa-se a metamorfose da fada madrinha em madrasta ou bruxa, que através de poderes maléficos, interfere negativamente na vida da enteada. Regina era gentil e bondosa, a ponto de salvar Branca de Neve da morte quando seu cavalo disparou, mesmo sem saber que a menina era a filha do rei viúvo e que tudo fora armado por Cora. Assim, devido à infelicidade no amor, Regina passa de salvadora a vilã, de provável madrasta gentil, a cruel malfeitora da enteada e dos personagens da Floresta Encantada. A vingança move Regina contra a felicidade de Branca, enquanto a ambição pelo poder é a motivação de Cora para agir contra todos aqueles que se apresentem como obstáculo em seu caminho, inclusive a própria filha.

Este terceiro episódio da série revela como Branca e o Príncipe se conheceram na Floresta Encantada e como ambos se reencontram no mundo sem magia de Storybrooke. Na diegese da Floresta Encantada, Branca comporta-se de forma bem diferente à imagem proposta pelas narrativas tradicionais, posteriores à publicação dos irmãos Grimm, nas quais a personagem é marcada pela ingenuidade, pureza, bondade e meiguice. A Branca de Neve dos contos é submissa aos desígnios da madrasta, teme desagradá-la e somente foge quando vê sua vida em perigo. Mesmo assim, ciente dos desejos da madrasta, Branca não luta contra a maldade da Rainha, não a enfrenta, apenas deseja continuar viva, afastando-se do castelo. O elemento mágico presente na jovem princesa é a sua habilidade de lidar com os animais — ela conversa com os bichos da floresta, especialmente com os pássaros.

Outra habilidade de caráter não mágico é ser aceita pelos anões, que viviam isolados numa casa numa clareira em meio à mata e que não se relacionavam com ninguém; no entanto, a beleza, meiguice e amabilidade da menina conquistaram a confiança dos anões e ainda conquistaram um príncipe Encantado. Esses também foram os atributos que salvaram Branca quando o caçador quis matá-la a mando da Rainha.

A Branca de Neve de OUAT é uma mulher madura que rejeita o epíteto de “garota” (“girl”) ao ser apanhada pelo príncipe roubando as joias, uma ação contrária ao que se espera da personagem literária. Branca está decidida a conquistar sua liberdade valendo-se inclusive de meios ilícitos, como o assalto a carruagens. Pouco romântica, Branca sabe que um casamento real é arranjado com base em acordos nupciais, nos quais o interesse político e financeiro constituem o principal interesse. A ideia do “amor verdadeiro” é descartada por Branca, revelando-se cínica e irônica especialmente ao falar com o príncipe, que se casará com Abigail, filha do rei Midas, por acordo nupcial. Por sua vez, o príncipe revela-se romântico e idealista ao encarar o casamento e o amor como âmbitos diferentes da vida cotidiana, semelhante aos preceitos do “amor cortês”.

O cenário proposto para a diegese da Floresta Encantada oferece uma caracterização próxima às imagens da Idade Média, com seus castelos e uma “sociedade feudal baseada numa família real e que forjou os discursos que mantemos e que formalizam nossas pulsões e nosso pensamento: falamos já há muito [...] de nosso discurso amoroso” (ZUMTHOR, 2009, p. 21). O elemento ausente em OUAT é a religiosidade medieval, evitando assim o confronto com o paganismo, presente nos elementos mágicos no conjunto das fadas, trolls e demais feitiços. Entretanto, é difícil precisar qual o período da Idade Média escolhido para funcionar como representação do todo: “Cada época construiu uma imagem do passado que só pertence a ela e que caracteriza o modo de tomada de consciência histórica que lhe é própria” (FRIEDEL apud ZUMTHOR, 2009, p. 19).

A Branca de OUAT é uma mulher forte, que reage contra o poder absoluto da Rainha, sua madrasta; se necessário, alia-se a rivais para alcançar obje-

tivos, como foi o caso de Rumpelstiltskin; veste-se com roupas masculinas e age como um caçador, deixando de lado os vestidos para usar calças compridas, tem habilidade com o arco e flecha, domina a esgrima, foge a galope, entre outras ações impetuosas e arriscadas demais para os padrões de uma jovem princesa, criada com todas as regalias dentro de um castelo. Branca lembra as heroínas ao gosto contemporâneo, que lutam de igual para igual com os homens, como a personagem Katniss Everdeen da trilogia do *best-seller Jogos Vorazes (Hunger Games, 2008)* de Susan Collins. Branca é ácida, irônica, mente sempre que for preciso, reage valendo-se de seu arco e flecha e do manuseio da espada.

Mary Margareth Blanchard, por sua vez, personificação de Branca em Storybrooke após a maldição, apresenta-se a partir de um estereótipo negativo de uma professora de crianças cujo sonho — frustrado — é casar-se e ter filhos. Ingênua, fraca, indecisa, mas sonhadora, gentil e esperançosa, Mary Margareth (MM) manteve, contudo, o caráter de bondade e justiça que marca Branca de Neve mesmo após a maldição. Mary Margareth assemelha-se ao comportamento delicado e generoso da Branca de Neve dos contos tradicionais, da versão dos Grimm, por exemplo, na qual a jovem princesa não se importa em subordinar-se à Rainha Má, seja limpando a casa ou submetendo-se aos seus desígnios após a morte do pai. Por isso, MM segue em busca do amor, mesmo após diversas tentativas mal sucedidas. Tanto a Branca dos contos, a da Floresta Encantada e Mary Margareth mantêm características em comum: domínio da linguagem dos animais, o senso de justiça e a fé num futuro melhor.

Com a maldição da Rainha, Storybrooke é uma cidade sem magia, onde não existe o amor e não há finais felizes. Entra aqui o principal atrativo de OUAT: as personagens dos contos de fada são arremessados em “nosso mundo”, como afirma o narrador no piloto da série, na cotidianidade, num exílio compulsório e sem saída, já que, por terem perdido a memória, também não possuem identidade. Com exceção de Regina, Gold (Rumplestiltskin) e Henry, os personagens de Storybrooke transitam pelo banal cotidiano em busca de si próprios, como é o caso de MM, aproximando-se da realidade vivida pelo receptor da série:

Numa perspectiva mais geral, os gêneros ficcionais – matrizes culturais universais, recicladas e transformadas na cultura de massa – aparecem como elementos de constituição do imaginário contemporâneo e de construção da mitologia moderna: reposição arquetípica, aclimação do padrão originário a uma nova ordem, e instrumento de mediação das projeções e identificações com o público receptor (BORELLI, 1995, p. 73).

Mary Margareth apresentaria, portanto, apreensões semelhantes às da instância receptora da série, isto é, a busca incessante por si mesma. Neste sentido, segundo Edgar Morin, as produções culturais apontam

para a existência de um imaginário comum, capaz de catalisar e unificar sonhos, desejos e fantasias. Os gêneros – com suas tramas, personagens e temáticas, familiares e reconhecidas pelo público receptor – entram como alternativas exemplares na constituição de mitos, verdadeiros “modelos de cultura” (MORIN, 1984, p. 112-3 e 83-84 apud BORELLI, 1995, p. 73).

Convencida por Henry que a leitura do livro de contos “Once Upon a Time” poderia estimular o desconhecido a acordar, MM tem a esperança de poder ajudar e, assim, auxiliar a si própria, sentindo-se útil e, talvez, renovar a esperança amorosa que acabe com a solidão em que se encontra.

O príncipe Encantado apresenta um percurso narrativo diferente ao dos contos de fada: o príncipe aceitou marcar o casamento com uma mulher que não ama; como foi explicitado em outro episódio, o príncipe de fato é uma fraude, já que ele é o irmão gêmeo do príncipe que, na verdade, também não era filho legítimo, mas adotado com truculência pelo rei George, o qual coagiu a mãe a entregar um dos filhos. O príncipe, cujo nome é David, passa a usar o nome de James, o irmão gêmeo falecido; de origem humilde, David era um pastor de ovelhas até o momento em que o rei George o chantageou,

obrigando-o a ocupar o lugar de James para salvar o reino através do casamento com a filha do poderoso rei Midas. No início, David reluta, porém, temendo pela vida da mãe, acata as ordens do rei, tornando-se o Príncipe. A impressão que Branca de Neve lhe causa e o amor que sente são decisivos para torná-lo forte e reagir contra a autoridade do rei George. David, já como Encantado, preza a família e teme o rei. Sua postura diante do casamento com Abigail e do amor por Branca remonta, em diversos aspectos, ao “amor cortês” da Idade Média:

Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza. Passamos a desejar, acima de tudo estar nos braços do outro [...] angústia nenhuma é maior que a provocada por ele [o amor], pois o enamorado está sempre no temor de que sua paixão não atinja o resultado desejado e de que seus esforços sejam baldados. (CAPELÃO, 1186, 2000: 5-7).

A expressão amor cortês ou amor cortesão data de 1883, cunhada por Gaston Paris, encontrou nas canções dos trovadores do século XII no Languedoc sua mais refinada expressão, cujas principais características residem na concepção platônica e mística do amor. O enamorado assume um papel de submissão à sua amada, que normalmente não se trata da esposa, visto que as relações matrimoniais estabeleciam-se por critérios financeiros ou de interesses que de fato não tinham qualquer relação com sentimentos; portanto, a amada é distante, admirável e um compêndio de perfeições físicas e morais, mas quase intangível ao amante; os enamorados sempre apresentam uma condição aristocrática; o amor é em geral adúltero e o amante não deve expor o nome da amada para preservar-lhe a honra, pois em geral trata-se de uma senhora casada. Embora noivo de Abigail, a quem definitivamente não ama, Encantado revela sua nobreza de caráter ao arriscar a vida para salvar Branca dos guardas da Rainha e depois dos trolls. Encantado é um príncipe — apesar de falso, esse é o *status* que ele ocupa — e Branca é uma princesa — mesmo tendo sido banida do castelo pela

madrasta —, possibilitando a união de um casal da nobreza, conforme os preceitos do amor cortês.

O momento de transição das narrativas de Storybrooke e da Floresta Encantada ocorre na ponte. Simbolicamente, a ponte constitui uma imagem recorrente nas lendas europeias: é a passagem de um estado do ser a outro mais elevado, da contingência à imortalidade; a ponte representa um perigo a ser superado, mas também “uma necessidade de se dar um passo. A ponte coloca o homem sobre uma vida estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, pp. 729-730). Essa escolha define a sobrevivência ou não do indivíduo.

A ponte dos trolls – seres monstruosos e grotescos advindos das profundezas da terra, segundo a mitologia nórdica, cuja forma humanoide e a aparência assustadora reforçam seu caráter maligno – é o espaço mágico da transição. Na Floresta Encantada, a ponte é o local em que os trolls fazem negócios, onde Branca vendeu-lhes as joias. Porém, trolls não são confiáveis, eles representam o perigo da traição e a morte iminente. Mesmo ciente disso, Branca desafia os trolls e pede o anel da mãe de Encantado de volta em troca de todo o dinheiro que lhe fora dado. Os trolls, contudo, desconfiaram de Encantado, descobriram que ambos pertenciam à nobreza, e assim rejeitaram o acordo. O que uniu definitivamente os dois amantes foi a luta pela vida travada contra os trolls: para salvar Encantado, Branca usa o pó de fada, o único mediador mágico que ela possuía para defender-se da Rainha Má. Branca equipara a vida de Encantado ao valor da sua própria existência, seja por gratidão, seja por amor ou ainda por seu senso de justiça e bondade.

Em Storybrooke, a ponte é o espaço da transição: é ali que MM salva David Nolan da morte com um beijo. Trata-se do renascer de ambos, através do sopro divino: “é pela boca que são dados os beijos de amor, unindo (assim) inseparavelmente espírito a espírito. É por esta razão que aquele cuja alma sai no beijar, adere a um outro espírito, a um espírito do qual ele não se separa mais; esta união chama-se beijo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 128).

MM/Branca sabem que David/Encantado têm compromisso matrimonial com outra mulher Kathryn/Abigail, retomando o triângulo mais denso de ciúmes do que amor, visto que não há uma relação amorosa verdadeira entre Kathryn/Abigail e David/Encantado. Como afirma Dante Moreira Leite, “esse ‘sentir que pode possuir’ é, quase sempre, indispensável para a formação da inveja e do ciúme. [...] Desejamos [...] a felicidade que parece ao alcance de nossa mão” (LEITE, 1979, p. 17).

Tanto Branca de Neve como Encantado dominam o uso do arco e flecha. A flecha certa representa a força e a coragem de quem a lança, a conquista através da retidão. A metáfora da flecha é recorrente também na literatura do amor cortês, como o *Tratado do Amor Cortês*, de Capelão, está presente na mitologia com Eros, ou Cupido, ao lançar suas flechas, de poder irresistível, as quais alcançavam como raios os amantes, fossem deuses ou mortais. As flechas remontam à representação de Eros como “uma força preponderante na ordem do universo, responsável pela perenidade das espécies e pela harmonia do próprio Cosmos” (KURY, 1994, p. 130).

Considerações finais

Segundo Nelly Novaes Coelho, dentre os fatores comuns presentes nas obras adultas, mas que se tornaram clássicos da literatura infantil, estão a popularidade e a exemplaridade, que tinham a intenção de transmitir valores e padrões a serem respeitados ou incorporados pela sociedade. Tais narrativas tiveram como início os domínios do mito, da lenda e do maravilhoso (COELHO, 1984, p. 21). OUAT lida com esses fatores, trazendo o vigor do “era uma vez” numa perspectiva renovada, aproximando o receptor aos personagens dos contos, vivendo no nosso mundo cotidiano sem magia, enfrentando nossos medos e angústias. No entanto, a série propõe um rompimento dessa cotidianidade, para buscar nas narrativas tradicionais e contos maravilhosos uma felicidade que vai além de uma soma de prazeres concretos.

Nos termos de Contardo Calligaris, a felicidade não é a privação de viver integralmente, com alegrias e frustrações: “A felicidade é absolutamente

cultural. Todos nós queremos ser felizes porque nossa cultura valoriza esse estado de espírito. É um meio de provar que fizemos as escolhas certas” (CALLIGARIS, 2004, p. 57).

Oferecer ao público adulto contemporâneo a releitura de Branca de Neve e de seu Príncipe proporciona à audiência uma aproximação ao narrador tradicional, que relatava suas histórias mormente aos adultos, visto que a literatura voltada para as crianças se estabelece de fato apenas no século XIX.

As diegeses tecem a trama narrativa complexa, visto que o espaço da Floresta Encantada refere-se ao maravilhoso, com personagens vivendo num local mágico, distante do mundo real; em contraposição, a maldição condena os personagens do mundo dos contos a viverem na cidade de Storybrooke, onde a narrativa associa-se à linha do realismo mágico, visto que os personagens vivem numa nuvem de esquecimento, há anos sem mudanças, sem saber quem são de fato, no entanto, não há qualquer questionamento de parte deles sobre os fatos que ocorrem na cidade; sem memória, não conseguem deixar a cidade, vivenciando um cotidiano imutável por décadas. As situações centradas no cotidiano comum podem ser compartilhadas com o público receptor, aproximando-os e permitindo uma identificação entre ambos em aspectos como trabalho, escola, rotina do dia a dia, frustrações e sofrimento. A possibilidade de “ finais felizes ” torna-se privilégio do receptor, num movimento catártico.

Assim, OUAT humaniza os personagens dos contos de fada, mas também propõe a magia para os personagens do mundo real, do cotidiano, através de questionamentos aparentemente simples, mas que encerram problemas existenciais: vivendo num mundo sem magia, como frutos de uma maldição, será possível escapar até alcançar o “ felizes para sempre ”?

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. 16ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Gêneros ficcionais: materialidade, cotidiano, imaginário. In: SOUSA, Mauro Wilton de. (org.) *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CALLIGARIS, C. *Cartas a um jovem terapeuta*. São Paulo: Alegro, 2004.

CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. (Tradução: Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. 3ed. São Paulo: Quíron, 1984.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COMMON Sense Media. Common Sense Media says: Fresh take on fairy tales is moody fun for teens & adults. Disponível em: <<http://www.common sense media.org/tv-reviews/once-upon-a-time>> Acesso em 22/04/2014.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos dos irmãos Grimm*. Tradução Lia Wyler. Apresentação Clarissa Pinkola Estés. São Paulo: Rocco, 2005.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. 3ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional/Edusp, 1979.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*. O espírito do tempo. 1. Neurose. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Falando de Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RESENHAS

ESBOÇOS, FRAGMENTOS E O INFINITO PROPOSTO POR ANGELA LAGO

Maria Laura Pozzobon Spengler¹



Quase um século separou a escrita de poemas de Rilke e a tradução de Angela Lago para alguns de seus poemas. Ele, nascido em 1875, em Praga, escreveu a maior parte de sua obra no início do século XX. Angela nasceu em 1945 e, em 2012, selecionou e traduziu, do francês, poemas do autor, anteriormente reunidos no livro *The Complete French Poems*², de 2002.

O livro, publicado pela Editora Scipione, faz parte da coleção *Livros Iluminados*, que traz outros dois títulos anteriores: *Um livro de horas* e *O monge e o passarinho*; o primeiro com traduções de Angela Lago para poemas de Emily Dickinson, o segundo com os poemas barrocos de Padre Manoel Bernardes. Como uma bela peça de coleção de livros clássicos, traz em sua composição material uma capa de tecido azul e páginas com ilustrações coloridas em

1 Doutoranda em Educação, pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

2 Edição bilíngue francês-inglês, organizada e traduzida por A. Poulin Jr. para Graywolf express.

papel couché. Cada poema de *Esboços e Fragmentos* está emoldurado por um espaço em branco, que dá destaque ao texto verbal e à ilustração.

A poesia traz em sua origem, a possibilidade de fazer emergir infinitos sentidos e significados. A poesia opera em imagens poéticas e compartilha com o leitor uma lógica de metáforas que se assemelha à leitura sensorial da realidade. A poesia causa um despertar de emoções que se articulam com a subjetividade. E em *Esboços e Fragmentos*, isso se dá por duas vias, pela leitura do verbal e pela organização das imagens que compõem as ilustrações de cada uma das poesias.

Composto por uma coletânea de 21 poemas, que versam sobre diversos temas, desde natureza e fé, a poemas românticos e temas que transcendem o real. As páginas dividem-se entre os poemas na língua original francesa e a tradução em português.

Vistos pelos anjos, os galhos altos são
raízes, bebendo o céu; e, do outro lado,
as raízes profundas no chão
lhes parecem ramos sossegados.

Para eles, não será a terra transparente
diante dos céus, plenos como corpos?
Esta terra ardente, onde se ressentem
ao pé das fontes o esquecimento dos mortos.

(LAGO, 2012, p. 21)

As ilustrações são compostas com base em fotografias de desenhos anônimos pintados em muros e pisos. As imagens que compõem cada página dupla refletem-se, quadruplicam-se, se espelham e se multiplicam em forma de mandalas de cores terrosas.

A mandala é desenhada, e seu centro é tomado pela forma de um círculo, “é ao mesmo tempo um resumo da manifestação espacial, uma imagem do mundo, além de ser a representação e a atualização de potências divinas.” (p. 585). Por sua simbologia, a mandala também é estudada pela psicologia, pois “possui uma eficácia dupla: conservar a ordem psíquica, se ela já existe; restabelecê-la, se desapareceu. Nesse último caso, exerce função estimulante e criadora” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 586). A mandala articula, em seu alicerce, a possibilidade de criar labirintos, de ampliar sentido, de encontro com o possível. Um dos poemas do livro expressa a ideia da composição das mandalas nas ilustrações:

Compor e recompor
De tanto modo diverso,
Mas como alcançar o verso
Que se iguala a uma flor?

Suportamos a estranha
Pretensão da artimanha:
Ah, talvez um anjo, breve,
Sobre o arranjo de leve.
(Lago, 2012, p. 27).

A tradução se deu a partir de uma experiência virtual, ampliando de maneira generosa a compreensão da atemporalidade dos poemas de Rilke. A autora propôs aos amigos de uma rede social que colaborassem com a tradução dos poemas, publicada, em sua página da rede social, o poema na língua original e uma primeira versão da tradução, os amigos colaboradores então davam sugestões e ideias, nessa recolha múltipla, de muitas autorias e muitos pontos de vista. Angela selecionou e organizou os poemas e deu

voz a tantos autores, que, no anonimato da virtualidade, puderam, generosamente, exprimir o que a poesia tem de mais marcante: a subjetividade que se coletiviza.

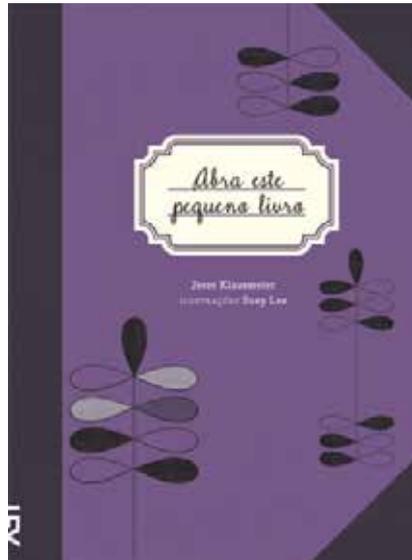
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

LAGO, Angela. **Esboços e Fragmentos**/Rainer Maria Rilke. São Paulo: Scipione, 2012.

O LIVRO E A LEITURA À LUZ DO ESPELHO

Rodrigo da Costa Araujo¹



Abra este pequeno livro (2013), de Jesse Klausmeier, com ilustrações de Suzy Lee revela, num primeiro lance de olhar, o jogo metalinguístico do processo da leitura ou do próprio ato de brincar com o livro. Jogo relacional, além de apelativo pelo título que nomeia a obra, a brincadeira propõe equações, referências recíprocas de um sistema de signos e de linguagem.

Espécie de elogio ao livro e à leitura, *Abra este pequeno livro* - que não tem nada de pequeno - é, também, metáfora e estratégica da leitura como jogo

1 Doutorando em Literatura Comparada e Mestre em Ciência da Arte [2008] pela Universidade Federal Fluminense. Professor de Literatura infantojuvenil e Arte Educação da FAFIMA - Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Macaé. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces*, *Leituras em Educação* (2011) e *Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* (2012), todas lançadas pela Editora Opção. E-mail: rodricoara@uol.com.br

da memória ou identidade individual e coletiva, bem como baú que guarda alguma visão de mundo, impressões visuais, relações, descobertas, saberes, memória poética.

Livros dentro do livro, a obra sugere que um personagem abra um novo livro, e o leitor, por sua vez, abra junto com ele, descubra outro, e assim, sucessivamente, até o infinito de livros e leituras, descobertas e horizontes. O livro como um todo, é a arte e arte de inventar, de fingir, de enganar e ao mesmo tempo mostrar o seu engano. Essas atitudes são vistas em livros que se repetem na ilustração e na própria estrutura da obra, na leitura que se propõe e no ato de folhar, nas bordas das páginas que escondem e prolongam, visualmente, um quantitativo de páginas que não existe de fato, no gesto de abrir e fechar, na multiplicidade poética de livros e leituras nas mãos dos personagens e na do próprio leitor. É, também, uma linguagem instauradora de realidades e exploradora dos sentidos, a qual possui uma capacidade de gerar, tanto na forma impressa, como poética, inúmeras significações a cada nova leitura ou olhar, porque a leitura é, a partir daí, uma estratégia visual.

Semelhante aos hipertextos, os livros que se abrem dentro desse livro maior, trazem formatos inovadores, proporcionando uma experiência de leitura estética, criativa, lúdica e interativa. Dentro de cada livro, escondem-se livros menores, até ficarem menores ainda, tão menor do que o dedo da gigante da história, que precisará da delicadeza no ato de virar a página. Suzy Lee e Jesse Klausmeier criam, ludicamente, assim, livros dentro de livros que merecem ser lidos em suas individualidades, delicadezas e gesto específico. Leitura e sentidos, os sentidos da leitura, ou mesmo, a leitura pelos sentidos: o ver, o ler, o sentir, o manusear.

No processo de leitura, as cores assumem diversos tons ao longo das ilustrações e livros que aparecem, pois cada animal, em seu zoológico específico e particular de leitura, faz alusão a uma cor (a joaninha vermelha, o sapo verde etc), e, por sua vez, a cada livro, em sua forma e dimensão, é apresentado por alguma cor diferente. Ao acompanhar esse processo, e quando todos os livros estiverem abertos, o leitor descobrirá certa leitura

arco-íris, como *mise en abyme*, em diversas molduras e colagens, infinitas configurações, formas, jogo visual e criativo. E como leitura cumulativa, as guardas do livro, inicialmente cinzas, apontam todas as cores desse arco-íris que sugere, delicadamente, o ato de ler, os sentidos de cada leitor e tons que encerram a obra e o mundo colorido da leitura.

A criatividade da ilustradora não se restringe apenas à concepção do livro-objeto, pelo contrário, o trabalho plástico resgata personagem clássico da literatura universal, como o coelho, de *Alice no País das Maravilhas*, que carrega um relógio no bolso, também ele, metáfora que demarca ou altera a temporalidade da leitura.

Feito gramática visual do gesto de ler, a obra é um discurso essencialmente metalinguístico porque se trata do código explicando o próprio código e seu processo relacional. Ou seja, manifesta-se quando se utiliza sistemas de signos de um mesmo conjunto, onde as referências apontam para si próprias, em outras palavras, a metalinguagem permite explicar a estrutura de um objeto.

Essa estrutura da obra revela visualmente, certa lógica moderna que aponta para uma linguagem-objeto, referindo-se à nomeação do ato de ler, e a uma metalinguagem, cujo objeto é ela mesma.

Obra contemporânea, *Abra este pequeno livro* apresenta como uma de suas principais características a capacidade de autorreflexão. A metalinguagem pode se manifestar no sentido de provocar uma cumplicidade com o público, desvendando os “mistérios” da produção da leitura. O recurso da leitura dentro da leitura pode ser entendido como uma narração em reflexo, na qual o livro, e os livros nele exposto misturam-se e confundem-se, propositalmente.

Por outro lado, as repetições do livro e do gesto de ler enfatizam a pluralidade de sentidos da leitura e o ponto de vista do leitor, da visão de mundo que sua condição lhe dá, do recorte e angulação escolhidos, enfim, revelam alguns traços da leitura, ainda que ocultando, sutilmente, outros.

A leitura, nessas brincadeiras lúdicas, surge como certa *mise en abîme*

retrospectiva, recurso que antecipa e reitera elementos da analogia de um leitor que nasce a partir do que resume ou semioticamente entende. Jogo esse que o reconhecimento da reflectividade, estabelecido pelos diversos livros que sugerem conhecimento, instituindo-o, estabelece com que a leitura dos personagens ou cenas de leituras deles, reiterados por signos verbais, gestuais ou ilustrativos funcionem como catalizadores da atenção do leitor para o estabelecimento da obra em sua totalidade.

É em decorrência dessa visão que podemos entender que toda leitura aciona mecanismos próprios do trabalho com a linguagem e se faz, por isso, linguagem sobre linguagem, porque o leitor, ao encontrar as palavras ocupadas, habitadas por outras vozes, questiona o código ainda que apenas no nível dos significados. A partir da obra, confirma-se que ler é uma atividade produtora de sentidos, mas ler criticamente é metalinguagem, descrever os processos de feitura do texto com o auxílio de um referencial teórico que sirva de alicerce e de sustentação de pontos de vista.

Abra este pequeno livro e todos os livros que ele contém não funcionam apenas para remeter-nos a referências externas a ele ou a meros recursos ilustrativos. Seus livros internos nos remetem aos próprios textos e a seus componentes simbólicos, reforçam que a linguagem, nesse caso, torna-se metalinguagem, isto é, linguagem que se volta para si mesma, insistentemente.

A riqueza e poeticidade da leitura aparecem, neste livro, de modo bem claro, sem perder o jogo lúdico, prazeroso e descontraído da aprendizagem. Tudo, de certa forma, confirma que não precisamos sair do mundo da linguagem para a produção de sentidos. Importante é não considerarmos dessa autorremissão poética um trabalho intransitivo, alienado: trata-se de uma viagem surpreendente e sem fim que abrange todos os territórios da nossa existência.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

KALUSMEIER, Jesse. *Abra este pequeno livro*. São Paulo. Cosac Naify. Ilustrações de Suzy Lee. 2013.

TECENDO LITERATURA: ENTRE VOZES E OLHARES

Isaac Ramos¹



O livro *Tecendo literatura: entre vozes e olhares*, organizado por Nelly Novaes Coelho, Maria Zilda da Cunha e Maria Auxiliadora Fontana Baseio, publicado pela editora Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, possui 542 páginas e traz 39 capítulos de autores diferentes. Em face disso, essa resenha será dividida em duas partes. A maioria de seus textos é voltada à área infantil e às literaturas de língua portuguesa. Trata-se de um livro homenagem feito por um seleto grupo de profissionais à escritora e professora Lúcia Pimentel Góes.

Na parte inicial traz depoimentos de Lucia Góes Martinez, filha da escritora e dos portugueses António Torrado e José Jorge Letria. Maria Zilda da Cunha faz uma “Apresentação” na qual destaca o papel da homenageada. Frisa o trânsito por diferentes áreas do conhecimento e a publicação de mais de 150 títulos de literatura infantil e juvenil. Menciona que a homenageada recebeu diversos prêmios por essa produção. Conforme Zilda “A complexa articulação de elementos artísticos e tecnológicos, para a pes-

1 Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela USP. Professor da UNEMAT.

quisadora, leva à extrapolação do invólucro físico tradicional das obras literárias, passando a exigir um olhar multissensível, capaz de descortinar novos horizontes (2014, p.19)”. Destaca que Góes cunhou uma nova maneira de ver e apreender o livro infantil e juvenil contemporâneo como o olhar de descoberta e que sua abordagem de pesquisadora corresponde ao método de investigação proposto por Charles Peirce.

O primeiro texto denominado “As palavras espacializadas na folha de papel”, de Ana Maria Trinconi Borgatto, perpassa pela experimentação da poesia concreta. São mostradas três situações: a espacialização influenciando o modo de ler, a disposição tomando a forma do referente e os elementos tipográficos no jogo de descobrir significados. Constam interessantes e breves análises de poemas visuais de Fernando Paixão, Ricardo Lima e Jon Scieszka.

“Um estilizador sóbrio e intenso de dramas familiares” de Ângelo Caio Mendes Corrêa Junior aborda o escritor Antônio Olavo Pereira, que fez sucesso entre as décadas 50 e 70. Destaca os romances *Marcoré* (1957), segundo ele, sucesso de público e crítica, e *Fio de Prumo* (1965), autobiográfico. No segundo texto, “Sob o signo das luzes: o ensino no Portugal oitocentista”, Aparecida de Fátima Bueno discute com propriedade o *Verdadeiro método de estudar* de Verney, no período dos séculos XVIII e XIX, em Portugal. No quarto texto, Avani Souza Silva, traz “Guimarães Rosa e o imaginário infantil no mundo misturado”. Privilegia contos do livro *Sagarana*, como “O burrinho pedrês”. Destaca dois elementos: um viés da voz infantil colado à voz do narrador; a referência ao maravilhoso e aos contos populares de tradição oral.

No quinto, Lúcia Pimentel Góes se mistura ao personagem por ela criado e é motivo de uma curiosa análise comparativa em “Nas asas da vida, nos voos de Lobisô” de Claudimeiri Nara Cordeiro Kollross. No sexto, Cristiano Camilo Lopes e Juliana Pádua Silva Medeiros, analisam um título da homenageada no ensaio “Entre o ser, o ter e o fazer: uma análise da obra *Zé Diferente* sob a lente da antropologia do sagrado”.

Daniela Yuri Uchino Santos apresenta “Considerações sobre a estética literária em *Paulino ao piano* de Alice Vieira”. Utilizando-se dos estudos de Maria dos Prazeres, acerca da dominante utilitária do texto infanto-juvenil

e da função artística – informação icônica – mostra que há uma copresença das vertentes icônica e utilitária em uma coexistência de dois polos que se conjugam e se complementam na obra analisada.

Eliane Debus aborda “A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura infantil de Júlio Emílio Braz”. Mostra que essa temática quase que inexistia antes da década de 1970, levanta aspectos interessantes os quais não necessariamente remetem a uma preocupação mercadológica a partir da Lei 10639, de 2003, sobretudo no caso de Braz que publica independente das ações afirmativas do governo.

Lúcia Góes é assunto de análise em “O sabor da fábula – uma leitura visual das fábulas de *Água e areia*” de Euclides Lins. O autor aponta intertextualidades e destaca o diálogo-interação entre as linguagens verbal e visual, tanto em “Água e areia” como em “O sapo e o boi”. No décimo capítulo Ivone Vianna Navajas Dias traz “A recriação de Lúcia Pimentel Góes a partir do conto popular português: “Os dez anõezinhos da Tia Verde-Água”. Informa que o conto em questão foi recolhido por Teófilo Braga e recontado pelos escritores António Sérgio e por Lúcia Góes. Apresenta uma análise apurada e fundamentada em diversos estudiosos. É um dos primeiros textos, no livro, a destacar o papel do ilustrador. Nesse caso trata-se de Luís Filipe de Abreu.

Em “Dessacralização do texto literário em Alberto Caeiro”, Isaac Ramos faz uma análise do Canto VIII do heterônimo pessoano. O referido Canto apresenta Cristo como menino e essa humanização atinge um estado de sublimação – provocado no e pelo campo literário. O autor observa que não é o inverso da história bíblica que Caeiro busca e sim o avesso do imagético preconcebido.

O papel das ilustrações no livro infantil, a partir da década de 70, foi tratado por Lúcia Góes como “objeto novo”. Esse conceito é retomado e ampliado no texto de José Augusto de A. Nascimento denominado “Olhar de descoberta na formação de leitores navegativos”, destacando a hipermídia, o diálogo intercódigo e a concentração de linguagens. Na sequência, a homenagem volta a ser assunto de reflexão em “Lúcia Pimentel Góes e a literatura infantil e juvenil brasileira”, por Joseane Maia Santos Silva. Mostra quatro cate-

gorias de fábula proposto pela estudiosa e tece considerações críticas sobre quatro livros da produção da autora de livros infanto-juvenis Lúcia Góes.

Laís de Almeida Cardoso é responsável por um texto bem instigante, denominado: “Tramas e suportes: sobreposição e entrelaçamento em três diferentes mídias – literatura, quadrinhos e cinema. Um diálogo entre tecnologia e oralidade”. Bem fundamentado teoricamente, faz uma análise comparativa de três personagens nascidos em diferentes mídias: Peter Parker (quadrinhos), Luke Skywalker (*Guerra nas Estrelas*) e Harry Potter (livro). Nos itens “Partida”, “Iniciação” e “Retorno” o leitor faz uma viagem pelo mundo desses heróis e mostra um quadro *sui generis* sobre o assunto.

“O re-significar do imaginário em grandes navegações”, de Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha, analisa de forma consistente três versões da narrativa popular *Nau Catarineta*. A primeira recolhida por Almeida Garret, em 1843; a segunda, o teatro *Lunário Perpétuo*, de Antônio Nóbrega, encenado no Brasil; a terceira, o tratamento gráfico especial do ilustrador e escritor Roger Mello, em produção endereçada a crianças. Em bela imagem afirmam que “a nau catarineta, compreendida simbolicamente como barco-existência, é metáfora da vida humana” (2014, p.226).

“Vivendo aventuras, descobrindo olhares” de Maria Cristina Xavier de Oliveira destaca personagens de nove livros diferentes de Lúcia Góes. Recupera o conceito de “olhar de descoberta”, proposto por Góes, e mostra o mosaico de personagens tradicionais de contos de assombrações e aventuras, vampiros, lobisomens e dragões, dentre outros, presentes nos livros da homenageada.

Maria da Glória Bordini, com um discurso bem peculiar, mostra preocupação na formação de leitores, no Brasil. Em “A literatura para jovens: do prazer ao conhecimento”, a partir de uma pesquisa do Instituto Pró-Livro, são apresentados argumentos consistentes na defesa do lúdico. Defende a escolha dos textos e a assimetria dos jovens leitores, mencionando que “ainda fora da cadeia produtiva, não têm autonomia para fazerem suas aquisições em plena liberdade” (2014, p.246). Manifesta preocupação dizendo que “as obras literárias precisam estar à disposição do público – o que envolve a

indústria editorial e as livrarias e bibliotecas – e serem lidas: nas famílias e nas escolas, por adultos e jovens indiscriminadamente” (Idem, p.248).

Em “A interdependência das relações palavra e imagem na matriz histórico-social do livro ilustrado infantil brasileiro”, após discutir a formação da nacionalidade, que passa por três momentos distintos, Maria dos Prazeres Mendes e Maria José Palo apresentam uma curta, porém pungente análise do livro *Cena de rua* de Ângela Lago. Segundo as autoras: “os efeitos obtidos por essa experiência estético-literária têm um propósito admirável de encontrar a verdade e a beleza: sobrepor a mensagem formal pictórica à mensagem crítica de uma sociedade opressora e com ela dialogar por meio da contestação crítica dos códigos em trabalho artístico” (2014, p.263).

O vigésimo texto da coletânea traz Maria Emília Miranda de Toledo a qual mostra “A fatalidade na tragédia *Castro*, de Antônio Ferreira”. Destaque para o diálogo crítico com algumas tragédias clássicas como *Rei Édipo*, *Electra* e *Hipólito*. Ressalta que Ferreira eleva o caráter trágico da protagonista e que utiliza uma oratória bem elaborada para livrar-se de uma situação perigosa. Os dezenove textos restantes serão resenhados no próximo número desta revista.