



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

SELMA BAJGIELMAN

PALAVRA E IMAGEM:
UM CASAMENTO NEM SEMPRE FELIZ

Três Corações

2005

SELMA BAJGIELMAN

**PALAVRA E IMAGEM:
UM CASAMENTO NEM SEMPRE FELIZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Geyza Siva

Três Corações

2005

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e cinco, sob a presidência da Professora Doutora Geysa Silva, e com a participação dos membros Professor Doutor Albert Roger Hensi e Professor Doutor Marcelino Rodrigues da Silva, que se reuniram para a banca da defesa de dissertação da Mestranda Selma Bajgielman, aluna do Curso de Mestrado em Letras. O título de sua dissertação é "*Palavra e Imagem : Um Casamento nem Sempre Feliz*". O resultado foi pela *Aprovação*.
Eu, secretário, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 26 de fevereiro de 2005.

Geysa Silva
Prof. Dr. Geysa Silva
Presidente

Albert Roger Hensi
Prof. Dr. Albert Roger Hensi
Membro da Banca

Marcelino Rodrigues da Silva
Prof. Dr. Marcelino Rodrigues da Silva
Membro da Banca

Clóvis Luis Mazzaro
Prof. Ms. Clóvis Luis Mazzaro
Secretário Geral
Portaria 004/2005

704.9
B165p

Bajgielman, Selma

Palavra e imagem: um casamento nem sempre feliz / Selma Bajgielman; orientação de Geysa Silva. -- Três Corações : Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2005. 99p.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras - Linguagem, Cultura e Discurso para obtenção do Título de Mestre.

1.Imagem. 2.Imagem - linguagem própria.
3.Ilustração - enriquecimento da história.
I. Silva, Geysa, orient. II. Título.

Fernanda Pereira de Castro CRB - 6 / 2175

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. O conto de fadas.....	10
2. A <i>princesa e a ervilha</i> em quatro versões selecionadas.....	21
3. A ilustração e a palavra	31
4. A ilustração em quatro momentos	48
4.1 Primeira Ilustração: o literário ontem.....	52
4.2 – Segunda Ilustração: o literário hoje.....	57
4.3 – Terceira Ilustração: o didático.....	61
4.4 – Quarta Ilustração: a internet.....	67
5 5. A ilustração sob quatro olhares sul mineiros.....	70
5.1 – Primeiro Olhar.....	72
5.2 – Segundo olhar.....	75
5.3 – Terceiro Olhar	78
5.4 – Quarto Olhar.....	83
Considerações finais	87
Referências bibliográficas	93

RESUMO: Os livros de literatura infantil são popularmente chamados de livros de figuras, tamanha a importância que as ilustrações exercem neste gênero. Em alguns casos, a ilustração ocupa lugar de destaque submetendo o texto à função de legendá-la e até se basta como recurso único, como nos “livros sem texto”, desenvolvendo narrativas sem o uso da palavra. A imagem e o texto escrito utilizam linguagens próprias, originam de diferentes fontes e são executadas e compreendidas a partir de esquemas distintos. A comunicação através da imagem é universal como a música, enquanto a leitura da palavra pressupõe a capacidade de decodificação de uma determinada língua. A abrangência da imagem reside na íntima relação com nossos processos inconscientes e em sua capacidade de gerar a polissemia. Porém, a ilustração, à primeira vista, é uma imagem submetida ao texto com a função de ornamentá-lo. O diálogo estabelecido entre essas duas estruturas não é linear nem previsível.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de Fadas - Imagem - Ilustração

ABSTRACT: Children’s books are popularly known as picture books, such is the importance that illustrations have in this genre. In some cases, illustration takes the main role, ascribing to the text the function of providing it with subtitles. It may even suffice as the only feature, as is the case with ‘textless books’, where narratives develop without the use of words. Images and written texts use their own language, have their origins in different sources and are executed and understood through distinct schemes. The communication through image, as with music, is universal, while reading the words presupposes one’s ability to decode a particular language. The scope of image rests upon its intimate relationship with our unconscious processes and in its ability to generate polysemy. However, the illustration is, at first glance, an image subjected to the text, with the role of ornamenting it. The dialogue established between the two structures – image and text – is not linear or predictable.

KEY –WORDS: Fairly tales – Image - Illustration

INTRODUÇÃO

Desde tempos remotos a humanidade vem desenvolvendo a capacidade de expressão por variados canais. Especificamente a linguagem verbal e as gravuras interagem de inúmeras formas assumindo diferentes funções sendo quase impossível imaginar nossa civilização sem elas. O elo entre o verbal e o visual não é detectado facilmente nem segue uma forma linear, mas oferece um leque de possibilidades. A linguagem escrita se revela na medida em que decodificamos letras, palavras e linhas, enquanto a linguagem visual confronta as possibilidades de percepção da superfície em uma visão geral, em conjunto e parcialmente, nos detalhes e suas associações.

Na linguagem escrita conectamos em nossa mente os elementos isoladamente e de forma geral. Porém, a intenção está em compreender o todo: texto, página, capítulo, história. Relembramos o que lemos em busca da conexão e assimilação do texto. Similarmente, é também verdade que logo após recebermos a primeira impressão de uma figura, nossos olhos começam a associar os elementos ao que seriam nossas memórias referenciais. Este é um processo simultâneo que nos permite observar uma imagem em seus detalhes e em sua totalidade enquanto acionamos nosso universo próprio de significados a partir do que vivenciamos e do que somos igualmente ao que ocorre no texto escrito.

A presente dissertação tem por objetivo analisar a relação das ilustrações com o texto escrito, no caso um conto de fadas, considerando os diferentes meios de circulação deste conto e as opções feitas pelos ilustradores, a partir do modo de ver de cada um. Destacaremos as funções das imagens e como se efetivam ao lado das palavras, procurando elucidar como e quando esta parceria se torna, realmente, válida e legítima.

A flexibilidade da mente humana nos permite a combinação e assimilação concomitante das duas linguagens. Ocorre que a abundância de imagens, inclusive as acompanhantes do texto escrito, nos induz a uma passividade e tamanho automatismo nesta recepção que mal percebemos o diálogo travado entre ambas. Todavia, a multiplicação de imagens não favorece o interesse pela linguagem escrita. “Uma consciência privada de imagens seria sufocada”. (BONNEFOY, 2003, p. 291) Porém, a interação com a imagem pressupõe um tempo necessário para projetarmos na imagem nossas obsessões e em seguida verbalizarmos o que foi visto e aprendido. A raridade de imagens, especialmente durante a infância, proporciona uma vivência muito benéfica, porque oferece tempo para que na relação com a imagem possa ser abrigado o sonho em toda sua

dimensão e amplitude. A partir do final do século XX, a banalização da imagem e sua difusão avassaladora, especialmente através da televisão que, com sua onipresença, oferece imagens que se alteram e se substituem rapidamente impedindo à criança espectadora a fruição por falta do tempo necessário para ser, se projetar e imaginar. A criança é mantida quase que em estado de sonolência alternado com a estupefação provocada pelos efeitos de surpresa.

A ausência total de imagens assim como sua multiplicação afetam a espontaneidade da imaginação, fator crucial na relação imagem / espectador e assim asseguram as palavras, sua presença e seu vigor para a linguagem.

Em contrapartida a apreciação das obras de arte oferecem benefícios aos leitores e espectadores e podem contribuir de fato para o desenvolvimento afetivo, cognitivo, sensorial e estético dos mesmos.

Para estudar as relações entre o verbal e o visual escolhemos o livro de literatura infantil. O livro de figuras contemporâneo com seus desenhos de aparência amigável, coloridos e instigantes é um produto cultural estimulante para o leitor e, neste cenário, a ilustração em muitos casos passa a ser considerada uma produção de importância equivalente à do texto escrito. O foco de nosso interesse residirá no diálogo travado entre estas duas linguagens, considerando os caminhos utilizados pela expressão gráfica na significação e comunicação de seus conteúdos. Como tais estruturas relatam, representam, acrescentam, questionam, clareiam, invadem ou valorizam o texto literário? Sejam quais forem as características desta relação, o significado total da ilustração revela-se ao lado do texto verbal, ou seja, dentro do contexto e motivação à expressão plástica.

O método utilizado neste trabalho foi a pesquisa bibliográfica, que oportunizou uma análise crítico-comparativa do material recolhido. Assim, para este diálogo, escolhemos o conto *A princesa e a ervilha* do dinamarquês Hans Christian Andersen. Primeiramente, faremos uma explanação sobre a origem e estrutura do conto de fadas e, em seguida, uma análise de quatro versões selecionadas: duas em livros de literatura infantil publicados em 1961 e 1997, respectivamente, uma em livro didático e a última na internet. Com base nos subsídios teóricos de Régis Debray, Roland Barthes e Fayga Ostrower trataremos das relações entre as imagens, ilustrações e o texto verbal; o conto de fadas. Utilizando os estudos do americano Joseph Schwarcz (1982) e do brasileiro Luis Camargo (1995), exploraremos as ilustrações das versões selecionadas. Cumprindo a proposta de regionalização da presente dissertação, o conto *A*

princesa e a ervilha será ilustrado por quatro artistas plásticos residentes no sul de Minas Gerais.
A apreciação das obras constará como exemplificação e enriquecimento de nossa pesquisa.

1. O CONTO DE FADAS

No primeiro estágio da arte de narrar está o mito que se vincula ao sobrenatural e à superstição e tem muitas vezes um tom trágico. Já a lenda nasce da necessidade do espírito humano de explicar os fatos naturais e, nessa tentativa de compreender o desconhecido, tem geralmente um relato que revela a impotência humana diante do destino e das forças da natureza, e um final maravilhoso.

O cômputo de fatos não é apenas um conjunto de histórias advindas da imaginação, estas nascem de acontecimentos reais e isto se comprova com as questões por elas abordadas: a submissão e exploração do semelhante, o poder, o trabalho, a riqueza etc. São, portanto, úteis e necessárias para a conservação e organização da sociedade.

Os contos de fadas (*fada-fatum-fado*) remetem à concepção mais íntima da alma humana. As fadas, consideradas pagãs, não estão restritas às castas, são de origens diversas e por isso formam uma sociedade livre, são seres portadores de objetos encantados (talismãs, varinhas de condão) e poderes sobrenaturais que utilizam em favor de seus protegidos. Lúcia Pimentel Góes (1991, p.68) relata “que somente os homens simples e de alma sã, os poetas do gênero humano, acreditam nas fadas.”

As coletâneas de contos começaram no final do século XVII com Charles Perrault, que optava por arrematá-los sempre com a “moral da história” e deu a seu livro o título de *Contes du Temps passe avec des Moralités (Contos do Passado com Moralidades)* em que as virtudes são sempre compensadas e os vícios forçosamente punidos, numa clara sinalização às crianças de que devemos optar pelo caminho do bem. Mesmo que os atributos éticos dos personagens não estejam bem explicitados, as injustiças são constantemente reparadas e as perversidades vingadas, o que coloca os contos, mais uma vez, em oposição aos acontecimentos da vida real. Eles acolhem a idéia de que, no universo, tudo pode e deve acontecer de acordo com nossa expectativa; trata-se da ética do acontecimento, que é pautada pela moral ingênua.

Os contos popularizaram-se com sentido e forma literária a partir da coletânea de narrativas dos irmãos Grimm, *Keider und Haus Märchen (Contos para Crianças e Famílias)* que ficaram conhecidas como contos de fadas. A palavra Märchen se origina do alto alemão Märi (lenda, fábula) e é também um diminutivo da palavra Marc (narrativa, tradição) o que leva a significar uma história curta ou mero boato que se propaga sem compromisso com a veracidade.

Jacob Grimm, em 1811, afirma que há uma cisão entre a poesia da natureza e a poesia artística. A primeira é popular e advém do coração do “todo”, enquanto a segunda é própria da alma individual e passa por um processo de elaboração. A poesia da natureza é uma criação espontânea que é absorvida pelo povo, independentemente da referência de autoria. Na poesia artística a meditação e o ofício do autor o tornam preponderante.

Archin Von Arnim desconsidera esta dicotomia e afirma que a imortalidade do conto reside em sua maleabilidade para adaptações e modificações. Sua acessibilidade de ser contado e recontado o torna válido, presente e vivo para as diversas gerações. Para ele o essencial não é a fidelidade à autoria, mas a liberdade de ação do poeta moderno animando, adaptando, contextualizando a obra coletada pelo poeta antigo, como um continuador que atualiza o conto conferindo-lhe vida longa. Ele relata que o próprio Jacob Grimm não transcreveu os contos fielmente, como os recebeu, o que é rebatido por Grimm, ao ressaltar que, em sua obra, nada de fundamental ao conto foi mudado ou acrescido, manteve-se fiel ao “fundo” do conto, ao seu cerne, sua essência. Alterando, eventualmente, algumas palavras, porém mantendo um cuidado extremado com este aspecto.

Segundo Jolles (1992, p. 192) [...] “Os contos circulam no povo antes de passar da tradição popular à literatura”, sendo, portanto, criações espontâneas em sua origem, poesia da natureza, como diria Jacob Grimm, abrigando uma forma própria de relacionar incidentes que só se encerram no desfecho da narrativa e assumem um descompromisso com a realidade, quando freqüentemente optam pelo plano do maravilhoso.

A ética ou moral ingênua é afetiva, nunca utilitária e hedonista, seu crivo é o juízo sentimental absoluto. Diferente da ética filosófica, que tenta responder à questão “O que devo fazer?” Lançando questionamentos morais e filosóficos.

Pode-se dizer que a disposição mental do conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ele recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES, 1992, p. 200)

Os contos optam, muitas vezes, por incidentes extraídos da vida real que contrariam nosso sentimento de justiça; para que o mesmo possa ser satisfeito em um desfecho reparador, permitindo ao leitor o alento, por atender as expectativas da moral ingênua, faz com que as moças pobres e desprezadas casem-se com os príncipes e que os moços miseráveis e valentes com as princesas e assim passem a desfrutar da imortalidade. A construção interna do conto combate as

injustiças e tudo o que pela ética ingênua pode ser considerado imoral no universo da realidade. Até a morte é substituída pela imortalidade contida no *viveram felizes para sempre*.

Os contos de fadas giram em torno da problemática da realização existencial do herói/heroína e do auxílio das fadas, que podem não aparecer de fato na história e serem substituídas por outro elemento fantástico, uma constante em tais contos. Essas narrativas, transmitidas pela tradição oral, trazem fortes interferências das mulheres, mães, avós e servas que as contavam aos mais jovens, ao redor das fogueiras e nos lares. No final do século XVII, os contos passam a ser contados nas cortes e esta mudança de contexto muda também as versões das narrativas. Mudança maior ocorrerá quando as narrativas são substituídas pelos livros e jornais e até quando se transformam em recurso pedagógico.

Uma vez escritos, os diversos gêneros textuais, dos sermões ao teatro, do discurso político às novelas, devem ser tratados de forma diferenciada, quando é previsível que serão lidos, declamados, dramatizados, enfim, executados em voz alta; apesar dos diferentes contextos levam consigo a ambivalência da escrita e da oralidade. É certo que a autoridade neste dueto reside na palavra viva, na viva voz. A escrita de menor qualidade servirá à leitura silenciosa, enquanto a leitura em voz alta deve priorizar a boa escrita.

No início do século XIX, William Hazlitt afirma que a boa escrita é aquela feita para que se leia em voz alta, a que leva em consideração o ouvido. Transformar a fala em escrita é uma tarefa própria dos anotadores e escribas que mantêm o poder, que está inicialmente vinculado à voz. Cabe lembrar que grande parte da literatura latina foi ditada, inclusive por questões técnicas de sustentação dos rolos. Sabemos que a obra não se restringe à relação autor/texto, ela só vinga e se realiza quando atinge o terceiro elemento, o leitor. Chartier (2001, p. 89) afirma que “a obra significa todo um processo que resulta em um texto difundido, disseminado, acessível, legível.” Mas esta suposta legibilidade pode colocar em cheque a abstração do texto, por cercear a relação reflexiva do leitor em seu momento de recepção.

A maneira de ver e receber uma obra varia conforme o período, o contexto e seus diferentes estímulos, as comunidades e suas diversas tentativas de classificação. Varia conforme o meio de circulação, ou seja, o espaço de produção e recepção interfere e influencia o texto, pois abriga uma instabilidade interna que o coloca à mercê de releituras diferentes e até divergentes interpretações, em função de suas utilizações diversas, como bem exemplificam os textos de Shakespeare (1564-1616) e Molière (1622-1673), que se multiplicaram em diferentes formas de

representação conforme o público e os meios aos quais se destinavam: a corte, o público urbano, o teatro ou o livro. Posto que diferentes condições afetam a produção de sentido, é compreensível que o texto modele-se em função do público, do ambiente e do meio de circulação, mas isto contraria a tradicional crítica literária que defende a relação direta com o texto antigo e a fidelidade ao original.

Também a investigação histórica pode se utilizar do texto literário como documento e registro de uma determinada época. Passamos então a lidar com uma via de mão dupla: por um lado é necessário o conhecimento sociológico, folclórico, etnológico e cronológico para a compreensão do texto literário; por outro, a capacidade que este possui de olhar sob novos ângulos, com outros olhos, talvez com ironia ou comicidade, a realidade ou o fato histórico. Se são mesmo as práticas de leitura, as responsáveis pela geração de uma cultura crítica, isto se deve a dois fatores essenciais: a capacidade que a leitura traz de se conhecer o passado, e seu talento para influenciar e interferir nos hábitos culturais do presente.

Há uma extensa gama de formas de se relacionar com o livro e com o texto: A Bíblia para os cristãos, como a Torá para os judeus, são livros sagrados que propõem regras próprias de leitura. Os textos são lidos, relidos, decorados, ditos em voz alta, em conjunto ou isoladamente, em casa, ou nos templos. A confiabilidade da palavra impressa, daquilo que está escrito é determinante para a relação de poder que permeia o livro e a leitura.

Assim acontece com os contos de fadas. Extraídos da tradição oral, são transformados em texto literário e voltam a ser contados pelos avós, pais, educadores. Impressos atualmente nos livros de literatura, nos materiais didáticos, nos jornais, na internet... Após serem lidos ou ouvidos, passam a fazer parte do repertório do leitor / ouvinte que, ao apropriar-se deles, poderá acessá-los em sua vida, visto que “Há dois tipos de textos fundamentais: os que enriquecem a vida e os que permitem reavaliar e ver de maneira distinta nosso mundo” (CHARTIER, 2001, p. 127)

O conto passeia por estes dois aspectos por sua capacidade de ser universal, habitando diversos meios, diferentes países, retratando pessoas distintas com suas crenças, culturas, origens e realidades. Claramente enriquecendo a vida e a existência de forma pública e generalizada e, concomitantemente, convidando o leitor a se relacionar com seus elementos estéticos e subjetivos, acionando seu universo íntimo e pessoal, é portanto um texto que transita com equilíbrio entre o público e o privado e com o qual ativamos nossas sensações de prazer,

primeiramente pela ética ingênua que nos traz a expectativa de que tudo é possível, os sonhos são realizáveis e as infelicidades reversíveis.

Barthes (1973, p. 17) afirma que “o leitor que se entrega ao prazer do texto se submete a todo tipo de contradição, ilogismo e infidelidades em um movimento imprevisível e inusitado.” Não há segurança que determine que o prazer do escritor, no ato de escrever, seja repassado ao leitor. Os dois momentos são extremamente íntimos e passíveis de interferências individuais. Importa, porém, este espaço que separa e une leitor e escritor e a capacidade do texto de alcançar os leitores onde quer que estejam, quem quer que sejam, relacionando-se com estes pelo que significa para cada um, por sua versatilidade em significar e atender às necessidades de fruição das mais diversas individualidades.

O brio do texto seria a sua vontade de fruição: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar, forçar o embargo dos adjetivos – que são essas portas da linguagem onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas. (BARTHES, 1973, p. 21)

Os eruditos árabes chamam o texto de *o corpo certo*, mas Barthes alerta para o fato de que um mesmo corpo se divide em vários corpos. O corpo anatômico, o corpo erótico, atlético, vivo, morto. Cada texto, portador de suas peculiaridades, se materializa como um corpo específico. No presente estudo vamos nos ater ao Conto de Fadas, mais especificamente ao conto de Hans Christian Andersen: “A princesa e a ervilha”.

Andersen (1805-1875) ficou conhecido internacionalmente como “o mestre do conto de fadas” pelo trabalho que desenvolveu na Dinamarca, ouvindo o povo e olhando para dentro de si. Foi o último escritor pertencente ao Romantismo que desenvolveu a poética da fada, o que lhe valeu o título de “poeta das fadas”. Há de se lembrar, como já foi dito anteriormente, que o conto de fadas não necessita da presença da fada, mas sim do elemento mágico, maravilhoso, próprio do mundo sobrenatural.

Andersen nasceu no ano em que Napoleão Bonaparte (1769-1821) obteve vitórias decisivas sobre a Rússia, Prússia, Áustria e Alemanha e, em consequência disto, conviveu com uma exaltação nacionalista que se espalhou pela Europa, atingindo inclusive os países nórdicos, o que ressaltou os valores ancestrais. Viveu uma infância pobre, seus pais eram humildes e sem instrução. O pai era sapateiro, a mãe serviçal e o avô um maníaco inofensivo que era motivo de zombaria pelas crianças do local. Era um rapaz feio, indisciplinado, não se interessava pelos estudos mas, apesar da vida miserável, desejava ser famoso. Foi um continuador da tradição

iniciada pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, de pesquisar, coletar e organizar narrativas do folclore de sua terra, os chamados *Eventyr* que correspondem em parte aos *Märchen* da Alemanha.

O dinamarquês romântico compilou 168 (cento e sessenta e oito) narrativas, dentre elas contos populares, anedotas, contos de fadas e histórias provenientes de sua própria imaginação, marcadas por um estilo dinâmico, com frases curtas e fragmentadas e por enredo criativo, que alia as adversidades cotidianas a soluções fantasiosas. Utiliza componentes ideológicos que enfocam valores morais e éticos sem o tom doutrinador, mas com muita imaginação. O moralismo que atravessa a obra de Andersen se conduz com tanto lirismo que não fica explícita a lição de moral e, sim, a sensibilidade exaltada pelo Romantismo e a priorização dos valores populares aos princípios de fraternidade e generosidade. Em seus contos abordou os contrastes entre a abundância, conseqüente da expansão industrial, e a miséria sem horizontes.

O fato de ter vivido uma infância pobre e difícil deu a Andersen um diferencial que se revela em grande parte de seus contos no compromisso com as questões que atormentam a existência humana e são atemporais e universais: a solidão, as perdas, o desespero, o abandono. Escreveu dezenas de histórias sobre o arquétipo do órfão, mobilizando-se em defesa da criança negligenciada e encarando veementemente as questões que violentam a alma de crianças, adultos e idosos. Suas histórias mesclam a realidade concreta e cotidiana ao “maravilhoso”, numa tentativa de atenuar a crueldade e a violência. Atenuar sem mascarar nem omitir.

Andersen optava por soluções fantasiosas e inusitadas, capazes de reverter e modificar a realidade dos oprimidos, assim como sucedeu em sua própria história de vida. Falando a linguagem do coração, como um típico romântico, enfatizava as desigualdades sociais, a miséria sem horizontes, as “provas” que são impostas pela vida e todo tipo de injustiças contra os oprimidos. Era um homem religioso e insistia que o pensamento cristão deve ser o norteador dos pensamentos e ações humanas, revelando suas crenças e ideais em seus contos.

Considere-se a posição de Sainte Beuve (1804-1868) quando, mesmo não havendo uma relação direta entre literatura e vida, afirmava que a literatura não deve ser julgada, mas sim compreendida, sendo imprescindível para que isso ocorra de fato, o conhecimento acerca do autor. O crítico deve alcançar o homem, saber quais são suas crenças, suas reações, sua vida, vícios e fraquezas, sonhos e vivências. Só com este referencial íntimo será possível julgar uma

obra literária, pois a mesma está visceralmente ligada a seu autor, ao homem, como um fruto à sua árvore. No caso de Andersen isso é preponderante.

O escritor e jornalista Gianni Rodari (1920-1980) em seu livro *Gramática da fantasia*, considera Andersen o criador da fábula contemporânea, por sua capacidade de recolher a narrativa popular, transformá-la, revivê-la e, através dela, resgatar sua própria infância. Com o auxílio dos personagens românticos e de objetos, que, apesar de retirados do cotidiano, se transformam, ganham vida e efeitos de “estranhamento” e “amplificação” totalmente artesanais, capazes de alterar a realidade, Andersen cria com seus contos uma revanche que, permeada de forças mágicas e elementos sobrenaturais, compensa, ajusta e sana as desigualdades e injustiças sociais.

No vasto universo dos contos de Andersen, escolhemos o conto “A princesa e a ervilha” não apenas por sua simplicidade e beleza, mas por seu amplo período de veiculação nos mais diversos meios.

Os contos se espalham pelo mundo através do difusionismo que é a difusão feita pelos viajantes, comerciantes etc., ganham adaptações em diferentes contextos pelos arquétipos que compõem o inconsciente coletivo, sendo transmitidos e absorvidos pela psique humana.

Para uma breve explanação sobre a função dos contos à luz da psicologia, vamos nos utilizar da fala da psicóloga junguiana e autora do best seller *Mulheres que correm com os lobos – mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*, Clarissa Pinkola Estés (1992), ela se considera uma paleontóloga das versões originais, por sua pesquisa constante em busca das instruções capazes de orientar-nos a respeito das complexidades da vida, que estão ali incrustadas. Estés cita os irmãos Grimm como exemplo de contadores que “purificavam” as histórias, cobrindo símbolos pagãos com outros cristãos e omitindo tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino e iniciático.

Achei as histórias interessantes desde que ouvi a minha primeira. Elas têm uma força! Não exigem que se faça nada, que se seja nada que se aja de nenhum modo - basta que prestemos atenção. A cura para qualquer dano ou para resgatar algum impulso psíquico perdido está nas histórias. Elas suscitam interesse, tristeza, perguntas, anseios e compreensões que fazem aflorar o arquétipo. Nas histórias estão incrustadas instruções que nos orientam a respeito das complexidades da vida. As histórias nos permitem entender a necessidade de reerguer um arquétipo submerso e os meios para realizar essa tarefa. (ESTÉS, 1992, p.30)

Em seu trabalho de coletar, examinar e analisar os contos espalhados nos diferentes pontos do planeta, Estés procurou as versões mais fiéis ao original, resgatando o que foi muitas vezes alterado, maquiado, substituído.

O etnólogo russo Vladimir Propp (1983) defende a teoria de que o núcleo mais antigo das fábulas mágicas deriva dos rituais iniciáticos das sociedades primitivas e seus ritos de passagem podem ser associados às narrativas. Propp afirma que a fábula passou a existir como tal a partir do desaparecimento do rito; é portanto a substituição do sacro pelo laico, como ocorreu com objetos ritualísticos e sagrados que se transformaram em brinquedos, a exemplo da boneca e do pião. As histórias são muito mais antigas do que a arte ou a psicologia, e serão sempre as mais velhas nessa comparação, não importa quanto tempo passe.

Os contos podem ser analisados de diferentes formas, desde a estrutura simples da narrativa literária (começo, meio, fim), às mais complexas. Abrigam variações que lhes permitem ser de aventura, anedótico, lendário, cotidiano. Contudo, segundo Propp, o núcleo mágico é sempre mantido e funciona como um fio condutor, partindo de três princípios:

1º “os elementos constantes e estáveis da fábula são as funções dos personagens, independentemente do executor e do modo de execução.”

2º “o número das funções presentes nas fábulas é limitado.”

3º “a sucessão das funções é sempre idêntica.” Define ainda, trinta e uma funções que aparecem nestas histórias variando em incidência e nas formas de articulação. Foram assim descritas por Rodari (1982,p.66):

1. distanciamento
2. proibição
3. infração
4. investigação
5. delação
6. armadilha
7. conivência
8. punição (ou culpa)
9. mediação
10. consenso do herói
11. partida do herói

12. submissão do herói às provas pelo doador
13. reação do herói
14. fornecimento dos meios mágicos
15. transferência do herói
16. luta entre herói e antagonista
17. herói assinalado
18. vitória sobre o antagonista
19. remoção do castigo ou da culpa inicial
20. retorno do herói
21. sua perseguição
22. o herói se salva
23. o herói chega incógnito em casa
24. pretensão do falso herói
25. ao herói é imposto um dever difícil
26. execução do dever
27. reconhecimento do herói
28. desmascaramento do falso herói ou do antagonista
29. transfiguração do herói
30. punição do antagonista
31. núpcias do herói

Tais funções não estão integralmente presentes em todas as histórias, podem ocorrer saltos, agregações e sínteses.

Segundo Rodari (1982, p.67) “enquanto as notas musicais podem compor infinitas melodias, com as funções descritas podemos construir histórias dos mais diversos estilos”.

As histórias conferem movimento à nossa vida interior, e isso tem importância especial nos casos em que a vida interior está assustada, presa ou encurralada. As histórias lubrificam as engrenagens, fazem correr a adrenalina, mostram-nos a saída e, apesar das dificuldades, abrem para nós portas amplas em paredes anteriormente fechadas, aberturas que nos levam à terra dos sonhos, que conduzem ao amor e ao aprendizado, que nos devolvem à nossa verdadeira vida. (ESTÉS, 1992, p. 36)

Nos contos folclóricos, assim como nos sonhos, os conteúdos devem ser interpretados com uma dose de subjetividade, pautada na possibilidade de que todos os símbolos e personagens retratam a psiquê de uma única pessoa em seus múltiplos aspectos e facetas. Rudolf Steiner

(1979, p.153), precursor da antroposofia, ciência espiritual do homem, nos relata que “a solicitação infantil para ouvir uma mesma história repetidas vezes advém de sua necessidade anímica de identificação com os diferentes personagens, a fim de acionar os diversos elementos de sua própria psiquê”.

O terapeuta infantil e educador Bruno Bettelheim afirma, em seu livro *A Psicanálise dos contos de fada* (1980), que é vital propiciar ao ouvinte / leitor a oportunidade de processar o conto internamente, transformá-lo em algo seu, para que seja integralmente aproveitado.

Só executando repetidamente um conto de fadas e sendo dado tempo e oportunidade para demorar-se nele, uma criança é capaz de aproveitar integralmente o que a história tem a lhe oferecer com respeito à compreensão de si mesma e de sua experiência de mundo. (BETTELHEIM, 1980, p. 79)

Os livros destinados ao desenvolvimento de determinadas habilidades, como a de aprender a ler, ou os que, através de conteúdos superficiais, tentam divertir ou apenas informar, destituem a literatura de sua função principal, acrescentar algo de essencial à nossa vida, algo que ajude a criança a compreender que a vida é freqüentemente desconcertante e que precisamos organizar e ativar nossos recursos interiores para melhor enfrentá-la. Tais contos trazem um compromisso com essas mensagens e, atingindo o consciente, pré-consciente e inconsciente do leitor auxiliam e estimulam-no a lidar com questões atemporais e universais, com as diversas lutas que o ser humano trava perante as dificuldades da vida, através de símbolos, personagens e enredos que tocam diretamente os dilemas humanos.

A visão maniqueísta presente nos contos de fadas promove a moralidade, não pela punição do malfeitor, mas pela atração que o herói exerce sobre os leitores. Os personagens são como pessoas muito próximas e parecidas conosco, comuns e familiares; geralmente não recebem nomes próprios mas são tratados de “o jovem”, “o príncipe”, “a rainha”, o que realiza um convite à identificação, associado a um enredo descrito de forma casual e cotidiana.

Assim como os sonhos, os contos de fadas e os mitos criam uma ponte entre consciente e inconsciente. O mito apresenta seu tema de forma majestosa, os heróis são sobre-humanos, o divino e a força espiritual são uma constante.

Tanto os mitos como as estórias de fadas respondem a questões eternas: O que é realmente o mundo? Como viver minha vida nele? Como posso realmente ser eu mesmo? As respostas dadas pelos mitos são taxativas, enquanto o conto de fadas é sugestivo; suas mensagens podem implicar soluções, mas nunca as soletra. Os contos de fadas deixam à fantasia da criança o modo de aplicar a ela mesma o que a estória revela sobre a vida e a natureza humana. (BETTELHEIM, 1980, p. 59)

Ambos, os contos e os mitos, derivam ou expressam simbolicamente os ritos de iniciação ou os rituais de passagem e sugerem modelos para o comportamento humano, enquanto relatam acontecimentos fantásticos. Porém, no mito, o final é quase sempre trágico, em dissonância com os contos de fadas, onde ele é sempre feliz.

Os contos conseguem trabalhar os problemas psicológicos, pois com a permissão do inconsciente estes são trazidos à tona pela imaginação, quando será explicitado que grande parte dos insucessos na vida advêm da própria natureza humana. Lograr este êxito, prestar tal colaboração à existência humana é possível ao conto de fadas por sua qualidade literária, por ser ele uma obra de arte, acessível à compreensão infantil, maleável em suas interpretações, polissêmico conforme o estágio da criança, suas necessidades e interesses. Os contos de fadas só se eternizam e passam de geração em geração, quando satisfazem exigências conscientes e inconscientes de muitas pessoas. Neste sentido, analisaremos o conto A princesa e a ervilha, em algumas de suas versões, procurando detectar os tópicos anteriormente mencionados.

2. A PRINCESA E A ERVILHA EM QUATRO VERSÕES SELECIONADAS

Dentre centenas de versões do conto, encontradas nos diversos meios de circulação, selecionamos quatro. A primeira, extraída do livro *O presente da Fortuna*, reúne contos de Hans Christian Andersen, traduzidos por Pepita Leão, com ilustrações de Nelson Boeira Faedrich, editado pela Editora Globo em 1961, na página 169, sob o título *Uma princesa de verdade*.

A segunda versão, igualmente extraída de livro de literatura infantil, *Contos de Andersen*, publicado em 1997, no Brasil, pela Martins Fontes e originalmente em Praga, República Czech em 1993, com tradução de Mônica Stahel e ilustrações de Renata Fucí Ková, na página 1, sob o título *A princesa e a ervilha*.

A terceira versão foi encontrada na página 141 do livro didático *Pensar e Construir a Alfabetização*, editado pela Scipione em 2003, com o título *A princesa e a ervilha*. Foi extraída do livro *Histórias maravilhosas de Andersen*, compiladas por Russell Ash e Bernard Higon, com tradução de Heloísa Jahn (Companhia das Letrinhas, p. 52) e ilustrações de Fábio Sgroi.

A quarta versão, recolhida na Internet, no *Link do Bebê.com.br* com os direitos reservados à Market 4v, não define autoria da adaptação, tradução e ilustração e mantém o título *A princesa e a ervilha*.

Chama-nos a atenção os diferentes títulos atribuídos ao conto. O título é a designação que se encontra no início do conto e indica seu assunto. É certo que *A princesa e a ervilha* é o mais freqüente, mas pequenas alterações são significativas como o título *A princesa sobre uma ervilha* encontrado na página 242, volume 5 da Coleção *Histórias do Arco da Velha*, editada em 1957 pela Livraria Quaresma, onde o título praticamente revela o cerne e o possível mistério do conto. Variações como *A Princesa Real*, *Uma Princesa de Verdade*, *A Princesa de Sangue Real*, optam por não revelar previamente a magia do conto e não se ocupam de identificá-lo de forma mais específica, como os títulos *A princesa e o grão de ervilha* e *A princesa e a ervilha*.

Andersen utilizou em sua obra duas fontes: a literatura popular, coletada da tradição oral e sua própria vida. Mais do que seus antecessores permitiu-se criar inventando muitas de suas histórias. Sem perder a simplicidade e mantendo um tom comovedor, seus contos são convites à reflexão. Por ser originário das classes desfavorecidas, seus contos refletem a fala do povo e brotam de sua própria substância. Com extrema habilidade entremeia seus contos com o

maravilhoso e utiliza o animismo com sensibilidade e delicadeza. Andersen é considerado portador da primeira voz verdadeiramente romântica a contar histórias infantis. Detectamos no conto *A princesa e a ervilha* os seguintes valores ideológicos do Romantismo, citados por Nelly Novaes Coelho (1991, p. 151):

- *Valorização do indivíduo por suas qualidades intrínsecas e não por seus privilégios ou atributos exteriores:* A princesa se apresenta encharcada com uma terrível aparência e contudo é uma nobre.
- *Consciência da precariedade da vida, da contingência dos seres, das situações:* O príncipe deseja, se empenha, mas não consegue, dentre tantas, encontrar uma princesa de verdade. A princesa enfrenta uma terrível tempestade noturna.
- *Crença na superioridade das coisas naturais em relação às artificiais:* O objeto mágico é uma simples ervilha seca.
- *Resignação e paciência com as provas da vida:* Sem questionar a princesa submete-se a prova que lhe é imposta, deitando-se em uma cama, aparentemente absurda, com vinte colchões e vinte acolchoados.
- *Condenação da arrogância e do orgulho contra os fracos:* A rainha, a princípio, incrédula, admite a realeza da jovem.
- *Valorização da Obediência, Pureza, Modéstia, Paciência, Recato, Submissão e Religiosidade como virtudes básicas da mulher:* A princesa obedece todas as determinações, inclusive a de se casar com o príncipe sem ser consultada a respeito.

O conto *A princesa e a ervilha* cria uma atmosfera de ilusão e fantasia, utilizando com delicadeza o maravilhoso dentro do real que porta uma clara intenção crítica e nos remete a reflexão, que é *ser de verdade*?

As quatro versões começam com o clássico “Era uma vez” que não localiza exatamente o tempo e o espaço onde o conto se desenvolve. Tal indeterminação é o primeiro passo para que deixemos o tempo real em favor do sonho e da ilusão. Nos contos de fada a ação está sempre localizada *num país distante, longe muito longe daqui*, que pode representar toda parte, nenhuma parte, qualquer parte. Em um tempo remoto que pode ser agora ou nunca, afastando o conto de qualquer relação com os traços históricos no que tange tempo e ao espaço. Caso contrário, se determinamos tempo e lugar com precisão, estamos contrariando a ética ingênua, ou do acontecimento e nos deslocando para a ética da ação que não corresponde à frequência proposta

pelos contos de fada, que não lidam com verdades factuais, mas sim com as residentes nos processos inconscientes, nas emoções e na fantasia. A ética do acontecimento é facilmente caracterizada pelas bruxas, ogros, fadas, gnomos que muitas vezes habitam o conto. Nenhum deles é personagem atuante, são sempre executores da ética dos acontecimentos. Contudo, se o conto se baseia muitas vezes em relatos e experiências populares, o maravilhoso e o natural, o inusitado e o real poderão ser equiparados em convivência harmoniosa, desde que a imoralidade da realidade seja combatida.

A indefinição continua quando é citado o príncipe sem que lhe seja dado um nome ou qualquer outra característica própria. Não sabemos se ele é moreno ou loiro, gordo ou magro, generoso ou avarento. Esta flutuação cria uma ponte que permite que o leitor com ele se identifique e, a partir daí, esteja plenamente absorvido pelo conto. O único fato que está explícito é o forte desejo do príncipe de *casar-se com uma princesa de verdade*. Mas o que vem a ser uma princesa de verdade?

Na visão infantil de mundo, tudo pode ser classificado de forma maniqueísta: o belo e o feio, o corajoso e o medroso, o bom e o mau, o rico e o miserável, o verdadeiro e o falso. São tentativas de organização e compreensão das contradições interiores. A primeira versão do conto define uma princesa de verdade como aquela que tem *sangue real mesmo*, mas será que ter sangue real é apenas descendência genética da nobreza?

Era uma vez um príncipe que queria se casar com uma princesa real, mas havia de ser uma princesa de *verdade* uma princesa de sangue real mesmo. (ANDERSEN, 1961, p. 171)

A segunda versão se limita a dizer:

Era uma vez um príncipe que desejava se casar com uma princesa, mas com uma princesa de verdade. (ANDERSEN, 1997, p. 1)

A terceira versão, extraída do livro didático, também não apresenta qualquer indício do que seria esse “de verdade”, apenas opta por uma linguagem mais coloquial como uma tentativa de se aproximar da criança utilizando uma forma próxima da oralidade:

Era uma vez um príncipe que queria se casar com uma princesa, só que tinha que ser uma princesa de verdade... (ANDERSEN, 2003, p. 141)

Já a quarta versão, adaptação do conto para um site na internet, rompe com a atmosfera do conto de fadas e define uma princesa de verdade como sendo *bem bonita e bem legal*:

Era uma vez um príncipe que queria se casar com uma princesa. Mas não podia ser uma princesa qualquer. Ele queria uma princesa bem bonita e bem legal, como as dos contos de fadas. (www.linkdobebe.com.br/contos/princesa)

Ora, bonita e legal são adjetivos absolutamente relativos e o fato de defini-los como critério do que seria uma princesa de *verdade* já elimina todo o porvir do conto, posto que a prova à qual a princesa se submeterá mais adiante não comprova nem beleza, nem *legalidade*. Esta tentativa de tratar o conto de forma corriqueira transforma-o em outra coisa e retira a ambientação própria dos contos de fada, inclusive com a expressão “como as dos contos de fadas” que revela uma metalinguagem e traz para a história componentes distorcidos e dispersivos.

Exposto o *desejo* do príncipe, passamos para a segunda função, o *distanciamento*, seguido de desilusão e do retorno.

Na primeira versão fica claro que o *sangue real* não é algo facilmente comprovável, não só por não ser visível mas também por se tratar no conto de uma característica subjetiva, que transcende o simples fato de ser filha do rei. E o príncipe retorna desiludido, entretanto com seu desejo reafirmado:

Andou viajando pelo mundo inteiro, à procura da princesa dos seus sonhos, mas todas as que encontrava tinham algum defeito. Não é que faltassem princesas, não: havia-as de sobra até. Mas a dificuldade estava em saber se realmente eram de *sangue real*. E o príncipe tornou à pátria, muito triste e desiludido, porque desejava tanto casar com uma princesa de verdade! (ANDERSEN, 1961, p. 171)

A segunda versão utiliza uma expressão muito comum nos contos que é o “sair pelo mundo afora” e revela a primeira dificuldade de encontrar uma princesa de verdade entre tantas princesas, posto que todos tinham alguma coisa que *lhe parecia estranha*. Nesta versão o texto revela que o ser ou não uma princesa de *verdade* é algo que passa pelo crivo do príncipe (*lhe parecia*). Portanto uma princesa pode ser de *verdade* para um príncipe e não sê-lo para outro. E o nosso príncipe retorna triste e desejoso:

Saiu então pelo mundo afora à procura de uma noiva. No entanto, por mais que viajasse, não conseguia achar o que procurava. Não é que faltassem princesas, mas ele não conseguia descobrir se as que encontrava eram princesas *de verdade*. Havia sempre alguma coisa que *lhe parecia estranha*. Por isso o príncipe acabou voltando para casa muito triste, pois queria muito se casar com uma princesa de verdade. (ANDERSEN, 1997, p. 1)

A terceira versão segue a mesma estrutura das anteriores:

e por isso ele saiu viajando pelo mundo: para ver se encontrava uma princesa do jeito que ele queria. Não deu certo, porque em toda a parte tinha sempre alguma coisa errada. Princesas havia muitas, mas nunca dava para ter certeza de que fossem princesas *de verdade*, todas tinham alguma coisa meio esquisita. O príncipe voltou para casa muito chateado. Ele queria tanto achar uma princesa de verdade para amar! (ANDERSEN, 2003, p. 141)

Evidencia que a princesa de *verdade* não segue um parâmetro universal, ao contrário, segue um parâmetro individual. No caso deste príncipe, a referência era: *uma princesa do jeito que ele queria*, insistindo na forma corriqueira, referindo-se aos defeitos ou estranhezas como *alguma coisa errada e coisa meio esquisita*; a expressão “e o príncipe voltou *muito triste e desiludido*” é substituída por *muito chateado*.

A quarta versão adaptou livremente o conto, trazendo a rainha para o enredo antes da hora, como uma mãe palpiteira e fazendo em seguida uma miscelânea de contos de fadas:

Ele viajou o mundo todo procurando uma princesa do jeito que sonhava, mas sempre via algum defeito nas moças que encontrava. Sua mãe, a rainha, vivia dando palpites na vida dele: - Não se fazem mais princesas como antigamente... Um horror! O príncipe chegou a fazer um listinha com os nomes daquelas que achava perfeitas: Branca de Neve, Yasmin, Cinderela, Bela Adormecida, Rapunzel... Mas, para sua grande tristeza, descobriu que todas já tinham se casado e eram felizes para sempre. (www.linkdobebe.com.br/contos/princesa)

É uma adaptação que banaliza o conto original, não só pela linguagem adotada, mas principalmente pelos acréscimos sem critério que buscam colocar humor em uma história que, em sua origem, não é cômica e em momento algum pretende fazer rir: *O príncipe chega a fazer uma listinha...* como se fora um adolescente tolo que descobriu que as princesinhas dos contos de fada já estavam comprometidas.

No momento seguinte, ainda utilizando as funções descritas por Propp, deparamos com a chegada do herói incógnito em casa, numa situação difícil.

As quatro versões relatam que é noite e há uma terrível tempestade. Verificamos que os contos, mesmo envoltos pela fantasia, remetem às situações realistas e cotidianas com os problemas que devem ser solucionados, o que é perfeitamente absorvido pelo inconsciente que associa, naturalmente, o oculto e o familiar. Segundo Estés (1992, p. 348) em muitos contos as verdades são descobertas à noite, no escuro os tesouros são recuperados “nada realça a luz, a maravilha, o tesouro, melhor do que as trevas.” A noite representa a incerteza, o desconhecido, o inconsciente, ela não só altera o colorido das coisas, mas também nossa percepção sobre elas. Ficamos mais sensíveis aos ruídos, movimentos e também mais próximos de nós mesmos, impregnados pela consciência noturna.

A primeira versão é enfática na descrição da tempestade noturna:

Uma noite desencadeou-se uma tempestade medonha; chovia desabaladamente, e tudo eram trovoadas e relâmpagos. Um espetáculo tenebroso! De repente bateram à porta da cidade, e o rei em pessoa foi abrir. Era uma princesa, a moça que achou do lado de fora da porta. Mas – Santo Deus! – em que estado vinha, com aquele tempo horrível! Toda encharcada, escorrendo-lhe a água dos cabelos e para fora dos sapatos... Mas a moça disse que era uma princesa real. (ANDERSEN, 1961, p. 171)

Relata que o *rei em pessoa* foi abrir a porta da cidade, o que atribui dignidade ao fato. A moça é identificada como uma princesa e em seguida o estado em que se encontrava é expresso com a frase... *Mas a moça disse que era uma princesa real.*

Na segunda versão, as batidas ocorrem na *porta do castelo* e o *velho rei* sai para abrí-la. As exclamações *Um espetáculo tenebroso!* e *Santo Deus!* da primeira versão são substituídas por *Foi terrível!* e *Mas pobrezinha!*, respectivamente:

Certa noite, caiu uma tremenda tempestade, com raios, trovões e muita chuva. Foi terrível! Ouviram-se então batidas na porta do castelo e o velho rei saiu para abrí-la. Do lado de fora havia uma princesa. Mas pobrezinha! Seu estado era lamentável, por causa do mau tempo e da chuva! A água escorria de seus cabelos e de suas roupas, seus sapatos estavam encharcados. Apesar de sua aparência, ela dizia ser uma princesa de verdade. (ANDERSEN, 1997, p. 1)

A terceira versão mantém a noite, a tempestade, o velho rei que vai abrir *o portão do castelo*, reafirma que do lado de fora estava uma princesa, relata seu estado e sua afirmativa. O tom coloquial, descontraído, não viola a estrutura e os elementos do conto.

E aí, certa noite, houve uma tempestade horrível. Foi tanto raio, tanto chuva despencando do céu... Uma coisa apavorante! No meio da tempestade alguém bateu no portão do castelo e o velho rei foi ver quem era. Do lado de fora estava uma princesa. Puxa vida, a situação em que ela se encontrava! Cabelo ensopado, água escorrendo pela roupa e saindo pelos sapatos... E ela jurando que era uma princesa *de verdade*. (ANDERSEN, 2003, p. 141)

A quarta versão economiza os relatos sobre a noite e a tempestade e modifica o conto quando a rainha manda os criados abrirem a porta:

Numa noite de tempestade, bateram na porta do palácio. “Quem será a uma hora dessas?”, pensou a rainha e mandou um dos criados abrir a porta. Era uma linda jovem, molhada da cabeça aos pés. Ela jurava ser uma princesa que tinha se perdido na floresta por causa do temporal. Na correria, tinha perdido também a coroa, as jóias e rasgado todo o seu vestido. (www.linkdobebe.com.br/contos/princesa)

Cita a beleza da princesa e cria uma argumentação que no conto original não existe: a princesa se perdeu na floresta devido ao temporal e perdeu sua coroa, suas jóias etc. Tais justificativas, desnecessárias aos contos de fadas, se ocupam de questionamentos práticos e objetivos e desviam, mais uma vez, o foco principal da história.

Percebemos que, no conto, o príncipe tem pais extremamente zelosos: o rei, que representa a sabedoria e age como o guardião que abre as portas do castelo, permitindo que a moça adentre, e a rainha representante da autoridade, que detecta os ardis e detém a iniciativa para confirmar a veracidade sobre a nobreza da jovem ou desmascará-la. Aparentemente incrédula, ela providencia a *armadilha* ou a provação, utilizando a ervilha, um objeto concreto e cotidiano, de tal forma amoldado às necessidades da moral ingênua, que se reveste do maravilhoso e deixa de ser reconhecida como pertencente à própria realidade.

A ervilha é um grão, uma semente redonda, representa a vida. As sementes duras quando colocadas na água amolecem, abrem e brotam criando nova vida. São análogas aos óvulos que são as sementes femininas. Conhecer os ciclos das sementes significa dançar com a vida. (ESTÉS, 1992, p. 51) Para Jung (1974, p. 259) “a forma circular é o símbolo de si mesmo”, portanto perceber a ervilha será reconhecer a si próprio.

Nas quatro versões a rainha desconfia da princesa e, expressando sua desconfiança, cria o momento mágico e estranho do conto:

- É o que vamos ver! – pensou lá consigo a rainha. Nada disse, contudo, a ninguém, sobre as suas dúvidas. Foi ao quarto de dormir, tirou todas as roupas da cama, e pôs no lastro um grão de ervilha. Colocou em cima, vinte colchões; e, em cima desses, mais vinte acolchoados de penas. Era aquela a cama da princesa. (ANDERSEN, 1961, p. 171-173)

Na segunda versão o mesmo conteúdo é transmitido com palavras diferentes, porém de teor equivalente:

- Bem, vamos pôr isso a limpo – pensou a velha rainha. Sem dizer nada, dirigiu-se a um dos quartos de dormir, tirou todos os lençóis e cobertores da cama e colocou uma ervilha sobre a armação. Por cima da ervilha colocou vinte colchões e sobre os colchões vinte acolchoados. A princesa teria de passar a noite em cima daquilo tudo. (ANDERSEN, 1997, p. 1)

A terceira versão, com uma linguagem simplificada, procura ser mais apropriada às crianças, tentando ser mais explicativa, como, por exemplo, descreve os *acolchoados cheinhos de plumas de ganso*; pode ser questionada, posto que as versões literárias (a primeira e a segunda) não oferecem nenhuma dificuldade ao jovem leitor.

“Bom, isso a gente descobre já,já”, pensou a velha rainha. Sem dizer nada à moça ela entrou no quarto de hóspedes, tirou a roupa de cama e pôs uma ervilha no estrado da cama. Depois buscou vinte colchões e empilhou em cima da ervilha. Depois buscou vinte acolchoados cheinhos de plumas de ganso e empilhou em cima dos colchões. E nessa cama a princesa foi instalada para passar a noite. (ANDERSEN, 2003, p. 142)

A quarta versão, como já foi observado, altera o conto em novos pontos:

O príncipe se apaixonou por ela na mesma hora, mas a rainha que era muito esperta e desconfiada, bolou um jeito de descobrir se a tal moça era mesmo uma princesa. Ela pegou uma ervilha e colocou no estrado da cama do quarto de hóspedes. Depois, empilhou um monte de colchões sobre a ervilha e ainda encheu a cama de cobertores e travesseiros. Quando a princesa foi dormir e viu aquela montanha de colchões, achou que a rainha devia ser maluca. Mas estava tão cansada que nem quis discutir o assunto. (www.linkdobebe.com.br/contos/princesa)

O príncipe se apaixonou por ela na mesma hora... é uma invenção do adaptador e o fato da princesa estranhar a pilha de colchões, a arrumação da cama, quebra justamente a magia e a poética do conto. O conto de fada é ambientado de tal forma que as situações fantásticas, como uma cama com uma enorme pilha de colchões, são facilmente absorvidas e assimiladas pelos personagens e leitores. O conto é finalizado com a *execução do dever* e as *núpcias*.

De manhã perguntou à moça como tinha passado a noite. – Oh! Muito mal! – respondeu a princesa. – Não pude conciliar o sono a noite inteira: havia não sei que coisa tão dura na cama, que não me deixou dormir e tenho o corpo cheio de manchas escuras. Viram então que era uma princesa de verdade: sentira o grão de ervilha, mesmo debaixo de vinte colchões e vinte acolchoados de penas. Só mesmo uma princesa de verdade podia ter a pele tão sensível! Então o príncipe casou com ela, pois sabia agora que tinha achado uma verdadeira princesa. E o grão de ervilha foi enviado ao Museu, onde ainda deve estar, se ninguém o tirou de lá. E isto é uma história verdadeira... (ANDERSEN, 1961, p. 173)

A pele, extremamente sensível, é a comprovação de que se trata de uma princesa de verdade. As duas últimas frases trazem o conto para a realidade com uma ênfase tonificada: *E o grão de ervilha foi enviado ao Museu, onde ainda deve estar, se ninguém o tirou de lá. E ainda: E isto é uma história verdadeira.*

A segunda versão respeita a estrutura da anterior, todavia admite que a delicadeza comprova que se trata de uma princesa de verdade.

Na manhã seguinte, perguntaram à moça se tinha dormido bem. – Oh, muito mal! – disse a princesa. – Quase não consegui fechar os olhos. Só Deus sabe o que havia na minha cama. Deitei sobre alguma coisa tão dura, que estou toda roxa. Foi terrível! Todos viram então que se tratava de uma princesa de verdade, pois apesar dos vinte colchões e dos vinte acolchoados a jovem conseguira sentir a ervilha. Só mesmo uma princesa de verdade poderia ser tão delicada. O príncipe casou-se com ela, certo de ter encontrado sua princesa de verdade. A ervilha foi colocada num museu onde, se ninguém a levou, está até hoje. Essa história aconteceu de verdade! (ANDERSEN, 1997, p. 2-3)

Na terceira versão, ainda em um tom humorado, a princesa se queixa de estar *deitada em cima de um negócio duro... Me deu o maior desespero!* (Princesas, tradicionalmente, se expressam assim?)

Pela manhã o rei a rainha foram perguntar a ela se tinha dormido bem. – Ai, foi uma noite horrível! – disse a princesa. – Não consegui fechar os olhos. Deus sabe o que tinha na minha cama. Sei lá, eu estava deitada em cima de um negócio duro, fiquei toda cheia

de marcas roxas. Me deu o maior desespero! E assim o príncipe se casou com ela, pois até que enfim tinha encontrado sua princesa de verdade. A ervilha foi guardada no museu real, onde pode ser vista até hoje. A não ser que alguém tenha passado a mão. (ANDERSEN, 2003, p. 143)

Entretanto, essa versão mantém os pontos essenciais do conto, mesmo terminando com a frase: *A não ser que alguém tenha passado a mão.*

A quarta versão permanece com os acréscimos, sem critérios definidos.

No café da manhã, a rainha perguntou: - Dormiu bem, querida? – Que nada! – respondeu a princesa. – Não consegui pregar os olhos. Alguma coisa ficou me cutucando a noite inteira. Estou com a maior dor nas costas! Ninguém mais teve dúvidas. Só uma verdadeira princesa poderia ser tão sensível a ponto de sentir um grão de ervilha debaixo de uma pilha de colchões. Eles então se casaram e foram morar em um reino distante, mas guardaram até hoje a ervilha de recordação. (www.linkdobebe.com.br/contos/princesa)

As três primeiras versões trazem apenas uma noção de temporalidade com o *Pela manhã*, esta cria um cenário mais específico com *No café da manhã*. A princesa, para se referir ao incômodo que havia na cama, narra: *Alguma coisa ficou me cutucando a noite inteira*. Retorna à essência do conto, quando conclui que se trata de uma princesa de verdade por sua grande sensibilidade, embora resolva, por conta própria, acrescentar uma situação muito comum nos contos de fada que é *Eles então se casaram e foram morar em um reino distante*, mesmo que a mesma não se encontre em nenhuma outra versão encontrada e termina sua série de adaptações invasivas e infundadas dizendo que guardam até hoje a ervilha de recordação.

Enquanto as duas primeiras versões mantêm a ambientação, a linguagem e a estética proposta pelo conto, a terceira versão, que circula no Livro Didático, altera desnecessariamente a linguagem do conto, ao utilizar traços da oralidade, em uma tentativa de aproximação com a linguagem coloquial utilizada pelas crianças, mantendo, porém, inviolados os pontos principais do conto de Andersen.

A quarta versão, veiculada pela internet, atropela a estética do conto, introduzindo elementos explicativos que detalham as cenas, as falas e pensamentos dos personagens e banalizam o conto com adaptações desastrosas que tentam insuflar o humor de forma inconveniente e imprópria.

O conto *A princesa e a ervilha* economiza palavras e detalhes explicativos e omite, nas diversas versões pesquisadas, o período de “sono” da princesa. O sono que, segundo Estés (1992, p. 191), remete o indivíduo a uma sábia inocência, pressupõe entrega e confiança, nos torna vulneráveis e suscetíveis, mas também nos recarrega as energias e permite a afluência dos

sonhos. A prova imposta à princesa, diferentemente da maioria dos contos de fadas, não é perigosa, apesar de sua dificuldade. Na manhã seguinte, a princesa externa o cumprimento inconsciente de sua tarefa e a justiça se estabelece com o reconhecimento da princesa e, posteriormente, as núpcias.

Sabemos que, na Idade Média, só existiam casamentos arranjados pela sociedade e que o verdadeiro amor, defendido pelos trovadores, era considerado heresia e adultério espiritual. Joseph Campbell (1904-1987) em o *Poder do Mito* (1990, p. 21) afirma que Homem e mulher eram um só na origem, e o matrimônio reestabelece simbolicamente essa unidade. O casamento seria, portanto, a união de dois aspectos de uma mesma unidade como Yin e Yang, dia e noite, frio e quente ou como Jung (1964, p. 30) define, animus e anima, que se unem em função de uma verdadeira e completa identidade. Essa unidade buscada no casamento é apresentada com a conhecida frase “E viveram felizes para sempre”, e este não é um final alienante.

“E viveram felizes para sempre não engana a criança nem por um momento quanto a possibilidade de vida eterna. Mas indica realmente a única coisa que pode extrair o ferrão dos limites reduzidos do nosso tempo nesta terra: construir uma ligação verdadeiramente satisfatória com outra pessoa” (BETTELHEIM, 1980, p. 19)

As crianças têm, freqüentemente, curiosidade sobre a veracidade dos contos e seus elementos e o conto *A princesa e a ervilha*, em sua última frase, se ocupa em atender tal expectativa. Assim, examinaremos as ilustrações relacionadas com essa história, pois a imagem facilita a compreensão do texto, ilustra-o, ou seja, lança luz sobre ele, induzindo o leitor a acreditar em sua veracidade.

3. A ILUSTRAÇÃO E A PALAVRA

Para falarmos da relação entre a imagem e o texto verbal, mais especificamente entre a ilustração e a palavra, diálogo cerne de nosso estudo, faremos uma explanação sobre a imagem, a expressão plástica, a representação visual e, posteriormente, analisaremos as ilustrações destinadas ao conto *A princesa e a ervilha*.

O que define o homem como ser racional é a sua capacidade de codificar, isto é, de simbolizar a sua experiência vivida. A função simbólica dá ao homem a possibilidade de captar a sua vivência, expressando-a, a fim de memorizá-la para si mesmo ou transmití-la aos outros. É portanto a comunicação entre os homens que está na base da função simbólica, possibilitando a troca de idéias entre indivíduos do mesmo grupo social, através de códigos tais como a linguagem escrita e falada e as artes. (BRILL, 1988 p. 35)

A partir da comunicação codificável, a sociedade se compõe e se organiza e os indivíduos, desde cedo, iniciam-se na linguagem de seu grupo, absorvendo os códigos culturais. Tornam-se portadores de uma determinada cultura que irá permear as diferentes linguagens. Se, para aquele que se expressa, suas mensagens parecem unívocas, as mesmas podem ser interpretadas de maneira ambígua e controvertida pelo interlocutor que as recebe, conforme seu contexto cultural.

Além da língua, outros sistemas de códigos, como a música, a dança e as artes plásticas desempenham funções primordiais nas diferentes sociedades e são igualmente vulneráveis a interpretações equívocas. As artes plásticas fixam a imagem concretamente e têm uma função cultural que atravessa os séculos, desde os pictogramas deixados nas rochas às imagens pintadas e esculpidas que se transformam em símbolos religiosos, quando o produto criado pelo homem distancia-se de seu criador e passa a ser venerado como objeto sagrado. Além disso, o artista capta as influências de outros artistas, da mídia, de diferentes manifestações culturais e, mesclando-as ao seu universo interior, materializa sua obra conforme seu canal de expressão: plástico, literário, musical, cênico etc.

No presente estudo vamos nos ater à relação entre imagem e palavra. Sabe-se que a visão precede as palavras. A criança, primeiramente, olha e vê, e depois fala. Através da visão, criamos referências do mundo que nos cerca e nos localizamos nele. Posteriormente, para explicá-lo, acionamos as palavras.

A mensagem lingüística será constante? Haverá sempre texto no interior, abaixo ou à volta da imagem? Para encontrar imagens sem palavras, será, talvez, necessário remontar a sociedades parcialmente analfabetas, isto é, uma espécie de estado pictográfico da imagem; na verdade, desde o aparecimento do livro, a vinculação texto-imagem é freqüente, ligação que parece ter sido pouco estudada do ponto de vista

estrutural; qual é a estrutura significante da “ilustração”? A imagem duplica certas informações do texto, por um fenômeno de redundância, ou é o texto que acrescenta à imagem uma informação inédita? O problema poderia ser formulado em termos históricos com relação à época clássica, que teve verdadeira paixão pelos livros ilustrados (não se poderia conceber, no século XVIII, as *Fábulas* de La Fontaine sem ilustrações), época em que autores, como Ménestrier, estudaram as relações entre a imagem e o discursivo. (BARTHES, 1990, p. 31)

Como os vocábulos, a imagem abriga várias significações: vulto ou representação, figura real ou irreal, evocada ou produzida pela imaginação. De maneira oposta, as formas verbais reunidas e organizadas poeticamente podem configurar uma imagem. Segundo Octávio Paz (1976,p.38)” a imagem é cifra da condição humana”. Ela tanto aproxima como conjuga a pluralidade contida no real, unindo opostos e desafiando as contradições.

A imagem do humor enfatiza as contradições, assinalando o caráter irreparável e absurdo da realidade ou da linguagem. Quando viola as leis do pensamento, torna-se desafiante, escandalosa e pode revelar o absurdo, colocando-o diante dos nossos olhos, tão real quanto a suposta realidade. Neste jogo, os opostos se complementam e se alteram um em função do outro, até o ponto em que um se transforma no outro, o que nega a tradição ocidental, pautada nas idéias claras e distintas como o “ser ou não ser”, impondo uma lógica cartesiana que distancia o homem de si mesmo ao se perder no mundo. Recusa-se, portanto a premissa ocidental “Isto ou Aquilo”, para aceitar a premissa oriental “Tu és aquilo”. A primeira exclui, a segunda abriga e assegura a interdependência e a fusão dos opostos. Observe-se que de acordo com Paz (1976, p.44) “A imagem diz o indizível:... Há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer.”

A percepção de um objeto que contém uma pluralidade de sensações, significados e qualidades, se unifica a partir do sentido. É ele que fundamenta a linguagem e a apreensão da realidade. A ilustração e as palavras são linguagens diferentes, contudo não são antagônicas, posto que procuram compor um mesmo sentido. É determinante uma compreensão mais aprofundada destas estruturas, cotidianamente absorvidas de forma automática e mesmo inconsciente.

Se a imagem é uma síntese que, através de elementos visuais, traços, formas e cores oferecidos ,simultaneamente, tem enorme poder descritivo e expressivo, é fácil perceber que uma imagem vale mil palavras (NEIVA, 1994, p. 1). Cabe lembrar que a produção e compreensão de uma imagem possui restrições históricas, temporais e, assim como o discurso, carrega de forma

indissolúvel a expressão e o conteúdo. O espetáculo visual não pode ser compreendido apenas como algo aprazível, mas como condutor de um significado.

A imagem não está restrita à semelhança com o objeto representado, podendo expressar o que inexistente materialmente a partir de sua capacidade referencial, também própria da língua. Exemplificamos como recorrente a apatia do espectador, diante de imagem não figurativa. A necessidade de referência é uma função predominante dos signos linguísticos, transferida para a imagem, diferentemente da música, liberta de ser referente e imitativa. Porém a imagem, apesar de utilizar um vocabulário e um repertório de esquemas que permitem interpretar e elaborar a realidade, é capaz de proliferar-se infinitamente. Gibson (1974) apud Neiva (1994), em *A percepção do mundo visual*, define as seguintes propriedades da imagem: “extensão na distância; modelação em profundidade; verticalidade; estabilidade; ilimitabilidade; cor; sombra; textura; integração por superfície, bordas, formas e interespaços, pluralidade de coisas que possuem significados.”

A percepção do mundo visível está atrelada a um processo seletivo e relacional. Representar é relacionar, sendo passível de variações de estímulos, provocados inclusive pela luz. Se luz e sombra alteram constantemente o visível, a veracidade da imagem é ela própria, posto que não será nunca uma cópia, mas uma transposição variável, de acordo com a luz que se espalha, diferenciando as superfícies observadas. A luz é transmitida para o olho e constitui-se num foco, formando a imagem. O mundo é uma imagem, todavia a percepção do mundo visual não está restrita ao sentido da visão, utilizam-se outros sentidos, como o tato, por exemplo.

Quando nos movimentamos dentro de casa, no escuro, utilizamos o tato para nos situar, este sentido se torna uma espécie de forma limitada e estática de visão, o que ressalta o fato de que a visão capta sempre diferentes coisas e as coloca em relação. As imagens produzidas pelo homem transformam a sua experiência visual, recriando-a, isolando e conservando uma aparência ou um conjunto de aparências. Todas as imagens corporizam um modo de ver.(BERGER, 1972, p. 14) e quando são expostas ficam à mercê também dos diversos modos de ver de distintos espectadores.

Esta “visão do espectador” fica claramente estabelecida com o surgimento da perspectiva, que centra toda a composição no olhar do espectador, organiza o mundo visível convergindo para o olho do que observa, como que o ponto de fuga do infinito. A posição do olhar também gera alterações na imagem. Como a imitação não é o único traço primordial da imagem, ela não está

restrita à verdade do referente exterior, ela nunca é impossível, não se rende às contradições, mas à unificação de formas visuais através da atenção do contemplador. Se a imagem é basicamente a disposição de formas no espaço, por que obrigá-la à imitação e semelhança? E, se vamos impingir à imagem a representação mimética, entraremos na questão filosófica do que é real e o que é fictício e de onde se encontra a verdade.

A imagem pretende ser um espaço onde significantes são articulados a partir da criação autoral e, quanto menos ela se impõe por seus próprios meios, mais serão precisos intérpretes que a façam falar. Mas uma pintura não é um texto (DEBRAY, 1993, p. 57) não pode ser decomposta e analisada em unidades, nem traduzida por palavras. A pintura abriga uma não-lógica, pois está baseada em uma sensibilidade íntima, em critérios e opções absolutamente pessoais. Seu sentido se forma segundo os critérios de seus observadores. Cria-se um diálogo entre universos pessoais: o do pintor e o de seu observador, especialmente na arte moderna, que explora a propriedade de falar, unicamente, a indivíduos. Aí se cria o problema: como o individualismo será conjugado com a significação? Se “significar é exprimir a identidade de um grupo humano de tal modo que haja uma relação circular ou exclusiva de um sistema de signos e seu valor expressivo!” (DEBRAY, 1993, p. 58), a língua obedece esta premissa, a imagem não. A primeira fala, a segunda, mostra. A imagem pode ser interpretada, mas não lida. Podemos falar sobre as imagens, mas elas não podem falar de si mesmas.

Uma imagem é para sempre e definitivamente enigmática, sem “boa lição” possível. Tem cinco bilhões de versões potenciais (ou seja, o número de seres humanos); nenhuma delas pode impor-se como referência única (nem mesmo a do autor). Polissemia inesgotável. Não é possível fazer com que um texto venha a dizer tudo o que se pretende – com uma imagem, sim. Por aí se vê que não se pode acusa-la, nem gratifica-la por qualquer enunciado preciso. Essa inocência semântica (o avesso de uma formidável fertilidade, a sugestão) vale, evidentemente, mais para a imagem-índice (foto ou filme) do que para a imagem-ícone, a representação elaborada e deliberada, convencional e codificada, erudita e semelhante. (DEBRAY, 1993 p. 59)

A arte, quando se torna auto-referente, debruçando-se em uma reflexão sobre si mesma, acaba por esvaziar-se e perder-se. Segundo Debray (1993, p.67) “A imagem é vida, logo ingenuidade. Ironia demais pode matá-la. Narciso é um ser do crepúsculo e o narcisismo um vício fúnebre. Por muito rondar o abismo acaba-se por escorregar nele.”

A arte seria o cruzamento do ofício com a fé e a beleza, o ponto de encontro da superioridade técnica do orgulho artesanal com a submissão à humildade moral. E o que é a arte?

Aceita-se que tudo é arte; mas ainda não se aceita que a arte não é nada – a não ser uma ilusão eficaz (DEBRAY, 1993, p. 148).

Cada período e idade da imagem estão ligados a um tipo de arte e cada período, para impor seus valores e crenças, tenta rasurar os valores e crenças dos períodos predecessores. A história da arte ocidental trilhou uma longa trajetória que confirma esta afirmativa, mas onde, precavidamente, caberão as considerações de François L'Yvonnet (2003, p.318): Existem autores e pintores que nitidamente não se deixam atar, classificar a uma escola única. São imprevisíveis e, portanto, inclassificáveis, ecléticos. Como nada do que vive é de fato estático e imutável, a própria constância não passa de oscilação. Qualquer classificação pode ser mesmo questionada ou talvez flexibilizada, considerando-se que tudo é movimento, a exemplo do mundo onde vivemos, como não o serão o homem, sua vida e suas linguagens?

Montaigne, apud L'Yvonnet (2003, p. 319) afirma que “não se pinta o ser, mas sim a passagem” e é complementado pela originalidade e clareza de Bataille, apud L'Yvonnet (2003, p.322) que diz “No plano em que as coisas se decidem, cada elemento se transmuta em seu contrário, incansavelmente...” Ambos, negam os conceitos abordados da antropologia naturalista de que o mundo é algo plácido, comodamente previsível e coerente dentro do que projetamos e calculamos. Esta imobilidade dogmática não contribui para tornar fecundo e vital o pensamento, muito pelo contrário, dificulta a flexibilidade do raciocínio, limitando-o.

No século XIII, os góticos rompem com a estética medieval, repleta de regras ditadas pelas autoridades eclesiásticas e inauguram a valorização do corpo humano e das paisagens naturais. O Renascimento, marcado pelo antropocentrismo, dá tímidos, porém decisivos impulsos em direção à valorização da autoria, mantendo ainda uma monotonia com a repetição de formas e cópias de obras primas. O Barroco é como um descanso após a Renascença e apresenta uma pintura intensa com ornamentação exagerada e riqueza de detalhes. Cabe ressaltar que a pintura, no decorrer dos séculos, é utilizada como uma espécie de catequese. As obras são utilizadas pela Igreja por seu imenso poder de persuasão e pela capacidade do artista de inovar e enfeitar as verdades dos fatos. O Neoclassicismo (1700/1800) valoriza as paisagens dotadas de perspectivas exatas e detalhes precisos, com a utilização de variadas técnicas que convidam à uma minuciosa contemplação da Natureza, abrindo caminho para o impressionismo. No início do século XIX, os pintores românticos negam os ideais neoclássicos de beleza e perfeição, e passam a abrigar

múltiplos aspectos a partir da interpretação e aceitação do que é característico, inclusive do que é considerado feio.

A proposta de se libertar da Natureza, em benefício da espontaneidade, marca, no final do século XVIII, o declínio do desenho, que perde seu lugar de destaque de ponto de partida para outras artes e base para a pintura. No Romantismo, artes como pintura, música e literatura passam a caminhar lado a lado, valorizando a sensibilidade pessoal em detrimento das regras impostas pela retórica clássica. Com o movimento do pêndulo, o Realismo substitui a exaltação dos sentimentos pelo retorno à realidade e aos fatos, incorporando o feio, o vulgar, o deselegante e o criticável, recebendo fortes críticas dos que consideram que as Belas Artes devem exprimir a devoção à Natureza pautada no belo e sublime, provocando satisfação emotiva.

No século XIX, surge o Impressionismo que, como todas as demais tendências artísticas, não pode ser fixado em datas e padrões rígidos, mas a partir de um grupo de pintores, dentre eles: Renoir, Pissaro, Sisley e Monet. O Impressionismo subverteu o ideal de beleza característico da estética acadêmica, introduzindo a luz em seus quadros e com ela um estilo vibrante e luminoso; seus adeptos eliminam da paleta o preto, o terra de Siena, o betume e ocres, substituindo-os por cores claras e cintilantes, em pinceladas palpitantes e manchas fluídas.

O rompimento efetivo com o academicismo, proposto pelos impressionistas, vai refletir-se na multiplicidade de tendências e técnicas adotadas pelos pós-impressionistas, que participam da fusão das artes plásticas, música, teatro e literatura, anteriormente esboçada pelo Romantismo. Surgem o pontilhismo, as figuras geométricas e o expressionismo de Van Gogh que pinta a realidade da alma humana. A permissão para o “não-acabado” e uma nova sensibilidade na produção e recepção das Artes abrigam também o Simbolismo com sua interpretação dramática e sensual da realidade e o Art Nouveau que funde pintura e poesia. Passa a ser considerada arte toda e qualquer iniciativa individual e corrente cultural: do Primitivismo ao Cubismo, do Sintetismo e Hiper-realismo ao Abstracionismo.

O movimento pendular é substituído pela exacerbação das tendências que irá desembocar, no século XX, no Modernismo: A exposição dos primeiros modernistas foi considerada uma **jaula de feras**, pela violência com que utilizavam a cor, desprezando volumes e contornos. No Fauvismo, as cores tentam traduzir as emoções, com o Cubismo estruturas planas e formas geométricas decompõem e reinterpretam a pintura. Segundo Picasso (1995, p.37) o Cubismo não pode ser explicado pela matemática, geometria ou psicologia, “... é pura literatura. (...) tem suas

finalidades plásticas. Nós não vemos nele senão o meio de expressar o que nossos olhos e nosso espírito percebem, com a possibilidade que têm das suas próprias capacidades, o desenho e a cor. O que nos leva a uma nascente de prazeres inesperados.”

O Modernismo abriga também o Expressionismo, que surge como um movimento de rebeldia ao pacifismo e à estagnação da sociedade contemporânea, trazendo à tona os temores e o desânimo pela vida, as loucuras e contradições do homem, englobando diferentes manifestações de rompimento e revolta, com o antidesenho, a anticomposição, a anticor, buscam agredir, perverter, inverter. Neste período, assistiremos também ao surgimento do Surrealismo e Dadaísmo, ambos intimamente ligados à poesia, ao teatro e à literatura, transformadores da pintura em ilustrações libertas da imitação da natureza, reveladoras do inconsciente do homem.

A não figuração e a livre associação das formas, cores, espaço, luz e sombra a partir das sensações do artista dão origem ao Abstracionismo, representado por Mondrian, que propõe o quadro como um produto industrial, uma não representação, uma *matemática plástica* e pelo pintor russo Wassily Kandinsky, que, com a libertação plástica, evoluiu para o que denomina pintura absoluta, buscando transpor para a pintura as emoções musicais, migrando a linguagem de uma arte para outra. Para ele a abstração é a forma mais nobre e pura de arte, que se aprofunda além das aparências externas, encontrando emotividade e espiritualidade através de formas insólitas.

Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticiamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajusta-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados. Mas, se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. É, talvez, por intermédio dessa linguagem nebulosa, anônima, sempre meticulosa e repetitiva, porque demasiado ampla, que a pintura, pouco a pouco, acenderá suas luzes. (FOUCAULT, 2002, p. 12)

Embora as artes plásticas há muito sejam estudadas pelos teóricos, sem dúvida a linguagem verbal é a mais teorizada pela ciência, por sua dinâmica e praticidade que a colocam como primordial para a comunicação humana. Porém, a linguagem plástica vem recebendo a

atenção merecida, especialmente por sua capacidade de conjugar o inconsciente e o consciente, o inconsciente-coletivo e o pessoal.

O inconsciente coletivo é composto pelas verdades eternas, sem limites de espaço e tempo do ser humano, isto é, pelos arquétipos. Estes arquétipos entram na esfera pessoal e, partindo das necessidades psicológicas individuais, sofrem influências das vivências de âmbito individual e transformam-se em símbolos que são como pontes entre o consciente e o inconsciente. Esta capacidade de atingir os extratos mais profundos, desconhecidos e obscuros envolve a linguagem plástica, tornando-a atrativa e enfatizando a necessidade de estudá-la de forma mais ampla e cuidadosa, posto que ela concebe o homem, na visão da escola semiótica americana, como um *tótom*: totalidade que engloba em si presente, passado e futuro, operando, simultaneamente o consciente e o inconsciente.

Michel Foucault (2002) em *As Palavras e as Coisas* define as quatro similitudes: *convenientia, aemulatio, analogia e simpatia*.

A *convenientia* marca a aproximação conveniente das coisas, como se tocam, se misturam e se assemelham a partir do princípio de que a semelhança não é exterior às coisas mas revelam semelhanças internas que geram permutas e novas semelhanças. A semelhança gera vizinhanças que, por sua vez, reforçam e ratificam as semelhanças. Tais características que definem os signos de conveniência podem ser observadas nos textos que avizinham-se das imagens e também entre as ilustrações que lado a lado configuram uma história e devem estar atreladas a uma série de condições e características em função da proximidade e continuidade.

A *aemulatio* é um tipo de conveniência liberta do fator lugar: Na emulação as semelhanças ocorrem sem a proximidade nem elos. Como o reflexo de um espelho onde as duas figuras pertencem-se e envolvem-se mutuamente, podendo gerar rivalidades, concorrências. Na *analogia* estão superpostas a conveniência e a emulação. Através dela todas as figuras podem se relacionar e aproximar criando diferentes pontos de apoio. A analogia permite tanto uma relação que reforce alguma coisa como o seu inverso.

O homem é o ponto central no qual as relações e as analogias se apóiam, se realizam e voltam a se projetar para todos os lados. O espaço das analogias envolve o homem e, a partir de seu crivo, cria um movimento de ação e reação.

A ilustração e o texto literário são como instrumentos de uma orquestra que juntos devem se harmonizar e se combinar em função de uma composição. Em uma orquestra sinfônica os

instrumentos musicais utilizam uma mesma linguagem, a música, que é similarmente perceptível pelo ouvinte. No caso da ilustração e das palavras, a mesma composição é assimilada por sentidos e sensações diferentes. Por um lado, a composição se expressa pelo vocabulário, gramática, semântica, sintaxe e, concomitantemente, por outro lado, pelas cores, formas, tamanhos, contornos, texturas.

Em muitas situações a ilustração e a palavra conseguem mesclar-se com tamanha harmonia e o leitor mal diferencia os limites de uma e outra ocorrendo um resultado bastante desejável. Ambos se enriquecem sem que haja uma ruptura na história em função da recepção das diferentes linguagens. Tal integração só é possível pela analogia que transita entre as duas linguagens, e que dará origem à simpatia. Ela não se restringe a determinações, não está atrelada às distâncias nem encadeamentos previstos. Goza da liberdade de gerar atrações pelo que é semelhante, mistura as individualidades e cria uma massa homogênea gerada pelo *mesmo*. É o oposto da *antipatia* que repele e isola elementos impulsionada pelas diferenças.

O equilíbrio entre simpatia e antipatia permite o assemelhar-se e aproximar-se sem a perda das singularidades mantendo as características próprias dos elementos que se aproximam, se mesclam, mas permanecem sendo o que em essência são. Este espaço formado pelo dueto simpatia / antipatia abriga as outras três similitudes, contempla volumes, vizinhanças, conveniências e encadeamentos. As similitudes realizam-se na súpula de suas assinalações e principalmente na sua decifração. As ilustrações tornam o invisível visível pautadas pela semelhança. Palavra e ilustração transitam com propriedade pelas quatro similitudes enquanto e quando interagem e dialogam.

A começar pela aparente quietude das imagens que na verdade está repleta de dizeres e falas, a analogia se dá a partir da afinidade e é ela que conduz a visibilidade e a compreensão da imagem. Na ilustração acompanhante do texto não há placas ou nomeações que identifiquem “esta é a princesa”, “este é o príncipe”. O leitor interpreta e assimila quem é quem e o quê é o quê utilizando a analogia, a emulação, a conveniência e a simpatia. A conveniência se verifica na vizinhança entre as próprias ilustrações e entre as ilustrações e os textos escritos. A simpatia e a emulação definem as analogias e são reconhecidas através delas. Neste círculo caberá também a conveniência lembrar-se do que a vizinhança não se refere exclusivamente ao momento atual mas se avizinha permanentemente à essência do signo e à semelhança com aquilo que indica e quer significar.

Enquanto a linguagem verbal se associa à razão e ao que podemos chamar de consciente, as não-verbais sintonizam, através dos arquétipos, símbolos e imagens, os canais do inconsciente, mesmo que muitas vezes esta percepção não atinja o nível de consciência, devido ao nosso afastamento do mundo numinoso dos símbolos, imposto pela sociedade ocidental contemporânea, com sua visão excessivamente racional, baseada nos fatos e nas questões concretas que nos afastam e nos tornam incompetentes diante da subjetividade que permeia a linguagem plástica.

A psiquiatra Nise da Silveira (1981, p.43) afirma que a linguagem plástica, especialmente a abstrata, cria-se a si própria, dando forma a expressões pessoais sem que as mesmas possam ser claramente desvendadas pelos que a observam. Em sua pesquisa, reúne um material que comprova como a pintura é utilizada como meio de defesa e tentativa de organizar internamente o tumulto de pensamentos e emoções de doentes mentais e como os arquétipos são constantes nos trabalhos gráficos coletados.

Fayga Ostrower (1994) em seu livro *Criatividade e Processos de Criação* enfatiza que o processo criativo ordena e vincula uma série de compromissos externos e internos, distinguindo o ser sensível, o ser consciente e o ser cultural e demonstrando a negociação que ocorre entre estes três estágios do ser criativo.

Assim como o próprio viver, o criar é um processo existencial. Não abrange apenas pensamentos nem apenas emoções. Nossas experiências e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. *São os níveis intuitivos do nosso ser.* (OSTROWER, 1994, p. 56)

As linguagens verbais e as não verbais diferenciam-se a partir do fato de que as línguas são experiências coletivas, fruto de uma criação cultural, o ambiente humano agindo sobre o indivíduo e submetendo-o à uma aprendizagem de determinado código e conjunto de regras.

A pintura, o desenho e a linguagem plástica se submetem a um tipo de ordenação de outra materialidade. Todo e qualquer conteúdo expresso, seja verbal ou não verbal, está condicionado a uma ordenação e comunicação, já que o diálogo é o objetivo central do ato criativo. Portanto, por mais liberta que seja a forma de expressão, não estará alijada dos compromissos internos e externos.

A especificidade material irá determinar as ordenações psíquicas e físicas a fim de que elas se tornem simbólicas, ou seja, cada matéria possui seu próprio sistema de signos. O pintor

não imagina utilizando palavras ou notas musicais e, sim, emoções, nem sempre conscientes. Pode partir, como é o caso do ilustrador de temas literários e usar ainda temas históricos, religiosos e cenas visuais. Sua imaginação deverá ordenar, podendo também preordenar, mentalmente, as possibilidades visuais a partir das cores, dos contrastes, linhas, formas, volumes, ritmos e proporções. Lida com uma materialidade composta por recursos formais de ordem visual.

Daí, não se conclui que a linguagem em si seja subjetiva. Ela é objetivada como ordenação essencial de uma materialidade. Esta objetivação da linguagem pela matéria constitui referencial básico para a comunicação; é uma referência antes de tudo para os critérios de realização. (OSTROWER, 1994, p. 37)

Ostrower exemplifica essa materialidade com um quadro de Van Gogh, reproduzido em preto branco, demonstrando como a ausência da cor nos faria perder o caminho de sua imaginação, sua intensidade emocional e sua lucidez, comprovando como a matéria é condição indispensável para a objetivação da linguagem.

Para que esta objetivação se concretize, há de se considerar o homem e a cultura humana, suas potencialidades e seus conteúdos de vida que são subordinados às questões intuitivas, históricas e sociais. “O que percebemos, então, é apreendido em ordenações, e como o percebemos, são outras tantas ordenações. Tudo participa de um mesmo processo ordenador. O perceber é um estruturar que imediatamente se converte em estrutura. É um perene formar de formas significativas.” (OSTROWER, 1994, p. 58)

Esta ordenação depende basicamente de nossas imagens referenciais que desde cedo se configuram em nossa mente, orientando nosso pensamento e imaginação, a partir de vivências e valores culturais. Por estarem atreladas às vivências individuais, elas não são herdadas, nem são estereótipos de percepção, são duplamente influenciadas pelo pessoal e pelo cultural. Portanto, o ilustrador, em sua função de comunicar visualmente, mesmo que de forma inconsciente, aciona em si e em seus receptores, estas imagens referenciais. “Compreende-se que depois da arte acadêmica que dava como referência o passado e a arte moderna que dava como referência o futuro, o pós-moderno venha a aspirar o fruir de uma arte no presente em que ela fosse sua própria referência.” (DEBRAY, 1993, p. 156)

Com o surgimento da fotografia e do cinema, surge uma nova percepção do mundo, provando que as aparências podem ser isoladas, que nossos registros da imagem dependem de nossa posição em relação ao tempo e ao espaço. Toda a crença, em que se baseava a perspectiva, de que

o espectador é o centro do mundo, cai por terra. Este centro deixa de existir. A imagem está liberta da imobilidade, ela agora se movimenta, pode ser distanciada e aproximada e esta nova percepção do mundo se refletirá sobre as Belas Artes.

Os impressionistas tornam o visível fugidio e os cubistas abrigam a totalidade de visões possíveis, ao exibirem a multiplicidade de pontos de vista. A pintura se modificou a partir da invenção da fotografia; esta nova tecnologia afetou sobremaneira o mundo das artes com o advento das reproduções, que popularizaram as obras inicialmente restritas às elites frequentadoras de museus e galerias, a exemplo da *Monalisa* de Leonardo da Vinci que se encontra, no Louvre, em Paris, e pode ser vista reproduzida em chaveiros e ímãs de geladeiras espalhados por todo o mundo.

Outro tipo de imagem à qual somos submetidos frequentemente é a publicitária. Nossa sociedade vive o ápice da densidade de mensagens visuais. Somos diariamente bombardeados por estas imagens pela televisão, nas ruas, nas revistas, nas lojas, nas escolas; onde quer que estejamos, as imagens nos circundam despejando uma diversidade de mensagens e estilos: fotografias, vídeo-clips, desenhos...

Há os que dizem que a *pintura morreu*. Nos dias atuais, sobre a égide do pós-modernismo, que influenciou as artes no final do século XX, as artes plásticas passam a ser apresentadas com as chamadas *instalações*, que atribuem valor estético e conceitual a uma pluralidade de materiais: do barro ao material reciclado, do laser às raízes extraídas da natureza. São a típica expressão pós-moderna. Abrigam a desconstrução e a antiforma, a espontaneidade e a anarquia. Perdem-se a noção de autoria e os referenciais. Tudo é válido, tudo é possível, não há noção de limites e, portanto, não há transgressão nem repressão e, sim, anomia. O pós-modernismo, diferentemente do modernismo, não quer romper, nem negar. Quer reler, reinterpretar, mesclar arte e vida, conjugar o estético e o utilitário.

Neste cenário, o espaço da ilustração nos livros infantis surge como um local capaz de abrigar a expressão artística com toda a complexidade de estilos e técnicas, impulsionada por esta liberdade expressiva, restrito apenas às suas funções. Para discutir essas ilustrações, é preciso inicialmente analisar a interação entre palavra e imagem, de que forma uma é ou não o complemento da outra. A relação entre palavra e imagem, discutida já na Grécia Antiga, por Sófocles (496-406a.C.) e Platão (427-347a.C.), retoma importância, no século XX, principalmente com René Magritte.

O pintor belga, René Magritte (1898-1967), expoente do Surrealismo, explorou a técnica da colagem e buscou a hibridação das linguagens quando aproximou, arbitrariamente, em seus quadros, palavras e imagens sem qualquer vínculo lógico. Tais experiências são fruto das reflexões de Magritte sobre a relação abstrata que as palavras e as imagens mantêm com o que pretendem representar. “Tal como as imagens, as palavras também jogam com a diferença entre a sua natureza lingüística e as coisas que se pretende que refiram.” (PAQUET, 1995, p. 67)

Há aí uma impotência, mas também uma enorme capacidade de iludir das palavras como dizer: “Estou na lua”, e das imagens, quando, por exemplo, figuram metamorfoses absurdas, chuva de homens e enormes rochas flutuantes. Encantado pela capacidade poética da língua, Magritte pinta *Os Dois Mistérios* (1966) e *A Traição das Imagens* (1928), onde cachimbos pintados e a frase “*Isto não é um cachimbo*” demonstram que nem a palavra nem o desenho garantem a existência do objeto e sua utilização.



FIGURA 1 *A Traição das Imagens* de René Magritte, 1928

Enquanto Magritte explicita a inconsistência da imagem e da palavra, distantes de se tornarem a realidade que representam, Picasso (1995, p. 39) declara: “O desenho não é uma brincadeira, é muito grave e mister o fato de que o traço possa representar um ser vivo. Não apenas uma imagem, mas sobretudo aquilo que ela realmente é. Que maravilha!”. Propondo que o desenho é capaz de captar a essência do significado, o pintor espanhol reafirma seu poder em uma capacidade que ultrapassa a mera representação.



FIGURA 2 *Nu Sentado Desenhando* de Pablo Picasso, óleo sobre tela, 1965

As reflexões de Magritte, demonstradas em seus quadros, nos revelam como estruturas distintas como a imagem e a palavra se assemelham em suas funções de significantes e como é possível fundi-las e, ao mesmo tempo, manter suas propriedades individuais. Também os processos de recepção das ilustrações e das palavras comungam da sujeição ao julgamento e à interpretação dos expectadores e leitores, que variam em função dos conhecimentos, do período histórico, das condições sociais e culturais dos mesmos.

A literatura e as artes plásticas afinam-se também pelo fato de serem afeitas ao gosto e abrigarem constantemente, a poesia e a utilização dos símbolos (*sun ballein* – pôr junto). “... quando a imaginação é ainda suficientemente infantil para sonhar com um mundo oculto por trás das coisas, que é o que dá acesso à poesia.” (BONNEFOY, 2003, p. 286) As duas linguagens: escrita e plástica, a primeira dizendo, a segunda mostrando, acionam-se mutuamente, especialmente, quando compartilham o mesmo espaço e a função de complementariedade.

Uma obra pode nos levar a perceber como o artista ilude-se a respeito de si próprio, os valores que ele busca afirmar, se há necessidade em sua expressão, os desejos mascarados que se realizam simbolicamente, buscando proibições, que ele deseja consciente ou inconscientemente expor, suas inquietações, incertezas, contradições. É certo que a verdadeira obra poética, plástica ou escrita, é aquela capaz de reencontrar o sentido fundamental da vida, seja com este ou aquele tom, de forma lúdica ou não. É a que atinge lugares e emoções, aos quais a ação ordinária refreia, negligencia. Portanto, ao analisar uma obra, há de ter-se total vigilância e consciência para que

esta ação não se torne algo devastador por valorizar o conceito em detrimento da plenitude., que é a capacidade que a obra tem de abrigar uma multiplicidade de conteúdos.

Os signos possuem a capacidade de provocar o leitor, com suas insinuações afetam o empírico, alterando seu centro e gerando deslocamentos. Sabemos que a recepção de um signo depende de um repertório linguístico, antropológico, histórico, filosófico, político social, poético e semiótico e suas variações são, portanto, infinitas. Esta pluralidade de abordagens e interpretações pode se tornar um desafio estimulante e ao mesmo tempo extenuante.

As artes plásticas e a literatura têm pontos em comum: a representação de uma possível realidade é um deles. Outro ponto é a intertextualidade, os textos são construídos a partir da absorção e transformação de outros textos. Uma narrativa se baseia nas narrativas anteriores e está mais próxima destas do que de uma suposta realidade. Da mesma forma, a obra de um pintor está mais associada aos pintores que este admira, à sua biblioteca e a seu museu imaginário do que às suas vivências reais.

Edson Rosa da Silva (2002, p. 19) define assim os dois focos de tensão que permeiam a criação artística: o poder do imaginário e o poder da representação. “É da transformação que o imaginário impõe à representação do mundo que nasce a obra.” Nestas condições, a ilustração lida com diferentes intertextualidades, primeiramente quando representa e transforma, a partir de um impulso do imaginário, o texto escrito e, em seguida, quando recria uma imagem plástica a partir de outras já existentes e divulgadas, uma imagem diferenciada por ser própria e única.

Ao recriar sua obra a partir de outra, ou a reproduzir uma outra obra na sua o artista não rediz simplesmente a obra imitada, ele cria, pelo contrário, outras relações, provoca outras tensões que lhe são próprias. Cria novas relações no campo específico de sua arte.” (SILVA,2002, p. 19)

Assim,uma mesma cena histórica, como a crucificação de Cristo, recebeu milhares de versões nas diferentes artes. Tais versões transitam tanto no mundo das formas inventadas, nas representações já existentes quanto na correspondência com o mundo real. Este Museu e Biblioteca imaginários formam e nutrem o mundo de imaginação do autor, permanecendo as relações entre suas obras e aquelas já existentes. Quando o escritor lê e cita para escrever e reescrever e o pintor vê para recriar, ambos estão justamente confirmando esta premissa e exemplificando a iluminação de uma obra por outras obras e como se somam e se alimentam criando uma cadeia de criação e re-criação.



FIGURA 3 *Cristo Crucificado* de Salvador Dalí (1904-1989) A cruz não o pende e ele não está ferido



FIGURA 4 *Crucificação* de El Greco (1515-1614) óleo sobre tela 3,11x1,69

È preciso que se esclareça a importância da técnica, a imaginação só se realiza na técnica. Neste sentido, Roland Barthes descreve uma dupla origem para a pintura: a culinária e a escrita. A culinária, no preparo dos materiais, nas massas, na mistura; e a escrita no que se relaciona com a representação do pensamento, que pertence ao linguístico. Também a música aparece em muitas obras impondo um determinado ritmo aos traços e às formas. São as diferentes artes que se fundem e fecundam-se mutuamente. “O que torna um material cada vez mais rico é aquilo que faz com que heterogêneos mantenham-se sem deixar de ser heterogêneos, o que os mantém assim são osciladores (...) sincronizadores de ritmos.” (BARTHES, 1990, p. 141)

Assim, a ilustração e a palavra representam, nas diferentes artes, com materiais e técnicas diversas, um mesmo conteúdo e, mesmo expressando-se de formas distintas, ambas estão totalmente relacionadas pela pressão, inércia, atração, gravitação, germinação e outras forças

mais, exercidas mutuamente, posto que transitam sobre um mesmo tema e são mensagens que devem ser lidas e captadas concomitantemente.

Para melhor apreciar as ilustrações, nos livros infantis, veremos sua evolução cronológica e seu aproveitamento no livro didático e na Internet; é nos livros infanto-juvenis que se realiza com plenitude a ligação entre imagem e palavra.

4. A ILUSTRAÇÃO EM QUATRO MOMENTOS

“A imagem nasce de uma experiência do mundo natural, sensível e visível. Mas também é oriunda de memórias e fantasias, de projeções e visualizações. Tudo isso para dizer que a imagem possui uma outra nascente, proveniente de um mundo invisível e impalpável.” (DERDYK, 1990, p. 75)

O código pictórico é uma representação semiconcreta o que lhe permite uma comunicação mais direta e universal do que o código verbal, que, representado de forma abstrata, já que as letras são signos arbitrários impostos através das convenções, se limita à compreensão compartimentada imposta pelas línguas dos diferentes povos. A ilustração, assim como a música, é universal, não exige o domínio de um código como pré-requisito para sua fruição.

Durante milênios, as imagens levaram os homens a entrar em um sistema de correspondências simbólicas, ordem cósmica e ordem social, muito antes que a escrita linear viesse compor as sensações e as cabeças. É o caso dos mitogramas e pictogramas do Paleolítico, quando ninguém sabia ler e escrever. (DEBRAY, 1993, p. 54)

A imagem tem um caráter circular exclusivo que é a capacidade de interagir com seus espectadores. Cada um olha e decodifica segundo si mesmo, segundo o que, como e quando viveu. Segundo o que é. A imagem, por isso, pode ser interpretada, mas não pode ser lida. Uma seqüência de imagens pode gerar milhares de sentidos, enquanto uma cadeia de palavras apenas um ou alguns. Para Debray (1993, p.59)“Uma imagem é para sempre e definitivamente enigmática, sem **boa lição** possível. Tem cinco bilhões de versões potenciais (o número de seres humanos); nenhuma delas pode impor-se como referência única. Polissemia inesgotável”. Ler um texto, portanto, prevê uma técnica discursiva, algo diferente de ler uma imagem, visto que são de naturezas distintas.

A invenção do alfabeto reconta como a escrita, inicialmente pictográfica, foi distanciando-se da representação icônica em função da representação fônica. O que se vê foi substituído pelo que se fala e ouve. Não se pode esquecer que as letras são unidades simbólicas, mesmo servindo como suportes fônicos permanecem imagens. Cada letra porta seu sentido simbólico ao lado de sua neutralidade de transmissora de som e sentido.

Desde cedo, as crianças são expostas aos sons, imagens, vozes, palavras veiculadas pela mídia através de diversos canais; crescem absorvendo tais representações que transitam em dois territórios: o real e o simbólico. Neste universo, o livro ilustrado tem papel fundamental como

iniciador tanto ao mundo da literatura, quanto ao das artes gráficas, pois, quando apresentam qualidade, oferecem ao leitor uma reflexão sobre a vida, confronto entre passado, presente e futuro; revelando, através das ilustrações, uma variedade infinita de técnicas e estilos o que, segundo Joseph Schwarcz (1982), inaugura um novo e promissor canal para as artes plásticas.

Walter Benjamin (1984) nos fala que não é a fantasia nem os elementos fantásticos dos contos de fadas que saltam das páginas, envolvendo as crianças leitoras e, sim, a criança que, ao contemplar o livro ilustrado, penetra e se enreda no esplendor colorido que é proposto pelo mundo pictórico.

De acordo com Benjamin (1984, p. 55) “Frente ao seu livro ilustrado a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se entre tapetes e bastidores coloridos, penetra em um palco onde o conto de fadas vive.”



FIGURA 5 Ilustração de Angela Barrett, para a exposição *Magic Pencil*, EUA, 2004

Benjamin ressalta o valor da imagem na formação infantil e sua contribuição para a iniciação literária. A imagem permeia todo o processo desde a produção à distribuição do livro. É imagem a forma como o texto se organiza e se apresenta no livro, são imagens as opções visuais impressas, é imagem a forma como o livreiro organiza e expõe o livro na livraria, disponibilizando-o ao leitor. Em todas as etapas existe a imagem e a produção de sentido. Atualmente, editoras inglesas, alemãs, americanas e japonesas investem amplamente nos livros

para crianças contados a partir de imagens, sem o texto escrito, chamados erroneamente de livros “mudos”, visto que transmitem suas mensagens acionando a ludicidade e o simbolismo infantil.

Tais livros permitem às crianças contato com as histórias, sem a interferência dos adultos. As histórias são apreendidas através dos sentidos, sensações que são estímulos relevantes para a formação do leitor.

As imagens podem ser consideradas desencadeadoras da palavra, pois geram experiências com a linguagem oral, quando são descritas, comentadas, questionadas. Os livros de imagens, também conhecidos como livros sem texto, obedecem a uma estrutura de narração semelhante ao texto escrito, abrigam um texto oculto que rege as imagens. Porém, a criança menor frequentemente cria sua própria narrativa, propondo diferentes ordenações, percebendo detalhes e fazendo associações inusitadas, para só posteriormente se envolver com a narrativa proposta pelo autor. Esta liberdade de desenvolver sua própria narrativa rompe o “adultocentrismo”, criando uma relação direta e independente da criança com o livro, sem a interferência e o controle dos adultos, colaborando para a formação efetiva de um futuro leitor. A apreensão das histórias diferencia-se em função das circunstâncias, se há ou não o texto escrito conduzindo a narrativa.

O texto escrito, quando é lido em voz alta, se submete às regras impostas pela comunidade, enquanto a leitura silenciosa representa uma ruptura, um desvio que autoriza nossos pensamentos permitindo a inovação. Quando o mundo do leitor e o texto fundem-se, mesclando ficção e realidade, há a junção de dois momentos íntimos e distintos: o da leitura solitária e silenciosa e o da criação, originando uma cumplicidade entre o leitor e a obra que só a privacidade e a autonomia são capazes de fornecer. Este prazer, que o leitor adulto experimenta com o texto de qualidade literária, equivale ao prazer que o pequeno leitor sente quando ordena, simboliza, fantasia, com independência, a partir das imagens dos livros sem texto escrito.

Entretanto, as ilustrações nos livros infantis, especialmente as que acompanham os contos de fadas, não possuem receptividade unânime. Bruno Bettelheim (1980) se opõe a elas, acusando-as de servirem de distração sem prestar uma real contribuição, ao contrário disso, dirigindo a imaginação do leitor e invadindo conteúdos de significado pessoal. O escritor John Ronald Reuel Tolkien (1966) concorda com Bettelheim, pois acredita que o ilustrador, impondo em suas figuras situações ao conto, está desenvolvendo e externando sua própria imaginação e alijando o leitor de fazê-lo. Segundo Tolkien, tal processo pode ser mais cômodo, mas certamente empobrece o aproveitamento do conto.

Adultos e crianças igualmente preferem, com frequência, o caminho mais fácil de ter alguém que execute a tarefa trabalhosa de imaginar a cena da estória. Mas se deixamos um ilustrador determinar nossa imaginação, ela se torna menos nossa e a estória perde muito de sua significação pessoal. Perguntar às crianças, por exemplo, com que se parece um monstro sobre o qual escutam falar numa estória revela as mais amplas variações de personificação: enormes figuras semelhantes aos homens, algumas parecidas com animais, outras que combinam certos traços humanos com traços animais etc. – e cada um destes detalhes tem grande significado para a pessoa que, em sua mente, criou esta concepção pictórica específica. Por outro lado, ver o monstro tal como foi pintado pelo artista, de acordo com a imaginação *dele*, que é tão mais completa quando comparada à nossa própria imagem vaga e instável, rouba-nos este significado. A idéia do monstro pode então nos deixar inteiramente frios, não tendo nada de importante para nos dizer, ou pode-nos assustar sem evocar qualquer significado mais profundo além da ansiedade. (BETTELHEIM, 1980, p. 76)

Os efeitos negativos da imagem, que se multiplicam em produção e consumo, na vida cotidiana podem ser observados no homem contemporâneo, intensamente exposto a elas.

Hoje somos bombardeados por uma quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam por estratos sucessivos mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, p. 107)

O fascínio pela imagem pode dificultar um envolvimento mais profundo do homem com a realidade, seduzindo-o e amortecendo-o com estereótipos que o afastam de sua autonomia intelectual, criatividade e crítica. Calvino, em seu livro *Seis Propostas para o Novo Milênio*, refere-se, especialmente, às imagens do mundo neo-capitalista que bombardeiam os indivíduos com outdoors, vídeo clips, cartazes publicitários etc.

As ilustrações dos livros infantis não se enquadram nesta relação, primeiramente pelo meio de circulação. No livro elas não se impõem, não estão multiplicadas e expostas como as imagens publicitárias. Os livros guardam-nas, esperando que o leitor venha, por impulso próprio, servir-se delas. Em *Mínima Morália* (1951) Theodor Adorno reforça que a civilização está repleta de figuras estereotipadas, veiculadas pela mídia e “nelas a representação triunfa sobre o que é representado”, pois por ser tão compreensível e, às vezes, tão simplista, conduz o leitor a uma assimilação instantânea e padronizada, eliminando as possibilidades de abstração individual. O mundo contemporâneo investe na massificação da produção ao consumo.

Bettelheim, Tolkien e Adorno suspeitavam das imagens ilustrativas, considerando-as muitas vezes inibidoras do imaginário, mas, para vários outros autores, as ilustrações, por seu poder de fornecer novas sensações, são capazes de ampliar o imaginário, estimulando os sentidos do leitor. Susan Sontag (1979, p. 3-14) em seu ensaio intitulado *Against interpretation* afirma que

“a imagem é um texto contemporâneo, fora dos limites literários e como tal, instiga o leitor / espectador à interpretá-la, seja ela uma pintura abstrata com conteúdo evasivo, ou uma obra de Pop-Art que, por ser tão óbvia, *tão é o que é*, se torna, igualmente, ininterpretável pelo consenso”.

Tomando como base os estudos do escritor e ilustrador brasileiro Luis Camargo (1995) e do pesquisador americano Joseph Schwarcz (1982) que, debruçados sobre as ilustrações dos livros infantis, muito contribuíram para elucidações nesta área, remetemo-nos às ilustrações que, respectivamente, acompanham as 4 (quatro) versões selecionadas (capítulo 2) do conto “A princesa e a ervilha”.

4.1 – Primeira Ilustração: o literário ontem

A primeira ilustração que acompanha a versão 1 é uma litografia, gravura reproduzida a partir de um suporte, que pode ser a pedra litográfica ou chapas de metal, com o auxílio de uma prensa própria. O ilustrador optou pela chapa de zinco que é um material mais dócil e permite linhas e traços mais finos, utilizando a técnica alemã de gravura: “stahl-stich”. O ilustrador Nelson Boeira Faedrich (1944) retratou a cama real cujo estilo nos remete a um conteúdo histórico, social e cultural.

A semelhança entre a ilustração e o objeto não garante a representatividade, se o espectador não compreende ou não reconhece os referenciais contidos na imagem, sua contemplação será ineficiente e frustrante.

Todo estilo promove uma conexão histórica: a prisão da forma, a convenção dos signos. Os produtos de uma época desde os utensílios mais simples até suas obras mais complexas estão impregnadas de estilo. Ao explorarmos a variação em tempo e espaço, do estilo de uma determinada civilização, é possível garantir os limites espaciais e temporais do objeto, do fato estético e expressivo (DERDYK, 1990, p. 60)

O estilo é um conjunto de características: traços próprios de um autor ou conjunto de autores, que muitas vezes definem um determinado período histórico ou caracterizam uma região. O conceito de estilo é utilizado nas artes plásticas, na literatura, na música, na dramaturgia e está associado ao tratamento que é dado aos diferentes temas, caracterizando valores coletivos. Como já foi visto, a história da pintura transita por diferentes estilos com certa nitidez.

A ilustração pode, na maioria das vezes, ser associada à estética pré-impressionista do século XIX, com atualizações oriundas da linguagem publicitária e das histórias em quadrinhos. Há de se ressaltar que, literalmente, a ilustração é uma imagem acompanhante do texto, tem

como função explicá-lo, aclará-lo, ornamentá-lo, tornando-o mais atraente e enfatizando sua submissão a ele. Geralmente, a ilustração existe em função do texto, por ele, para ele. Ela não é uma expressão plástica livre e autônoma como a pintura. Sua relação com o texto é patente, mesmo quando ele inexistente, como nos livros sem texto escrito.

Um segundo aspecto é que o livro infantil ilustrado se destina ao mercado de leitores infantis; isto obriga às ilustrações um grau de compreensibilidade próprio da arte figurativa, colocando a ilustração, em muitos momentos, semelhantes aos das representações da pintura acadêmica. Como poderia a ilustração, atada ao texto ou à textualidade, contida em uma expectativa de mercado que exige que ela ornamente, sendo acima de tudo compreensível, acompanhar os ímpetus do modernismo e do pós-modernismo? A ilustração pressupõe aquilo que ela acompanha e ilustra, não se expressa livremente.

Heinrich Wölfflin (1915) em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, apud Camargo (1995), delineou cinco categorias úteis para a compreensão do fazer artístico. A primeira diferencia o *linear* e o *pictórico*. O estilo linear valoriza a linha, a forma e os volumes, tornando-os tangíveis como na figura 1, enquanto o pictórico apenas sugere formas e volumes sem compromisso com o figurativo.



FIGURA 6 Litografia do conto *Uma princesa de verdade*, FAEDRICH, Nelson Boeira. *O Presente da Fortuna*. Globo, Porto Alegre, 1961, P - 169. A princesa sobre a cama.

O estilo linear é constantemente utilizado nas ilustrações que cumprem sua função descritiva, detalhando e explicando a aparência do que é representado. Neste primeiro exemplo, a ilustração que acompanha o texto é impressa em preto e branco e descreve uma cama real, com quatro colunas altas e um manto, que ornamenta a cabeceira e sustenta algo semelhante a um brasão. Sobre a cama há uma mulher deitada e a proporção cama / corpo humano, nos remete à sensação de estranhamento, levando-nos à averiguação de que na cama existe uma grande pilha de colchões. A posição inclinada com a qual a cama foi enquadrada não explicita, à primeira vista, a pilha de colchões e é este movimento ocasionado por uma imagem insólita, que transforma a ilustração em um autêntico convite ao texto, enquanto lhe confere um valor estético e permite ao leitor uma pausa para o devaneio e para novas significações, aguçando a curiosidade para a leitura do texto.

A ilustração ativa a fruição e o prazer estético, através das formas e da composição. Acionando as sensações, através de seus atrativos, leva o leitor ao ato seguinte que é a compreensão do que ela deseja comunicar. Neste momento, o grau de parceria com o texto se estabelece pela necessidade e pelo estímulo a consultá-lo. Consultamos o título de um quadro que, por sua visualidade, nos atraiu e do qual queremos compreender, racionalmente, algo mais. Nem sempre é possível definir quem remete a quem: o texto às imagens, ou elas às palavras. Arriscamo-nos a dizer que, por sua atração e pela receptividade, a ilustração é percebida primeiro pelo leitor. Se tal premissa é verdadeira, seu poder de convidá-lo e atraí-lo para o texto será determinante. A menos que ela seja extremamente literal e procure substituir o texto escrito, ofuscando-o, “roubando-lhe a cena”, como atores que se excedem fazem com seus “partners”.

No primeiro exemplo (figura 1), a ilustração utiliza a medida certa de atração e indução. Ela atrai o leitor com o mistério que abriga e, em seguida, o leitor induz às palavras para que a arte literária o envolva e o conduza por outros trajetos. Em sua segunda ilustração, Faedrich apresenta um príncipe e uma princesa, facilmente identificáveis por seus trajes nobres.

Nestes séculos de civilização, o homem sempre construiu representações a partir das hipóteses e crenças que expressassem suas dúvidas a respeito da criação do Universo. Estas representações – sejam elas gráficas, musicais, teatrais – além de propiciar uma dimensão estética e poética, satisfazendo a uma certa mania de beleza que os homens cultivam, acabam por acomodar as ânsias do saber sobre si mesmo. O homem ao elaborar sob formas essa necessidade de fazer significar o seu ser para poder estar no mundo, foi construindo patamares sólidos que assegurassem suas experiências, seus entusiasmos e suas angústias. (DERDYK, 1990, p. 90)

A ilustração reflete com seu estilo a estética da nobreza: os detalhes das roupas, os chapéus, as expressões faciais solenes nos revelam uma série de conteúdos. Assim, o gesto do príncipe, com uma mão para trás e a outra apoiando e conduzindo a princesa como quem vai apresentá-la à corte, expressa um rito social. Ela, por sua vez, mantendo a formalidade proposta, segura a frente do vestido como quem vai prestar uma reverência.

A figura 2, portanto, fecha o conto (versão 1) com um casal, príncipe e princesa, facilmente identificáveis.



FIGURA 7 Litografia do conto *Uma princesa de verdade*, FAEDRICH, Nelson Boeira. *O Presente da Fortuna*. Globo, Porto Alegre, 1961, P - 172. Núpcias da princesa com o príncipe.

O ilustrador opta pela clareza e totalidade quando define, nos muitos detalhes, os trajes, a expressão facial e os gestos dos personagens. Também o piso xadrez colabora com a composição imprimindo profundidade e nos induzindo à sensação de que o casal se movimenta em nossa direção. Ora, lembrando os efeitos fotográficos definidos por Barthes (1990), a fotografia de uma cena ou de uma pessoa é por definição a própria cena ou a própria pessoa. Trata-se de uma redução do objeto à sua imagem, mas não se trata de uma transformação, é seu análogo perfeito, e por sê-lo, elimina a necessidade de um código para interpretá-la, o que define esta forma de fotografia como uma mensagem sem código. Sendo assim, as demais reproduções analógicas como desenhos, pinturas, cinema, dadas as diferenças nos estilos de reprodução, o tratamento que a imagem recebe em cada caso e o fato de que o significado estético ou ideológico está sempre atrelado a uma determinada cultura, também abrigam duas mensagens: uma denotada, que é a

própria analogia e a outra conotada, que passa pela maneira como o espectador recebe e interpreta a mensagem. “Não há desenho por mais exato que seja cuja exatidão não represente, ela própria, um estilo”. (BARTHES, 1990, p. 13) Esta conotação aciona uma simbologia universal que se baseia nas diferentes retóricas das épocas e em uma reserva de estereótipos que se utiliza dos traços, cores, texturas, esquemas e agrupamentos de elementos. A mensagem conotada convida a uma verdadeira decifração de seus planos de expressão e de conteúdo, de seus significantes e significados; ela não é imediatamente compreendida; antes, transita pela reserva de códigos que existe desde a produção até a recepção da mensagem.

Na relação entre a imagem e o texto verbal, a conotação assume diferentes posições. A ilustração pode, em certos casos, conotar o texto verbal, sendo um parasita deste, mas o contrário também ocorre. Em alguns casos, o texto entra quase como uma legenda, que tenta limitar ou insuflar um ou vários significados da ilustração e aí ocorre uma nítida inversão, onde tradicionalmente a imagem ilustrava a palavra, ornamentando-a ou tornando-a clara, é a palavra que passa a racionalizar a imagem. A palavra e a imagem podem estar bem próximas, mas são estruturas distintas e, portanto, irredutíveis.

No exemplo acima, a legenda explícita e denota a imagem que, sem o texto, poderia representar muitas outras coisas como um casal chegando a uma festa, a um velório ou a qualquer outro lugar, mas a legenda encaminha a imagem, direcionando-a para o casamento do príncipe com a princesa. O casal poderia ilustrar qualquer outro conto de fadas que relatasse um matrimônio real, nada em especial nos remete a este conto, nem mesmo a legenda que segundo Barthes (1990), “é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, insuflar-lhe um ou vários significados segundos”, consegue estabelecer uma relação mais apropriada entre a ilustração e o conto, posto que diz: *Então o príncipe casou-se com ela.*

O mesmo ilustrador, dentro do mesmo conto, fez opções distintas: enquanto a primeira ilustração acrescenta mistério e curiosidade ao texto que será apresentado, a segunda não imprime nenhuma característica especial.

4.2 – Segunda Ilustração: o literário hoje

Na versão 2, a ilustração, extraída do livro *Contos de Andersen* (1997, p. 1 e 3), de Renata Fucí Ková, demonstra, inicialmente, que o livro produzido na República Czech, recebeu tradução

do texto escrito e manteve suas ilustrações como geralmente ocorre, comprovando que as ilustrações, diferentemente da língua, passeiam livremente pelas nações, carregando e socializando suas tendências regionais e folclóricas, justamente pela compreensibilidade universal que detêm. Esta dinâmica é de extrema riqueza cultural, porque distribui democraticamente características locais como o folclore e os fatos históricos que se revelam nas ilustrações da Lituânia e Romênia, o surrealismo que aflora na França e, no Japão, a aplicação de técnicas de projeções do teatro nacional. Os gostos e sabores nacionais se tornam acessíveis ao mundo, através das ilustrações de qualidade, que transitam livremente do urbano americano ao rural da Austrália, reforçando a premissa “Quanto mais local, mais global”, “quanto mais individual, mais universal”. Fato e contexto histórico são essenciais para a compreensão de uma obra de arte, mas a obra não está restrita a eles. A verdadeira obra transcende tempo e espaço, fala de questões tão humanamente internas que as tornam universais.

A ilustração, como sabemos, é uma imagem acompanhante do texto. Pode se utilizar do desenho, da pintura, da colagem, massa de modelar, bordado, da fotografia e de vários outros recursos. São milhares as formas que a ilustração encontra para expressar a história, para contá-la com seus próprios meios. Dentre tais variantes está a maneira de ocupar o espaço: pode emoldurar o texto, encolher-se em vinhetas, quando sutilmente pontua o início e/ou o término da história. Pode ocupar uma página completamente e até invadir uma segunda página, espremendo o texto em um canto. Tais variações dependem do projeto gráfico que também é uma opção de imagem e carrega uma mensagem, um intuito.

O leitor, freqüentemente, é levado a fazer adaptações e ajustes a fim de receptar as diferentes propostas ilustrativas. O mesmo ocorre com a literatura, onde também proliferam estilos e técnicas ampliando as experiências do leitor. Considere-se que as linguagens verbal e visual estão envoltas por diferentes materialidades: enquanto a primeira, impressa nos livros, geralmente, se restringe às palavras sobre o papel, a linguagem plástica transborda em possibilidades. Negar a ampla utilização de seus recursos é o mesmo que limitar o potencial expressivo e o acesso a uma maior riqueza de experiências por parte dos leitores.

Os críticos que defendem a limitação dos recursos ilustrativos são os mesmos que a consideram como mero acompanhamento do texto escrito, submissa a ele, com a simples função de ornamentá-lo. Estrutura sem luz própria, alijada de seu potencial expressivo. Simples complemento à mercê do texto literário: não dialoga com o texto, apenas o acata. Não acrescenta,

complementa. Torna-se uma linguagem subordinada a outra principal, conseqüentemente, dispensável.

No Brasil, no início do século XX, os livros de figuras sequer continham os nomes dos ilustradores. Monteiro Lobato (1882-1948) foi dos primeiros escritores a destacar os nomes dos artistas plásticos que ilustravam suas histórias. Gradativamente, a ilustração é alçada a uma condição de distinção e significância, e vem assumindo um papel de destaque nos livros infantis, tanto em termos qualitativos, colocando-se como portadora de sentido, quanto quantitativos: mais e maiores ilustrações passam a compor os volumes.

A segunda versão é acompanhada por duas ilustrações que ocupam, totalmente, suas respectivas páginas duplas. O colorido sutil em tons pastéis com predominância de cinzas e marrons, leves nuances róseas e azulados, é todo trabalhado com pequenos traços em bico de pena, que definem texturas e volumes. O céu acinzentado deixa transparecer as nuvens e a incidência de um raio que atravessa a ilustração de ponta a ponta. A moça caminha com uma postura curvada, consequência da caminhada em meio à tempestade. Seus trajes bem detalhados revelam fitas, penas, véus e babados. Na paisagem, o chão é tortuoso com várias pedras, as árvores e a vegetação se curvam pela ação dos ventos e contrastam com a solidez do castelo ao fundo, onde há luz em alguns aposentos. Todos estes elementos são narrados pela ilustração sem qualquer consulta ao texto verbal; ele, por sua vez, ocupando a quarta parte da primeira ilustração, nos remete a uma série de outras informações, essenciais para a narrativa.



FIGURA 8 Ilustração do conto *A princesa e a ervilha* por FUCIKOVÁ, Renata. *Contos de Andersen*. Martins Fontes, São Paulo, 1997, P – 2 e 3. A princesa se aproxima do castelo em meio a tempestade.

A segunda ilustração destaca a princesa, supostamente adormecida sobre a pilha de colchões e acolchoados grossos, com babados aparentando maciez e conforto. Das dezenas de colchões e acolchoados, somente quatro estão visíveis no desenho. A ilustradora utiliza uma estratégia original ao situar a princesa adormecida no topo da página, criando a sensação de que ela está deitada sobre uma pilha alta. Predomina a cor branca, com leves amarelados e o tom róseo do tecido que pende pela coluna da cama. O tracejado com bico de pena realça a textura, as dobras e os volumes, define os cabelos e as feições da princesa e também a padronagem do tecido que atravessa a página verticalmente. Tal ilustração refere-se ao trecho final do texto, que está impresso nas páginas anteriores.

Na parte inferior das páginas atuais, a história se conclui dividida em dois pequenos trechos. As ilustrações, enfatizando formas, linhas e volumes em estilo linear se destacam pela amplitude e pela ocupação de todo o espaço das páginas, realçam a dramaticidade do conto com *closes* e formas abertas que sugerem o prosseguimento das imagens para além dos limites das páginas, induzindo-nos a outros espaços e à continuação da imagem retratada. Mesmo revelando vários elementos, as ilustrações da versão 2 não se bastam para narrar o conto.

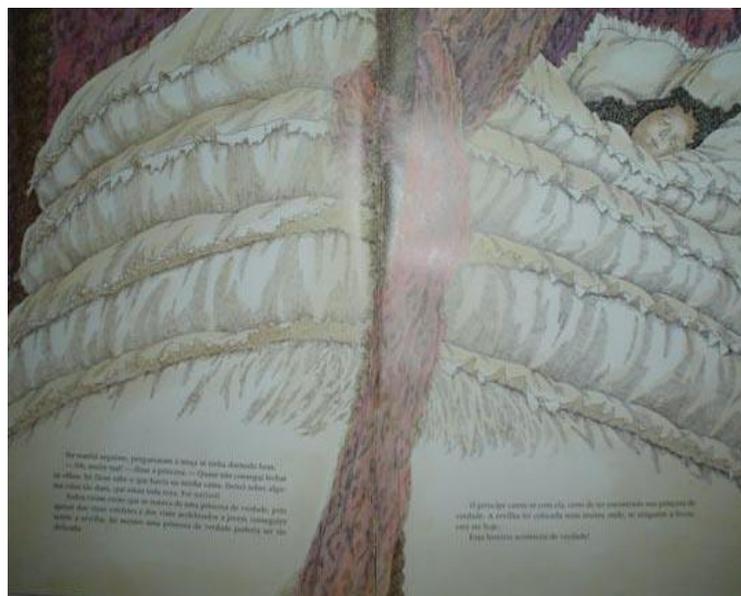


FIGURA 9 Ilustração do conto *A princesa e a ervilha* por FUCIKOVÁ, Renata. *Contos de Andersen*. Martins Fontes, São Paulo, 1997, P – 4 e 5. A princesa adormecida na cama.

Ilustração e texto verbal não podem ser analisados superficialmente, nem por apenas um ângulo. Ambos abrigam intertextos e mensagens menos explícitas, porém determinantes na recepção da obra. A ilustração geralmente precede o texto escrito, mas nunca é uma transcrição fiel e exata, posto que utiliza outra linguagem. Tal transferência gera uma complexidade que não se curva à simplificação e generalização. Vimos que, do ponto de vista quantitativo, as ilustrações passaram a ocupar mais espaço nos livros infantis, não só em termos de dimensão, mas também na forma como se distribuíram pelas páginas, muitas vezes forçando um texto curto a muitas fragmentações, a fim de transformá-lo em um livro todo ilustrado. Nesses casos é o texto que se vê submetido à expansão da ilustração, distribuindo-se, por vezes, em frases curtas, em função desta.

4.3 – Terceira Ilustração: o didático

As produções literárias no Brasil e no mundo, destinadas ao público infantil e juvenil, que se ocupam com a eficácia de transmitir preceitos moralistas ou de caráter pedagógico, são consideradas, por alguns autores, como portadores do discurso utilitário. A partir dos anos 70, alguns autores nacionais, inspirados em Monteiro Lobato, reivindicaram a liberdade e o reconhecimento artístico de suas produções, em detrimento do compromisso moral e pedagógico. Neste cenário, surgem novas propostas que fundem a linguagem verbal com as artes gráficas, a exemplo da obra “Flicts” (1969) de Ziraldo.



FIGURA 10 Capa do livro *Flicts* de Ziraldo, Melhoramentos, São Paulo, 1969

O discurso poético e estético fixa-se em si próprio, sendo um convite à autonomia, à auto-regulação e coerência internas, enquanto o discurso utilitário obedece a razões externas ao próprio discurso e se organiza para atuar sobre o destinatário. O discurso utilitário está comprometido com o pedagógico e sua mensagem homogenizadora, cristalizada, e o discurso poético, com o performático, apresentando flexibilidade e contradições. Tais enfoques marcam a dicotomia que se explicita respectivamente, nas duas citações: Para La Bruyere (1927) apud Perrotti (1986) “não se deve falar nem escrever se não for para instruir”, enquanto para Gautier (1953) apud Perrotti (1986) “só é verdadeiramente belo aquilo que pode não servir a nada e tudo que é útil é feio”.

O texto infantil, freqüentemente utilizado como recurso didático e complementação do trabalho pedagógico, em detrimento da coerência e consistência de suas narrativas e de seus aspectos literários, encontra, como vimos nas citações, opiniões contrárias, que ora aprovam o utilitário, ora o repudiam. Os críticos do discurso utilitário, na literatura infantil, o acusam de

transmissor dos ideais da burguesia e propaganda deste estilo de vida. Podemos verificar também como o texto literário, através de suas adaptações, pode facilmente se prestar ao discurso utilitário. A resistência da verdadeira arte reside justamente em enaltecer a contemplação do objeto e a satisfação que ele oferece sem qualquer vantagem ou utilidade objetiva; já que, para o universo imposto pela burguesia, tudo se transforma em mercadoria vendável, a função do artista é não se submeter a esta finalidade. Porém o discurso estético também é afeito à necessidade instrumental, pois não existe uma arte totalmente pura, há sempre um vínculo com a realidade social. “O discurso pedagógico está a serviço das tentativas de fixação e cristalização de uma única narrativa que consiga generalizar conceitos, tornando-os lineares e previsíveis. Visa estabelecer a narrativa da coesão nacional, homogeneizando valores, saberes, querer, a fim de que as elites possam exercer o controle. Inversamente, a narrativa literária e performativa abriga as contradições, a marginalidade, a voz das minorias, a diversidade.” (BHABHA, 1998, p.222)

Ousamos afirmar que a escola tornou-se uma instituição obsoleta por sua incapacidade de lidar com o universo simbólico e com as incertezas que cercam nossas vidas. Ela lida exclusivamente com saberes estanques ou com fragmentos de saberes, passíveis de cobrança e controle. Assim, a literatura no universo escolar, como as demais artes, é fragmentada em classificações que muitas vezes a descaracterizam, para que possa adequar-se aos objetivos pedagógicos. O potencial das ilustrações que compunham as primeiras cartilhas, pela ostensiva exortação da descrição do seu conteúdo, desperta a criança para a palavra, quando busca descrever o que vê. Também para o uso didático eram usados os desenhos-enigmas, com situações absurdas, inusitadas e até contraditórias e os livros mágicos, que surgiram em meados de 1940 e permitem uma espécie de movimentação com imagens que se transformam, ocultam partes ou objetos e alteram cenas.

As ilustrações que acompanham o conto *A princesa e a ervilha*, na p. 141 do livro didático *Pensar e Construir a Alfabetização*, foram produzidas por Fábio Sgroi, que ilustrou todo o exemplar. Já explicitamos que os livros didáticos pretendem ensinar coisas e que a literatura apresentada no universo escolar se ocupa com a formação moral do leitor e com ensinar algo pré-determinado, utilizando-se, para tanto, de um discurso monológico, com “verdades absolutas” ditas pela “voz que sabe”, que atende a necessidade coercitiva e controladora da escola.

A narrativa didática é unidirecional, fechada, atenta principalmente para sua função utilitária, em detrimento da função estética e ficcional da literatura. A ilustração, acompanhante

do texto, recebe tais influências. Ocupa-se da legibilidade e coloca disponível sua capacidade explicativa, consequência da plasticidade. O desenho permite, por exemplo que se reparta o planeta, a fim de elucidar como são suas camadas internas. Porém, os desenhos que acompanham um conto de fadas não necessitam desta fidelidade excessiva, mas a ela se propõem, quando assumem a função de ensinar, resultando em uma comunicação linear, pobre e sem maiores estímulos ao pensamento, exemplificando o quanto as premissas pedagógicas muitas vezes levam ao reducionismo e atingem negativamente a capacidade imaginativa do leitor. Cabe atentar para alguns pontos evidentes:



FIGURAS 11 Ilustração do conto *A princesa e a ervilha* por SGROI, Fábio do livro *Pensar e Construir / Alfabetização*. Scipione, São Paulo, 2002, P – 141. O príncipe em frente ao castelo.



FIGURA 12 Ilustração do conto *A princesa e a ervilha* por SGROI, Fábio do livro didático *Pensar e Construir / Alfabetização*. Scipione, São Paulo, 2002, P – 142. A princesa sobre os vinte colchões, vinte acolchoados e a ervilha.



FIGURA 13 Ilustração do conto *A princesa e a ervilha* por SGROI, Fábio do livro didático *Pensar e Construir / Alfabetização*. Scipione, São Paulo, 2002, P – 143. O casamento do príncipe com a princesa.

1º - a ervilha tão bem ocultada pela rainha aparece em evidência no desenho, como se a criança não fosse capaz de imaginá-la;

2º - os personagens estão sempre com as mesmas vestes: no dia-a-dia, para dormir, para casar... Talvez pelo receio de confundir a identidade das personagens, como se a criança não fosse capaz de proceder um raciocínio plenamente vinculado ao seu cotidiano: o fato que trocamos de roupas em diferentes contextos, sem com isso perder a identidade;

3º - os personagens aparecem sempre como se estivessem posando para uma fotografia. Totalmente referenciados aos leitores, não são envolvidos pela história;

4º - os colchões e acolchoados são cuidadosamente contados, permitindo que a professora utilize o conto para uma contagem, no entanto a proporção quanto ao comprimento do colchão não é suficiente para abrigar a princesa deitada.

O ilustrador e autor Ricardo Azevedo relata em seu artigo *Pensando em Ilustrações de Livros*, que Franz Kafka (1883-1924) teve um acesso de fúria ao deparar com a ilustração de um inseto para a capa de seu livro *Metamorfose*. Tentando ser fiel ao texto, o ilustrador o tomou ao pé da letra, caindo em uma leitura literal, medíocre e reduzida. Com a obra literária, o compromisso do ilustrador deve ser com a ficção. Suas opções devem acrescentar, ampliar o universo de significação. “Essa é a desgraça do ilustrador. Essa é sua maravilha” (AZEVEDO, 1993, p. 47)

Atualmente as cartilhas de alfabetização são submetidas a um processo de análise e escolha feitas pelos docentes. Em função desta recente mudança, esboça-se uma tímida crítica ao livro didático, crítica essa que recai também sobre a produção de imagens. Podemos perceber que as ilustrações têm um colorido cuidadoso e traços que remetem a um sentido quase cômico. Preocupado em não reproduzir estereótipos, o ilustrador, preservando somente a coroa, retirou da princesa suas demais características referenciais e arquetípicas. No entanto as presentes ilustrações confirmam a submissão da imagem que, na plenitude de sua função, deveria iluminar a escrita, não sujeitar-se ao texto.

Considere-se que nos deparamos com uma literatura feita para crianças que, de antemão, caracteriza-se pela diferença etária entre autor e leitor e se vê reduzida a propagar o edificante e o didático, através de obras que, nitidamente, pretendem convencer os leitores da opinião do autor / ilustrador, colocando-os em função inferiorizada de meros receptores. Se, por um lado, o discurso artístico, segundo Barthes, “faz do saber uma festa”, coloca em risco os interesses dominantes, a literatura utilitária e suas respectivas ilustrações se ajustam perfeitamente aos intentos pedagógicos e às suas estruturas de poder.

4.4 – Quarta Ilustração: a internet

A quarta ilustração diferencia-se pelo suporte de veiculação. Não está impressa em um livro. As ilustrações, nas páginas do livro, associam-se em função da história que relatam; atreladas ao texto, revelam paisagens, cenas, quadros dentro da lógica e coerência estabelecida pela narrativa. O tempo é também um elemento essencial para a organização do livro; voltando algumas páginas, retornamos no tempo; folheando-as adiante, chegamos ao futuro da história.

Além da organização e distribuição entre as páginas, a experiência tátil é uma característica determinante na interação leitor / livro. As histórias lidas via internet figuram em telas translúcidas e aparentemente fugidias, enquanto tocamos o “mouse” para adiantar, retornar, centralizar ou proceder qualquer alteração.

A ilustração que acompanha a versão 4 está localizada em um retângulo abundantemente colorido, à direita do texto. Os elementos, as estruturas e as estratégias utilizadas pelo ilustrador, possibilitam à criança experiências estéticas que partem primeiramente de uma percepção natural. A criança é atraída pela ilustração a partir dos estímulos por ela oferecidos, por seus apelos emotivos. Posteriormente, ela irá ocupar-se de seus conteúdos e significados. A ilustração atrai primeiro afetivamente, em seguida, ela irá experimentar compreender o que esta contém e significa (SCHWARCZ, 1982, p. 171).

A presente ilustração propõe um tom bem humorado, quando retrata uma cama com colchões que se empilham de forma assimétrica. A pilha de colchões, pintados com cores contrastantes, sustenta em seu topo uma mocinha com expressão gestual que demonstra desânimo e despojamento. Tal opção por retratar a cama com a pilha de colchões é, como já foi dito, uma imagem propícia ao devaneio, pelo estranhamento que sua estrutura revela. A forma retangular da ilustração e a disposição dos colchões, variando as espessuras, o manto desenhado no topo da cama e o tamanho da princesa, que é a principal referência para a proporção, enfatizam a sensação de altura da cama. A ilustração, diferentemente das demais, apresenta uma escadinha que pretende explicar como a mocinha conseguiu se deitar no topo da pilha de colchões. Explicação desnecessária, que invade os terrenos da magia e encantamento do conto com soluções práticas e triviais.



FIGURA 14 – Ilustração do Conto *A princesa e a ervilha*, extraída da internet, www.linkdobebe.com.br/contos/princesa, 2003

A ilustração na internet tem recursos como a ampliação, recorte de detalhes e colagens sobrepostas. Além da veiculação global, proliferam técnicas advindas de programas como Corel Draw, Fontografer, Adobe, Quarkexpress, Dream Weaver, Pagemaker, Photoshop, HTML, Flash, Freehand e outros. Verificamos que, na Internet, tanto os textos escritos quanto as imagens vão se libertando da autoria e a ênfase passa para o quê em detrimento do quem. A perda de importância da autoria remete-nos ao século XVII, quando se distinguiu a poesia artística, preta de elaboração e autoria, da poesia da natureza, espontânea, absorvida e adaptada pelo povo. Quatro séculos depois, os contos de fada veiculados na internet podem ser considerados como poesias da natureza do século XXI.

4.5. – As quatro versões: ilustrações e palavras

No capítulo 2 realizamos uma análise comparativa das quatro versões selecionadas. Agora, após analisar as respectivas ilustrações, cabe acrescentar algumas observações: Os textos escritos que circulam nos meios literários são acompanhados por ilustrações, figurando em detalhes o estilo nobre que ambienta o conto. A preocupação do texto em manter-se fiel ao original e sua essência torna-se visível nas ilustrações de Faedrich e Ková o que reflete claramente que a importância na manutenção da fidelidade ao original migrou para as ilustrações e influenciou suas produções. Diferenciam-se, porém, em função dos períodos de publicação.

As de Faedrich, publicadas em 1961 são em preto e branco e as ilustrações, como era usual, ocupam espaços restritos em folhas contíguas. As imagens de Ková (1993), coloridas, se espalham pelas quatro amplas páginas do livro fazendo com que o texto escrito tenha que ser recortado para encontrar seus espaços sobre as ilustrações. No primeiro caso temos a sensação de que, na diagramação, o texto precede a ilustração, enquanto no segundo esta ordem seria inversa. São exemplos de como a ilustração evoluiu e continua evoluindo em termos quantitativos e qualitativos nos livros infantis. Na terceira versão concluímos que o texto escrito e a ilustração compartilham da necessidade de ensinar algo. Ambos se revestem do caráter pedagógico e utilitário. As palavras tentam uma simplificação desnecessária e uma proximidade da oralidade imprópria para um conto de fada, as ilustrações beiram o óbvio com desenhos nítidos e esquemáticos como se ali estivessem para um exercício lógico matemático. Excede-se nesta característica quando revela a ervilha “escondida” sob a pilha de colchões. Invade a magia do conto, mas está em consonância com o texto literário proposto.

A quarta versão, composta por uma adaptação livre e descuidada com as características originais do conto, foi acompanhada por uma ilustração eficiente e de qualidade estética que nos leva a pensar que a mesma pode ter sido “colada” ao texto escrito, aproveitada de algum outro site na internet ao invés de produzida em função do texto que acompanha. O presente meio de circulação propicia tais circunstâncias e proporciona ilustrações e textos colocados lado a lado sem necessariamente uma relação ou diálogo prévio ente ambos.

5. A ILUSTRAÇÃO SOB QUATRO OLHARES SULMINEIROS

A literatura tem o dom de brilhar sobre o ensino de matérias afins, como a pintura, a escultura e o desenho, por ser afeita ao gosto, tanto dos autores e artistas, quanto dos leitores e espectadores. A imagem poética e literária tem profunda afinidade com a imagem plástica, o que gera uma complementaridade, uma coordenação que enriquece e aproxima o ensino das belas letras e das belas artes (BONNEFOY, 2003, p. 298).

As linguagens plástica e escrita, além de comunicar, são pontos de vazão do pensamento e da imaginação, suportes vitais na construção de conhecimento. Quanto maior a flexibilidade e a variedade de relações travadas entre tais linguagens, mais ricas serão as experiências proporcionadas aos leitores.

Considerando que traduzir é transmitir, transportar algo, atravessar uma mensagem e com ela refletir o universal e também o diverso, a fim de compreender melhor a humanidade, as diferentes épocas, culturas e espaços, podemos concluir que ilustrar um texto é também uma forma de traduzí-lo a partir da emoção, ideologia, vivência, técnica e estilo do ilustrador. Uma boa tradução é como uma ponte em direção ao original, uma ponte que liga e remete ao ponto de partida, ao local de origem. No caso do texto escrito, a ilustração é uma ponte capaz de ligar uma arte a outra.

A ilustração não diz, mostra. As narrativas insuflam o imaginário enquanto nos remetem às emoções e aos pensamentos. Ativam o imaginário do ilustrador e sua obra passará a ser um novo estímulo para mais imaginação e associações.

[...] as crianças de hoje se ressentem da grande abundância de imagens. Mas, para lutar contra essa vaga, também é necessário saber escolher: necessidade que permite compreender que as grandes obras da pintura ocidental ou da escultura são, desse ponto de vista, nossa chance, cada vez mais essencial para a sobrevivência da civilização. Ora, nada guia melhor, em meio a esse labirinto das grandes obras de arte, do que as indicações dos autores que escreveram como os artistas trabalhavam. (BONNEFOY, 2003, p. 297)

Selecionamos, para esta pesquisa, quatro artistas plásticos residentes no sul de Minas Gerais e solicitamos de cada qual uma ilustração para o conto *A princesa e a ervilha*. A proximidade com os artistas plásticos possibilitou uma amplitude em nossos estudos, pois destacamos as técnicas e os materiais utilizados, distinguindo suas escolhas estéticas, procurando pesquisar os caminhos trilhados pelo fluxo criativo de cada um. Antes, porém, checamos alguns

depoimentos de ilustradores dos quais selecionamos um, capaz de elucidar em parte o processo que permeia a criação da ilustração de um texto infantil.

O ilustrador Nelson Cruz (2002) afirma que, para ilustrar, precisamos nos lembrar da própria infância, atender ao conteúdo expresso e aos anseios do adulto. Aliar as expectativas do “eu” criança às do “eu” adulto configura um primeiro desafio que é ligar na verdade um mesmo “eu”, por contingência biográfica, em fases distintas. É essencial também o tempo. Tempo para refletir e perceber o texto e a partir daí transformá-lo em imagens. Para Cruz a ilustração deve estar totalmente comprometida com a poesia e atinge seu ponto ideal quando consegue, sem olvidar a parceria com o texto, ter luz própria, criando um novo texto e abrindo caminho para novas interpretações.

Na escolha do ilustrador ideal para determinado autor ou texto, é essencial o *feeling* de uma figura importante para o êxito da obra: o editor. É ele quem avalia as duas partes e a terceira que se forma e que representa, justamente, a relação: o casamento. Do ponto de vista do ilustrador, além da liberdade para refletir e criar, deve haver um texto a ser ilustrado, instigante, que provoque questionamentos, suscite no artista plástico pensamentos e posturas inusitadas e lhe convide à criação de uma “imagem literária”, ou seja, uma imagem preñe de linguagem, de narrativa, de literatura. Tanto o texto deve instigar a ilustração, quanto ela, por sua vez, deve acrescentar ao texto sua capacidade de transmitir e surpreender.

A qualidade destas funções será determinante para o entrosamento entre as duas linguagens. Ler uma imagem é mergulhar nas entranhas do pensamento. Cruz remete-se às imagens da mídia que nos massacram no dia a dia e tantas vezes subestimam o leitor por não proporcionarem nenhuma interpretação mais subjetiva e aprofundada. Alerta também sobre o perigo de teorizar a arte e encontra em Debray um aliado:

. os profissionais apaixonados por datação, atribuição ou marcação tentam classificar a Arte apoiados nas premissas de que existe um conceito único da arte atravessando as civilizações e as épocas / que pode haver, portanto, uma história única e contínua dessa entidade / que essa história pode por sua vez ser objeto de uma disciplina autônoma e específica. (DEBRAY, 1993 p.86)

Cruz afirma que debater sobre a arte e a criação é essencial, levando em conta que o ser humano cria a partir de sua história, cultura, religião, mitos e outros aspectos que influem e atuam na sua própria sensibilidade. Portanto, não cabem receitas para aquele que está comprometido

com seu processo criativo, pois a função maior do ilustrador é abrir o máximo de canais na arte, para fazer o leitor entrar e sair das imagens, cheio de curvas, cheio de idéias, cheio de possibilidades. (CRUZ, 2002, p.3)

5.1 – Primeiro Olhar

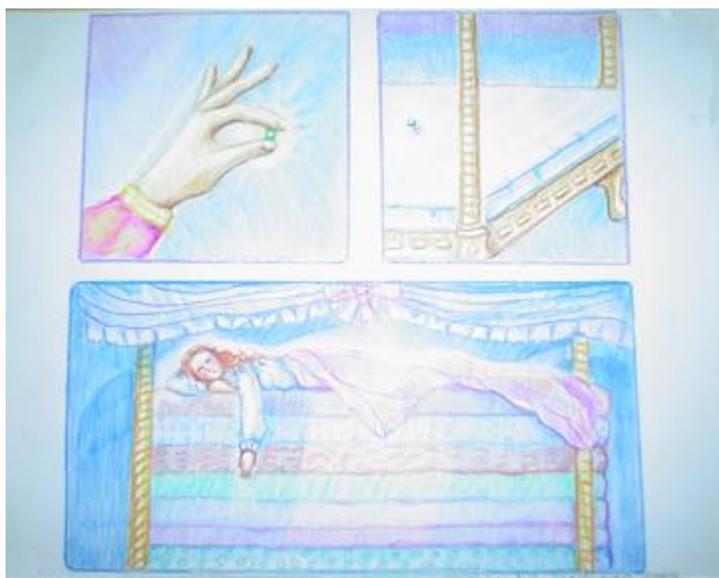


FIGURA 15 Ilustração de MACHADO, Cândido de Alencar, Aiuruoca - MG, 2004 a partir do conto *A princesa e a ervilha*, em três tempos. A rainha segura a ervilha; a ervilha é colocada sobre o estrado, a princesa adormecida sobre a cama.

A primeira ilustração foi produzida pelo artista plástico Cândido de Alencar Machado (1940) que reside em Aiuruoca, sul de Minas Gerais. Cândido opta por uma linguagem figurativa e sua produção passeia por temas religiosos e retratos. Suas pinturas em óleo e acrílica sobre tela revelam também as paisagens bucólicas do sul de Minas, geralmente com tons suaves e traços harmoniosos. Utiliza também lápis aquarelado e não dispensa o desenho como base de suas produções. O branco é acrescentado freqüentemente para gerar as transparências que compõem seus quadros.

Realizou dezenas de exposições em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília e parte de seus trabalhos foi reproduzida para comercialização. Atualmente, dedica-se

especialmente a trabalhos artísticos, utilizando a técnica de mosaicos. Familiarizado com o universo dos contos de fadas, o artista, que é educador, tem um livro infantil publicado (*Homens, Heróis e Santos* pela editora Roca, 1996) e CD's gravados: *Cânticos das Criaturas* e *Cantos D'alma* entre outros. Optou por uma ilustração na qual podemos destacar as funções representativa, descritiva e narrativa da imagem.

A função representativa é constante na arte figurativa, pois ela é justamente o *imitare* que a imagem refere-se e muitas vezes é acompanhada pela função descritiva, que traz detalhes sobre o que é representado em diferentes graus de descritivismo.

Inicialmente a opção do ilustrador em utilizar a quadrinização que é recurso próprio das Histórias em Quadrinhos, nos mostra que o artista se preocupou em narrar um trecho essencial da história e, para tanto, dividiu sua imagem em três cenas. Com a função representativa, a ilustração de Cândido nos informa que uma mulher seleciona uma ervilha que, no segundo quadro, é depositada sobre um leito e, no terceiro, há uma moça adormecida sobre uma pilha de colchões. Tais informações evidenciam seu caráter sintético. A função descritiva por sua vez tem caráter analítico, lida com os detalhes do que está sendo representado: o estilo da cama e seus entalhes, as padronagens dos tecidos, os enfeites que compõem a cena etc. A função narrativa também é facilmente percebida, pois a presente ilustração situa e explica o que está sendo representado.

A ilustração é a princípio uma arte estática, imóvel. Em movimento, ela seria um desenho animado ou filme de animação. Porém esta expressão estática tem o desafio de representar o movimento, a passagem do tempo e a seqüência dinâmica das cenas e enredos. Para isto o ilustrador cria seus próprios recursos, já que a experiência cinética é vital em alguns momentos. Um destes recursos é a narrativa contínua, quando a personagem central aparece várias vezes sobre um mesmo cenário, movimentando-se ou crescendo, realizando algo. Para que a narrativa contínua obtenha êxito em convencer o leitor da movimentação do desenho, no contexto verbal e visual, são necessárias habilidade no desenho e alta qualidade estética.

Cândido utilizou, como pano de fundo da primeira cena, um colorido azul e violeta que se repete no quadro seguinte, quando há uma mudança de plano e a ervilha aparece sobre o colchão. Sutilmente, o colorido ao fundo contribui para a continuidade de uma cena para a outra.

Existem casos em que a ilustração se aprofunda na função narrativa, e liberta-se do texto escrito e passa a narrar ações e cenas com tamanha propriedade, transformando as palavras em mero complemento, legendas da imagem, havendo, portanto, uma suposta inversão de papéis.

O presente ilustrador optou por uma narrativa simples, expondo três momentos considerados cruciais no conto: a decisão da rainha em colocar uma ervilha no leito, a ação, a princesa submetida à prova deitada sobre a pilha de colchões. A ilustração extremamente realista em seus detalhes e ambientação direciona a imaginação do leitor, mas não substitui o texto. Schwarcz (1982) argumenta que, em alguns casos, quando a ilustração parece transpor de forma redundante a fala do texto, ela, por se tratar de um recurso mais concreto, transmite uma série de novas informações, como aspectos físicos, gestos, expressões faciais, os trajés usados pelos personagens, a arquitetura e as paisagens e vários outros elementos que o texto escrito não necessariamente expressa. Esta parceria permite ao texto e à imagem, alternadamente, omitir certos detalhes que serão descritos ou ficarão a cargo da linguagem acompanhante.

A ilustração, tem várias fronteiras que, como podemos ver, devem ser negociadas com o texto escrito. O artista plástico interpreta e analisa o texto verbal para em seguida selecionar o que se tornará visível pela ilustração, utilizando os princípios da relevância e pertinência e considerando a faixa etária para a qual o livro é dirigido.

Cândido, para produzir a presente ilustração, fez algumas leituras do conto, permitindo que este se alojasse em seu inconsciente. Depois de algum tempo em total concentração, realizou esboços com lápis preto e colorido, até que com tons suaves, compôs a ilustração que é a sua interpretação visual do texto escrito, sua tradução da linguagem verbal para a linguagem plástica. Em consonância com sua obra, optou por tons amenos e manteve sua tendência romântica. Cabe ressaltar, porém, que sua ilustração assume uma linguagem cinematográfica, quando explora a aproximação em um detalhe, a passagem de plano e mudanças de cena. Ele se comporta como se portasse uma câmera filmadora com seus recursos e variações de mudanças de ângulo, aproximação, distanciamento, profundidade. Sua ilustração, mantendo a literalidade, não se torna redundante, pois se apropria do movimento, relatando a ação que é o cerne do conto e está envolvida por uma aura de mistério que nos remete ao texto escrito em busca de mais elementos.

5.2 – Segundo olhar



FIGURA 16 Ilustração de FREITAS, Livia, São Lourenço – MG, 2004 a partir do conto *A princesa e a ervilha*. Chegada da princesa no castelo em meio a tempestade.

A segunda ilustração foi produzida por Livia Freitas (1954), residente em São Lourenço, sul de Minas Gerais, desde 1982. Livia é artista plástica e artesã, ministra cursos de papel machê, tecelagem e modelagem. Em sua obra geralmente opta pela utilização dos lápis de cera ou pastel a óleo, como ocorre na ilustração preparada para o conto.

Livia, após ler o conto repetidas vezes, definiu como momento chave a ser ilustrado o da chegada da princesa ao castelo, em meio à tempestade. A princípio desenhou com lápis preto para, posteriormente, utilizar o pastel a óleo diluído em água-raz o que proporciona um colorido intenso e uma textura diferenciada.

A interdependência entre a palavra e a ilustração cria o tom do livro, mas isto não garantirá que a associação entre verbal e visual seja sempre tão íntima e apropriada (SCHWARCZ, 1982 p.93). Geralmente, nos livros infantis, comprovaremos que as duas mídias se reforçam, mas tal visão não pode ser simplificada, posto que abriga infinitas variações e transita por concepções tão diversas quanto o número de ilustradores possíveis de produzirem

uma imagem para o texto, considerando que a ilustração não é apenas um ornamento. Ela não é neutra nem indiferente, contém uma mensagem própria que interfere e habita o processo de recepção do texto. Elas aumentam, tonificam ou detalham características propostas pelas palavras; as ilustrações têm o poder de modelar e reforçar as intenções do escritor, mas também podem transmitir mensagens que ele sequer imaginou. Este espaço para a criação que se configura na relação entre escrita e visualidade é regido pela liberdade de se expressar por diferentes estilos e técnicas, com ampla receptividade da crítica, que acolhe com flexibilidade as inovações propostas pelos ilustradores. O ilustrador é o primeiro leitor e, a partir de sua própria recepção do texto, seleciona as cenas, momentos, fatos que deseja explicitar, elaborando sua apresentação, determinante na transmissão da história.

E quando o autor é também o ilustrador? Em tais casos o autor tem a seu favor o contato com as imagens que promoveram o texto literário ou as que se criaram em sua mente no desenrolar da escrita. Domina o ritmo de ambas linguagens e, portanto, o que deve ser ressaltado e enfatizado, o que as palavras devem deixar que a ilustração “diga”, o que a ilustração deve ceder ao texto escrito. A imaginação do autor-ilustrador transita nas duas formas de pensar, conceber e expressar. Com muita propriedade pode dizer plasticamente o que as palavras omitiram e vice-versa, pois tem sob seu controle este processo de parceria criativa.

As ilustrações de Lívia Freitas revelam um trabalho marcado por um colorido intenso e contrastante, um tratamento da imagem absolutamente pessoal explorando novas possibilidades sem o compromisso com o realismo. Em sua paleta opta pelos amarelos, laranjas, azuis, violetas, vermelhos sempre em tons vibrantes. A obra de Lívia, transita por uma concepção livre, autêntica e contemporânea, com a utilização de aspectos gráficos que nos remetem à Pop Art.

A Pop Art surgiu no final da década de 1950, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos e marcou o retorno à arte figurativa, em contraposição ao expressionismo abstrato que dominava a estética da época. Ela se apropriou dos signos estéticos massificados pela publicidade e, utilizando esta iconografia veiculada pela televisão, publicidade, histórias e quadrinhos e outros criou um novo estilo, marcado pelo uso de materiais como: tinta acrílica, poliéster, látex, sempre com cores fortes e brilhantes, reproduzindo objetos de consumo e do cotidiano, procedendo muitas vezes um aumento do tamanho e transformando o real em hiper real.

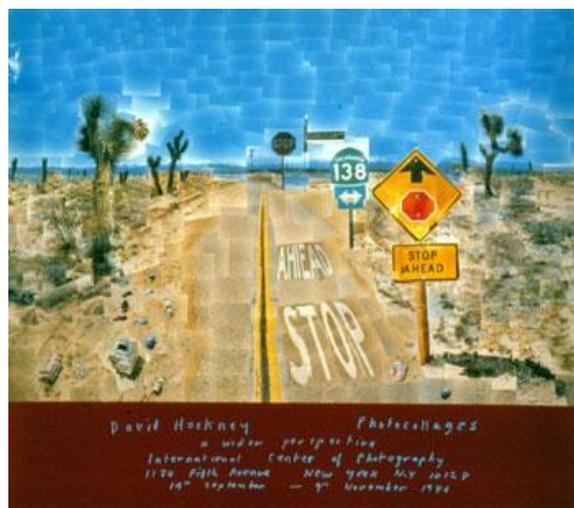


FIGURA 17 Pearblossom Highway, HOCKNEY, David. www.artcyclopedia.com, British, 1986.

A ilustração de Livia Freitas se impõe com os símbolos delineados em tinta acrílica branca, simetricamente pintados do lado esquerdo e direito da obra, representando a tempestade, que envolve a chegada da princesa ao castelo, com raios bem definidos, gotas que foram consideravelmente ampliadas e, na parte inferior, ondas que representam o chão alagado. Tais elementos saltam do desenho pela forma bem definida, de cor branca e pelo relevo sutil que possuem e se contrapõem aos detalhes que definem o portão preto do castelo, repleto de caracóis, tranças e ondulações que sugerem uma releitura do barroco. Também em oposição estão cores que predominam no desenho: o azul forte em ligeiro degradê e o violeta desembocam no contato com suas cores opostas, complementares, que são o laranja e o amarelo, criando um efeito de luz que relata a chegada da princesa como algo luminoso, ela como uma luz poderosa.

A ilustradora representa a princesa a partir de sua concepção pessoal, sem impor traços e detalhes, apenas sugere as feições. Os cabelos longos se agitam e se assemelham a labaredas de fogo em direção inversa o que cria uma nova oposição. Além dos azuis e violetas com os laranjas e amarelos, os delineados brancos e pretos, o jogo de luz que é enfatizado pelo traçado: a luminosidade que emana da princesa e a noite que se impõe ao redor verticalmente, há também uma sugestão de oposição entre os elementos água e fogo. Ela com as cores quentes que lhe envolvem e seus cabelos em forma de labaredas representa o calor, a luz que adentra um castelo frio e escurecido envolto pela água da tempestade.

A presente ilustração não se ocupa de estereótipos e utiliza o que Camargo define como função simbólica que é a imagem abrigo significados sobrepostos ao seu referente, como é o caso do raio que representa a tempestade e as várias gotas, a chuva, ou seja, a ilustração foi investida de significados convencionais que passam a compô-la, mas se impõe, especialmente, pela expressividade que se revela nas opções da ilustradora ao representar a cena, criando uma ambientação pujante, claramente enriquecendo o texto escrito com os elementos próprios da visualidade: cores, traços, forma, luz, linhas, criando uma configuração própria e expressiva.

A função simbólica enaltece o papel da ilustração, que passa a representar uma idéia complementando a história proposta pelo texto escrito, podendo também transcendê-la, quando usa a metáfora com seus recursos visuais impulsionados, paralelamente, por um outro texto.

A função expressiva / ética permite que os valores pessoais, sócio-culturais e éticos do artista se revelem, pois ela lida com as emoções que a literatura provoca no ilustrador e que se traduzem nas expressões, gestos, linhas, cores, espaços, luz e sombra. Enfim, em todos os elementos plásticos que ele utiliza.

A função estética se relaciona com a técnica e os recursos selecionados para a realização da ilustração: enquadramento, pincelada, traço... Observamos que a personagem central, a princesa, está olhando diretamente para o leitor. O que nos convida ao questionamento: Quem observa quem? “Somos vistos? Ou vemos?” (FOUCAULT, 2002, p.6)

5.3 – Terceiro Olhar

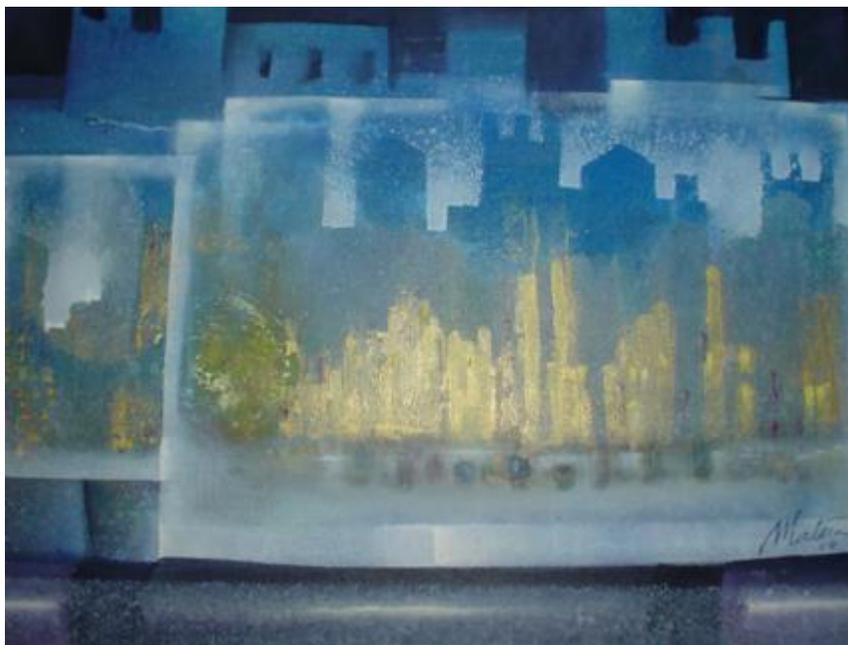


FIGURA 18 Ilustração de MATERA, Tadeu, São Lourenço – MG, 2004 a partir do conto *A princesa e a ervilha*. O castelo na noite de tempestade.

O terceiro olhar se concretiza na ilustração do artista plástico Tadeu Matera (1944); carioca, residente no Sul de Minas desde 1975, realizou centenas de exposições em diversas capitais brasileiras, inclusive no M.A.M (Museu de Arte Moderna) de São Paulo. Na obra de Matera predomina o abstracionismo, com a premissa de que “a arte não precisa mostrar o verdadeiro, não precisa reproduzir com exatidão o real, mas evocá-lo de modo que as situações, caracteres e emoções retratados sejam convincentes, pareçam verossímeis, para que seu reconhecimento proporcione o prazer...” (FALABELLA, 1987, p. 17)

A arte abstrata marca o deslocamento da visão mimética, comprometida com a reprodução do real, com a cópia da natureza e de modelos para a liberdade de expressar subjetivamente aquilo que repercute na alma do artista, refletindo idéias, pensamentos e emoções. A abstração conta na história da arte o capítulo onde o “poder fazer” cede lugar ao “querer fazer”, movido pela sinergia entre o ser humano e o mundo a sua volta.

Cabe lembrar as diferenças que existem entre as imagens internas e as externas. Jung (1964, p. 105) nos diz: “Pintar o que vemos diante de nós é uma arte diferente de pintar o que vemos dentro de nós”. Esta premissa foi reforçada pelo trabalho da psiquiatra Nise da Silveira,

(1981,p.135) demonstrado em seu livro *Imagens do Inconsciente*, onde ela afirma : “As imagens internas são tão vivas e fortes que até parece que um projetor as lançou sobre o papel ou tela”

Cada movimento artístico marca, de certa forma, o término das relações estéticas impostas pelos movimentos precedentes. O abstracionismo tem sua intervenção histórica com a dessacralização da arte e a alteração dos pressupostos místico-filosóficos que até então imperavam. Enquanto o realismo trata da dominação do mundo exterior pelo ser humano, confiante e feliz com os fenômenos da natureza e do mundo, o abstracionismo demonstra a inquietação interior do homem, provocada pelo mundo exterior que gera a necessidade de transcender o real: abstrair!

Para Worringer (1978) apud Bonfand (1996) “o impulso artístico original não tem nada a ver com a imitação da natureza”. Ele busca a abstração pura como única possibilidade de descanso interior, da confusão e da obscuridade da imagem do mundo e cria a abstração geométrica a partir de si mesmo, de modo puramente instintivo. Ela é a realização da expressão e a única expressão concebível para o homem, da emancipação em relação à arbitrariedade e à temporalidade da imagem do mundo.

Kandinsky (1970, p. 126) considera que a abstração provém de uma aparição, um êxtase. Trata-se da visão do “não-visto” e defende que, ao sentir o vigor da natureza e das realidades externas, não precisamos descrevê-las nem representá-las ou informá-las, mas expressá-las a partir de uma visão interna, espiritual e profunda, capaz de enriquecer a visão humana e a própria Arte.

Na obra de Matera, panos retorcidos e colados ganham efeitos com massa corrida e tinta aplicada com bombas de *spray*. O artista, geralmente, opta por telas com grandes proporções que são colocadas no chão e recebem os efeitos de sua ação vigorosa sobre os materiais. Seu trabalho é extremamente gestual e nos remete à fase inicial da criança em contato com o grafismo, quando o produto final não é o preponderante e, sim, a gestualização do processo criativo. Para a presente ilustração, Matera utilizou uma tela de pequena dimensão (30x40cm) onde é preciso considerar os materiais utilizados por ele, pois fazem parte do todo da obra, determinam o olhar do artista, sua maneira de trabalhar e influem no resultado final. Cada tipo de material impõe procedimentos, limita resultados, sugere diferentes soluções, conduz a uma determinada técnica. Para realizar a presente ilustração Matera fez uma única vez a leitura do conto e elegeu, como ponto vital a ser ilustrado, o castelo à noite: o cenário que recebeu a princesa.

Matera usou bomba de flit com tinta diluída, máscaras de papel presas com fita crepe e esponja. Em alguns momentos a ilustração foi “despintada” com um pano umidecido em varsol. Misturou tinta a óleo, esmalte sintético, guache, aquarela, pigmentos, lápis de cera e cor e, no acabamento, uma camada de verniz fosco para homogeneizar a mistura. A tinta dourada foi aplicada em pequenas bolinhas e, em seguida, espalhada com o dedo; o pincel foi usado em alguns detalhes e o lápis de cor delineou os contornos. A ilustração tem a predominância da cor azul nos tons Del Rey, da Prússia, Cobalto e Cerúlio e o resultado é ilustrativo sem ser necessariamente figurativo.

A estruturação dos elementos visuais, ou seja, repetições, alternâncias, contrastes etc. de linhas, formas, cores, entre outros recursos, é homóloga às reiteraões (fônicas, lexicais e sintáticas) e às antíteses etc. no caso da linguagem verbal. É importante também notar que a função estética não se identifica com a de ornamentação, ainda que possa englobá-la ou, em outras palavras, a função estética engloba o estilo decorativo (especialmente quando ele comporta repetições, alternâncias e contrastes de motivos visuais) mas seu papel não se restringe aos casos em que a imagem é explicitamente decorativa ou ornamental. (CAMARGO, 1995, p. 5)

Matera explica que a geometria o ajuda a organizar seu caos interior e, nesta ilustração, as formas geométricas, alternando linhas, volumes e tons com simetrias, contrastes e repetições acabam por configurar o castelo, a paisagem que é o cenário do conto.

A paisagem, elemento fundamental na arte pictórica, representa lugares celebrando a beleza de diferentes formas. A natureza pode ser demonstrada em uma série inesgotável de estilos de acordo com as diferentes técnicas e com a visão e proposta do ilustrador. As paisagens expressas nos livros infantis tocam a experiência e o imaginário da criança e acionam seu senso estético. Geralmente elas são o pano de fundo, onde os personagens se movimentam, agem e constroem a história, mas a forma de representá-las não é inocente nem neutra, é portadora de mensagem própria, idéia e estilo, como na ilustração de Matera, que se desincumbe de representar os personagens, atendo-se unicamente ao cenário, em um estilo pictórico que apenas sugere formas e volumes, criando impressões visuais através de linhas descontínuas e um traçado que se movimenta em diferentes direções, sugerindo um grafismo não-figurativo e utilizando os espaços.

Um outro aspecto é a noção de plano e profundidade: os elementos de uma ilustração podem ser colocados em planos horizontais e/ou paralelos, às margens, distribuídos em camadas como a pintura primitivista, sem o recurso da perspectiva ou da profundidade que se utiliza da linha do horizonte e pontos de fuga, mas evita a frontalidade.

Dentro das noções explicitadas por Luis Camargo está a de clareza e obscuridade. A clareza lida com a totalidade e se ocupa da nitidez e definição dos elementos, enquanto a obscuridade não se dedica ao detalhamento e ao delineado das cenas e formas, apenas as sugerindo. A imagem é entrevista e prevista configurando uma clareza relativa. Se na função descritiva o ilustrador procura descrever da forma mais fiel possível, muitas vezes valorizando o detalhe, a geometrização transforma os desenhos em formas que adquirem um ritmo visual, marcado pela repetição, alternância e variação das composições entre os elementos (linhas, formas e cores).

Tais estruturas podem ser linear, formal ou cromática. A linear se define pela repetição de linhas que formam um ritmo a partir da convergência, divergência, paralelismo ou cruzamento. A formal se dá a partir da repetição de formas em diferentes figuras e composições e a cromática pela repetição ou alternância de cores. Os estilos de representação variam, mediados pelas escolhas que o ilustrador faz em relação ao que pretende expressar. A estilização é a simplificação das formas, mantendo a analogia ou a capacidade de identificá-las com seu significado sem que se tornem óbvias ou automaticamente traduzíveis com a rabiscação; a gestualidade do desenho se sobrepõe ao mero contorno das formas. O traço registra o movimento através do risco, rabisco ou pincelada.

Na presente ilustração, Matera expõe um castelo estilizado que, com o recurso da geometrização, se projeta algumas vezes, gerando uma sensação de profundidade realçada pelos contrastes de claro e escuro. O dourado que compõe a parte frontal do castelo, no centro da ilustração, traz a sensação de riqueza e nobreza. Curiosamente, há na parte inferior do quadro uma faixa que sugere uma auto estrada e dá à ilustração a sensação de movimento. Podemos perceber na altura média do quadro, do lado esquerdo, uma forma circular, levemente esverdeada que se destaca, pois quebra a seqüência horizontal e vertical da composição e que pode ser associada à ervilha, representada em uma dimensão desproporcional à realidade física mas, compreensivelmente, proporcional à realidade emocional, posto que a ervilha tem papel determinante no conto.

Associamos a ilustração à descrição de um castelo se sua recepção ocorrer paralelamente a do texto literário. Caso contrário, a ilustração poderia sugerir a visão noturna de uma metrópole. Cabe ressaltar que a liberdade de expressão, a flexibilidade ao representar estilizando e utilizando os mais diversos materiais é contraposta por uma maior dependência do texto escrito para a

assimilação da ilustração. Sua representatividade está intimamente ligada às palavras. É importante lembrar também que o ilustrador, sendo adulto, concebe as ilustrações muitas vezes em uma perspectiva que está além do universo infantil e da capacidade abstrativa da criança, o que em alguns casos nos faz assistir ao encantamento dos adultos pelas ilustrações bem elaboradas, poéticas e até surrealistas, enquanto os reais destinatários, as crianças, permanecem desinteressados, inertes ou então atraídos pela beleza e estética da obra e alheias às mensagens que estão sendo veiculadas, já que há um hiato entre a imaginação infantil e a fantasia mental do ilustrador.

5.4 – Quarto Olhar



FIGURA 19 Ilustração de FARES, Michel, São Lourenço – MG, 2004 a partir do conto *A princesa e a ervilha*. A princesa na cama com várias ervilhas.

O artista plástico paulista, Michel Fares (1966), reside em São Lourenço desde 1984, onde mantém seu ateliê e recebe alunos de todas as idades para aulas de pintura. Com uma vasta produção de telas a óleo e acrílica, Fares pinta paisagens e retratos, imprimindo-lhes seu traço solto e inconfundível. O delineado em preto realça o movimento em seu desenho e a composição é complementada por espaços brancos entremeados.

Para a ilustração do conto *A princesa e a ervilha*, ele, primeiramente, elegeu a cena de sua preferência: a princesa na cama. Para realizá-la utilizou a técnica de modelo vivo, solicitando a um modelo que se deitasse na cama com uma coberta. O desenho traçado a lápis resiste às pinceladas como se esta estrutura básica desejasse ser percebida na conclusão da obra. Em tons claros, com predominância do rosa velho, a composição é feita em aquarela sobre papel canson e o acabamento em bico de pena. O rosa e o branco são interrompidos pelo tom castanho dos cabelos da princesa e pelas bolinhas verdes; sete ervilhas que se permitem invadir o desenho e o texto literário como se quisessem brincar com o leitor. Surpreendê-lo dentro de uma atitude surreal. O que fazem estas ervilhas sobre a cama?

Se a ilustração não é mera acompanhante do texto escrito e tem sua própria história para contar, permite ao ilustrador a criação visual de um novo texto, que não só complementa o texto escrito, mas que o ultrapasse e apresente novas propostas, significando diferentes coisas, abrindo novas possibilidades de devaneio e novos horizontes. Esta prática denominada elaboração, que é uma das principais funções da ilustração, pode gerar diferentes efeitos: ampliar detalhes essenciais da história, interpretar o texto complementando sua mensagem, desdobrar o texto escrito com elementos que auxiliem e enriqueçam a narrativa, acrescentando à leitura o que seria mais uma inspiração do que propriamente uma ilustração a serviço da compreensão do leitor.(SCHWARCZ, 1982 p.87).

Ao explicitar uma determinada ação, um detalhe ou objeto, o ilustrador pode propor um desvio ou afastamento do texto escrito, gerado pela intensidade das associações de suas idéias e de sua liberdade de releitura a recriação. O ilustrador pode criar um novo pano de fundo, uma ambientação especial, uma descrição pessoal. Pode incluir elementos novos que, distanciados do texto escrito, estabeleçam um diálogo extra com a narrativa original. A ilustração sob o efeito do afastamento, mesmo quando nega o texto, abstraindo-se de sua essência, desviando-se de seu eixo central, permanece inevitavelmente atrelada a ele. Por utilizar recursos simbólicos, cria um diálogo entre inconscientes, tem o poder de ressoar na existência individual e coletiva, colaborando para o processo de humanização e socialização, sendo uma forma de comunicação ao mesmo tempo distinta e congruente.

Barthes (1984), em seu livro *A Câmara Clara*, fala da imagem fotográfica e ressalta dois termos, retirados do latim, que poderemos aplicar também na análise das ilustrações: *studium* e *punctum*. O *studium* é percebido a partir do saber e da cultura do espectador que, ao se

familiarizar com a imagem, se remete a uma informação clássica que pode ser uma cena histórica, uma passagem típica, um ritual facilmente identificável ou outros. O *studium* é este campo vasto que abriga uma diversidade de interesses, mas através dele encontramos as intenções do artista, entramos em harmonia com elas, podendo aprová-las ou desaprová-las, após discutí-las em nós mesmos, espectadores.

Pois a cultura (com que tem a ver o **studium**) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O **studium** é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o **Operator**, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de **spectador**. (BARTHES, 1984, p. 48)

Assim o espectador se confraterniza com a expressão do artista, descobre seus mitos, suas crenças, interage com sua obra podendo concordar ou não com ela e seus elementos, gostando ou não deles, mas reconhecendo-os.

O *punctum* (picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte) é o acaso que surge na obra; contrariando o *studium*, ele alerta, assanha o espectador, geralmente sendo um detalhe capaz de agitá-lo, posto que não leva em conta a educação, a moral ou o bom gosto. Enquanto o *studium* é sempre codificado, o *punctum*, não. Ele lida com o bizarro, o inusitado, o nem sempre nomeável... ele é um suplemento que acrescenta e salta aos olhos, mesmo já fazendo parte da imagem. “O punctum é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver.” (BARTHES, 1984 p. 77)

Há ilustrações que buscam apenas clarear e reproduzir o texto escrito, repetindo visualmente cada detalhe citado pelas palavras, executando praticamente o mesmo texto com uma linguagem diferente: são como uma imitação restrita à literalidade. Há outras que desconsideram o texto escrito representando de forma própria e diferenciada o texto literário, como se propusesse um jogo de percepção com o leitor. Este jogo investiga se o leitor é capaz de detectar as variações que se estabelecem entre a imagem e as palavras; se há contradições, embates, se as ilustrações ao acrescentarem à história informações, mensagens e elementos próprios criam alguma situação que ultrapasse seus contornos usuais, chegando a negar o texto escrito, que é formalmente o seu regente. Nesta situação, configura-se a função lúdica da ilustração, porque se orienta para o jogo, ao testar a observação do receptor, enquanto articula diferentes mensagens. Na ilustração de Fares, há uma interpretação que transcende o texto e se revela nas várias ervilhas que aparecem entre as cobertas da cama, como se estivessem brotando de seu interior. Este

detalhe nos convida a imaginar: as ervilhas estão mesmo espalhadas sobre as cobertas da cama? Como foram parar ali? Estarão representando o sonho da princesa?

As ervilhas sobre a coberta seriam justamente o *punctum* da ilustração, pois criam o estranhamento, colocam a ilustração em choque com as informações fornecidas pelo texto escrito. O *studium* seria a cena da moça adormecida em uma cama qualquer, com uma postura despojada e relaxada. A ausência de estereótipos não traz nenhuma outra informação. A moça não pode, pela ilustração, ser considerada uma princesa nem a cama e o cenário composto por Fares trazem quaisquer indícios sobre a pilha de colchões; na verdade, aparentam uma cena contemporânea e corriqueira.

As ilustrações nos livros infantis são um caso especial de comunicação visual e representam um tipo de arte que recebeu e recebe influências de diversas mídias: das artes plásticas, dos filmes de animação, das filosofias educacionais, da publicidade e outros que contribuem para o desenvolvimento deste gênero, que vai ganhando cada vez mais espaço pelo aumento de seu valor qualitativo e quantitativo, firmando sua existência com uma identidade determinante.

Esta arte, criada especialmente para as crianças, é muitas vezes responsável pelo primeiro contato com o senso estético e com a representação do simbólico e tem o poder de convidar a criança a se libertar da excessiva noção da realidade, pois no desenho e na pintura tudo é possível, tudo pode acontecer e ser representado. No livro, as ilustrações podem ser “lidas” até fora de ordem, habitam um universo onde a liberdade impera, podem ser vistas de vários ângulos, já que nas artes gráficas não há a tirania do certo ou errado. A ilustração pode, em muitos casos, desenvolver-se ao seu bel prazer, criando, como na obra de Fares, um novo conteúdo que expresse a autonomia estilística e interpretativa do ilustrador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A etimologia da palavra imagem, *imitari*, a reduz a sua representação analógica: ser uma cópia e por sua vez abrigar um complexo sistema de signos. Os linguistas suspeitam da natureza lingüística da imagem legível posto que ela é uma representação e se relaciona com o sentido através da língua.

As palavras acompanham constantemente a imagem, estão abaixo, acima, ao redor e em seu interior. As imagens sem palavras podem ser encontradas nas sociedades parcialmente analfabetas que mantêm uma espécie de estado pictográfico da imagem.

A partir do surgimento do livro, a vinculação palavra-ilustração, passa a ser constante. A imagem repete, duplica algumas informações do texto, criando uma redundância. Duas linguagens a serviço de uma mesma mensagem. Cada qual com seus recursos.

Se somos mesmo a civilização da imagem e toda imagem é polissêmica, trazendo para cada significante uma amplitude de significados, a escrita com sua capacidade informacional trata de clarear os signos incertos fixando os sentidos através da nomenclatura.

O texto guia o leitor entre os significados propostos pela imagem, em uma jornada sem isenção de propósitos. Ele decide o que deve ser valorizado, do que o leitor deve se desviar, o que deve ser fixado ou elucidado, sempre partindo de uma seleção prévia. Exerce seu papel de controle e repressão ao poder de projeção das imagens e à sua multiplicidade de significados. Seguindo esta linha de raciocínio, podemos concluir que o texto, muitas vezes, presta-se a norteador da moral e da ideologia da sociedade.

Como já foi visto, a imagem tem um caráter circular exclusivo que é a capacidade de interagir com seus espectadores. Cada um olha e decodifica segundo si mesmo, segundo o que, como e quando viveu. Segundo o que é. Portanto, a imagem pode ser interpretada, mas não pode ser lida. Uma seqüência de imagens pode gerar milhares de sentidos, enquanto uma cadeia de palavras apenas um ou alguns. Esta condição restritiva da linguagem coloca o texto escrito a serviço da imagem e configura uma via de mão dupla posto que a imagem também está a serviço da escrita quando poupa-lhe uma série de descrições verbais transmitindo-as naturalmente através das cores, formas e traços. É válido ressaltar que o desenho, embora seja denotado, é uma mensagem codificada que se divide em três níveis:

1º Reproduzir um objeto ou uma cena obriga o ilustrador a uma série de transposições que são regulamentadas inclusive historicamente.

2º O desenho é uma mensagem forte e ampla que não reproduz tudo, ao contrário, muitas vezes reproduz pouca coisa dentro de uma escolha entre o que é considerado significativo ou insignificante.

Andersen com sua notável sensibilidade atribuiu vida aos diferentes objetos, tocando-os com sua fantasia e alçando-os à condição de essenciais aos destinos dos personagens. Portadores de uma mensagem humana. No conto *A princesa e a ervilha*, o grão de ervilha obteve este destaque, mas o escritor em sua obra também mesclou os efeitos da revolução industrial à literatura infantil, tornando muitas vezes os objetos fabricados pelo homem, como as máquinas, protagonistas de suas histórias. No presente conto, a ervilha pode ser considerada elemento significativo e digno de ser retratado na ilustração, como verificamos nas obras dos artistas sul mineiros, quando dentre os quatro, três, cada qual com seu estilo bem definido, expuseram a ervilha em suas ilustrações.

3º O desenho, como os demais códigos, exige uma aprendizagem. Não há desenho sem estilo e ele também está submetido a uma moral onde até a “feiúra” pretende conotar algo. Quando desenhamos, a relação entre significados e significantes passam por processos humanos de captação, seleção e transformação. O ilustrador, ao referenciar o conteúdo do texto escrito, deve fazer uma série de opções que irão definir uma seqüência infinita de imagens, que podem ser geradas a partir de um único texto. Em contrapartida, a multiplicidade de leituras possíveis a partir de uma única imagem varia em função dos saberes nacionais, culturais e estéticos. Varia com as diferentes pessoas e com as diferentes leituras que uma mesma pessoa pode fazer, já que em uma mesma pessoa transita e interage uma infinidade de léxicos.

A retórica da imagem, ou seja, sua face significativa, multiplica-se também em função das relações possíveis entre os elementos figurativos. A grande maioria das versões do presente conto é ilustrada com a princesa na cama. A cama corresponde facilmente a uma imagem referencial estruturada em nós, pertencentes à civilização ocidental. Rapidamente, identificamos sua utilidade doméstica, padrões funcionais e de conforto, seu valor cultural, sua estética etc. Pela ausência de imagens referenciais, tais ilustrações não teriam nenhum efeito de comunicação em uma sociedade indígena sem contato com o mundo civilizado e seus artefatos.

A cama representa muitas coisas ao mesmo tempo: o sono, o repouso, a doença, a sexualidade, o espaço erótico e outras mais. No conto ela aparece repleta de poesia, é mágica e surpreendente com duas dezenas de colchões e outras de acolchoados, que criam uma desproporção e o estranhamento plenamente absorvido pela imagem: A imagem se auto explica. Ela é seu próprio sentido, nela todas as denotações e conotações da cama caberão e ainda o convite a recriá-la e revivê-la.

A ilustração é a concretização da imaginação do ilustrador, não é uma imposição aos leitores de como visualizar ou imaginar as passagens do conto, antes, sim, um convite que afirma: eu imaginei assim, você também pode imaginar. A imagem e o discurso guardam em comum a união indissolúvel de expressão e conteúdo. Porém são signos autônomos, respectivamente visuais e auditivos, que ora se atraem, ora se repelem.

A semelhança, até o final do século XVI, tem o papel crucial de organizar os símbolos propiciando o conhecimento das coisas visíveis ou não e orientando a arte de representação das mesmas. A exemplo da pintura e seu principal objetivo, a imitação, as demais linguagens também pretendiam espelhar o mundo.

Com a hermenêutica descobrimos os caminhos para interpretar e dar sentido aos signos e pela semiologia conhecemos as técnicas capazes de detectar onde os signos se encontram e como encadeam-se. A hermenêutica e a semiologia fundem-se na similitude e por muitas vezes oscilam entre grafismos e discursos transitando entre semelhanças.

O mundo está repleto de signos que precisamos decifrar, e estes signos, que revelam semelhanças e afinidades, não passam, eles próprios, de formas da similitude. Conhecer será, então, interpretar: ir da marca visível até o que é possível de ser dito através dela.

Enquanto transitam nas histórias e nos diferentes meios de circulação, as palavras e as imagens entecruzam-se e, mediadas pelas similitudes, procuram formar um único texto que comporta o visto e o lido.

As diferentes princesas do conto *A princesa e a ervilha* não estão fisicamente próximas mas abrigam uma semelhança pelo que representam. Concorrem entre si pois todas elas, cada qual em seu espaço, buscam a representação da princesa real do referido conto

Diante das obras dos oito ilustradores estudados na presente dissertação arriscamos afirmar que podem ser divididas em dois grupos, já criados nos respectivos capítulos, mas por uma outra razão mais ligada a essência e ao tipo de comprometimento que podemos estabelecer

do que propriamente a estrutura deste trabalho. Concluímos que o primeiro grupo (capítulo 5) contém quatro ilustradores basicamente comprometidos com seus respectivos meios de circulação.

O primeiro ilustrador (Figuras 6 e 7) apresenta imagens típicas das ilustrações do livro de literatura infantil na década de sessenta.

A segunda ilustradora (Figuras 8 e 9) revela como, três décadas depois, a ilustração progrediu qualitativa e quantitativamente. Passou a ocupar espaço e aumentou sua importância nos livros de literatura infantil. Ganhou cores, texturas e libertou-se de estilo clássico que homogeneizava a criação dos ilustradores abrindo espaço para concepções mais arrojadas e autorais. Atualmente, assim como se identifica o autor por seu estilo literário, também identificamos pelas escolhas, estilos e técnicas, os ilustradores.

O terceiro ilustrador (Figuras 11, 12 e 13) reveste-se do pedagógico e utilitário, imbuído do espírito característico do livro didático: evita o estereótipo, mas remete-se aos símbolos típicos e, especialmente na Figura 12, cria uma imagem tão literal e condutora que reverte o conceito originalmente proposto pelo conto. Seu compromisso é claramente com o material doutrinador e pedagógico.

A Figura 14 igualmente nos remete ao seu meio de circulação que é a internet, desconhecemos o nome do ilustrador e não podemos afirmar se a ilustração foi ou não produzida para aquele texto escrito em especial, ou se foi apenas colada, já que na internet as páginas são freqüentemente produto de recortes selecionados nos diferentes sites ou em materiais e meios diversos e, colados lado a lado, configuram determinado resultado.

O segundo grupo (Capítulo 6) contém quatro ilustrações que se basearam no mesmo texto escrito: a primeira versão (1961). Aos artistas plásticos do sul de Minas Gerais foi solicitado uma ilustração a partir do referido texto. Enquanto o primeiro grupo revelou compromisso com o meio de circulação e o texto literário, o segundo explicitou compromisso com estilo, técnica a partir do modo de ver de cada artista plástico.

As ilustrações para os livros infantis abrem uma vertente de novas expressões artísticas que carregam um diferencial frente as demais manifestações das artes visuais: interagir intimamente com outra mídia. Desta interação dependerá o sucesso de ambas as mensagens. As ilustrações transmitem aos leitores a natureza e as estratégias das artes visuais enquanto se entremeiam com os conteúdos e seus significados.

As diferentes opções do ilustrador são conseqüências da larga série de estilos individuais atrelados às circunstâncias que são o que o ilustrador deve representar e para qual público tal material se destina. Para tanto será imprescindível sensibilidade apurada e percepção do universo infantil. O ilustrador deve estar consciente de si próprio, ser um exímio observador do mundo ao seu redor, estar em contato com seu universo infantil e ser hábil na comunicação com as crianças.

Os quatro ilustradores sul mineiros exemplificaram o que nossos subsídios teóricos tanto enfatizaram: A ilustração enquanto recria o texto escrito e o apresenta em uma outra linguagem, oferece às crianças um rico contato com os diferentes recursos e estratégias das artes plásticas. Na figura 15, Cândido de Alencar Machado movimenta a imagem com o efeito da quadrinização e seu estilo nos remete ao Romantismo. Já Lívia de Freitas, na figura 16, utiliza o material de sua preferência e explora traços e texturas que se associam à Pop Art. Tadeu Matera comprova como as tendências modernistas são viáveis em uma ilustração (figura 18) que mesmo abstrata cumpre seu papel de acompanhar e enriquecer o texto literário e nos convida a uma nova reflexão:

Quanto mais liberta da literalidade, mais dependente do texto escrito a ilustração se torna. Quanto mais abstratas mais necessitam de palavras que as ancorem e expliquem.

Já Michel Fares (Figura 19) em sua abordagem surreal transcende o texto verbal e recria o conto convidando o leitor a um questionamento, uma reflexão e permitindo que a ilustração conte uma versão inédita do conto *A princesa e a ervilha*. Brinca com o leitor, propondo um jogo entre o que se vê e o que se lê. As palavras narram que há uma ervilha oculta sob uma pilha de colchões e a ilustração mostra várias ervilhas que parecem brotar dos lençóis aparecendo na superfície da cama.

A mediação entre a linguagem verbal e o visível utiliza como ingrediente central o signo e ele só existe quando há a relação de substituição entre elementos já conhecidos. Também nos casos da palavra e da ilustração é o conhecimento que permitirá ou não a instauração do signo e ele pode ser natural ou arbitrário. O signo natural é como um reflexo, possui uma representação direta e o arbitrário tem sua representação atrelada a uma convenção. A partir desta premissa podemos compreender a representação reduplicada que se caracteriza nas histórias ilustradas.

Uma idéia pode ser signo de outra não somente porque entre elas se estabelece um conjunto de representações, mas porque essa representação pode sempre se representar no interior da idéia que representa.

A imaginação permite a percepção e os deslocamentos das semelhanças e esta é o alinhavo, o encadeamento dos conhecimentos, das noções e da própria imaginação. Uma alimenta a outra mantendo uma interdependência constante. É nesta negociação entre o visto e o lido que residirá a eficiência do diálogo entre as duas linguagens. O conto *A princesa e a ervilha* poderia ser relatado apenas por desenhos. Através de uma seqüência bem detalhada, o texto escrito poderia até ser suprimido, mas as ilustrações haveriam de conter tantos detalhes, incluindo gestos e expressões faciais dos personagens e se tornariam tão literais e exaustivamente direcionadas que perderiam a sutileza da narrativa e conduziriam excessivamente a recepção do leitor. A beleza deste diálogo se revela na capacidade de cada linguagem acolher o que lhe compete e oferecer o que melhor cuidado será pela linguagem-parceira. Configurando-se aí o casamento ideal entre o plástico e o verbal.

Com todas as variantes de estilos e técnicas que cercam as ilustrações, quanto à polêmica se elas devem ou não existir nos textos infantis, afirmaremos que sim, pois quando bem sucedidas elas são preciosas pela capacidade de imprimir uma nova sensibilidade ao livro de literatura infantil, expandindo esta forma de expressão artística, ao tornar o exemplar mais estimulante e convidativo.

Podemos com segurança afirmar que as ilustrações de textos da literatura infantil são arte? O que é arte?. Atualmente, ainda pela égide do pós-modernismo, as instalações e tendências da arte conceitual, que transformam objetos cotidianos em arte pela organização dos mesmos dentro de uma concepção abstrata ou até pelo fato de colocá-los em um museu transformam a arte em concepção espacial, ou seja em lugar. Arte é aquilo que está no museu. Pode ser o porco empalhado de Lerner ou a Monalisa de Da Vinci.

E o livro de literatura infantil é um meio de circulação capaz de abrigar a arte? Há os que acreditam que a arte deve ser um dado inútil no sentido da desfuncionalização e que a arte não deve estar a serviço de nada que não seja libertar o espectador do senso comum e convidá-lo a uma mudança de ângulo e de olhar. As ilustrações, mesmo cumprindo sua parceria com a palavra, comprovam qualidade artística, quando são capazes de tocar e alterar o mosaico de referências que habita em cada leitor / espectador. Esta questão portanto permanecerá sob o crivo da relatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Mínima moralía*. São Paulo: Ática, 1951.
- AMÁLIA, Maria e outras. *Pensar e construir a alfabetização*. São Paulo: Scipione, 2003.
- AMARAL, José Luiz do. *Artes plásticas: significação e contexto*. Porto Alegre-RS: Tchê. Artes Gráficas, 1987.
- ANDERSEN, Hans Christian. *O presente da fortuna*. Porto Alegre: Editora Globo, 1961.
- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Ilustração Renata Fuci Ková,-Trad. Mônica Stahel- São Paulo: Martins Fontes, 1997
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AZEVEDO, Ricardo. *Pensando em ilustrações de livros*. São Paulo: Série Idéias, 1993.
- BABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Humanitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARDI, Pietro Maria (org.). *Gênios da Pintura*. São Paulo: Nova Cultural, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. *Comunicacion*. Trad. Alberto Mendes. Madrid: A.C. editor, 1972.
- BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BARTHES, R. *Mitologias*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Visão do livro infantil*. In: _____. *Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BERGER, John et al. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fada*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BONFAND, Alain. *A arte abstrata*. Campinas: Papirus, 1996.

BONNEFOY, Yves. *Observações sobre o ensino da poesia*. In: MORIN, Edgar (org). *A religião dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BOORSTIN, Daniel J. *Os criadores: uma história da criatividade humana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BRILL, Alice. *Da arte da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o novo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Luís. *Ilustrações no livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moises. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: Editora Artmed, 2001.

CHARTIER, R.(org). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
indo-européias ao Brasil contemporâneo

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil / juvenil – Das origens*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1991.

COLANGELO, Adriano. *Mil anos de arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna – Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DERDYK, Edith. *Formas de pensar o desenho*. São Paulo: Scipione, 1989.

DERDYK, E. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Trad. Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- FALABELLA, Maria Luiza. *Da mimesis à abstração*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1987.
- FOUCAULT, Michael. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GOES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. 2ª ed. São Paulo: Pioneira, 1991.
- GROSSMAN, Judith. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.
- HAUSER, Ana. *A linguagem plástica do inconsciente*. São Paulo: Ática, 1994.
- HEYDEBRAND, Caroline Von. *A natureza anímica da criança*. São Paulo: Editora Antroposófica, 1983.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1992.
- JUNG, Carl G. *El Hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar S.A. edición, 1974.
- KANDINSKY, Wassily. *Point, ligne, plan; contribution a l'analyse des éléments picturaux*. Paris: Denoel / Gon thier, 1970.
- KHÉDE, Sônia Salomão (org). *Literatura infanto juvenil – um gênero polêmico*. Rido de Janeiro: Mercado Aberto, 1982.
- LANZ, Rudolf. *A pedagogia waldorf*. São Paulo: Summus, 1979.
- LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.
- L'YVONNET, François. *A literatura de idéias*. In MORIN, Edgar. *A religação dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- MARTINS, Itajahy. *Desenho arte e técnica*. São Paulo: Ponte Editorial, 1992.
- MORIN, Edgar. *A religação dos saberes: o desafio do século XXI*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- NASH, J.M. *O cubismo, o futurismo e o construtivismo*. Trad. Manuel de Seabra. Barcelona: Labor, 1976.
- NEIVA, Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.

- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- PAQUET, Marcel. *René Magritte*. Paris: Taschen, 1995.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERROTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1986.
- POUND, Erza. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PROPP, V.I. *Lês racines historiques du conte merveilleux*. Trad. Luise Gruel – Apert. Paris: Gallimard, 1983.
- RODARI, Gianni. *Gramática da fantasia*. São Paulo: Summus, 1982.
- SALDANHA, Nuno. *Poéticas da imagem: a pintura nas idéias estéticas da idade moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- SCHWARCZ, Joseph H. *Ways of the ilustrator – visual communication in children's literature*. Chicago. American Library Association, 1982.
- SILVA, Edson Rosa da. *Malraux e o diálogo das artes*. In VAZ, Paulo Bernardo e CASA NOVA, Vera. *Estação imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Ahramba, 1981.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation*. Hed, New York: Dell, 1979.
- STRAUSS, Claude Lévi. *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
- WALLHEIM, Richard. *Ensaio suplementares*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- REVISTA PRESENÇA PEDAGÓGICA. Belo Horizonte: Ed. Dimensão, v. 4, n. 22, jul/ago. 1998. 8 p.
- _____. Belo Horizonte: Ed. Dimensão. v. 9, n. 51, mai/jun. 2003. 8 p.
- REVISTA LATINO AMERICANA DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL IBBY. Bogotá: Fundalecultura, v. 1, jan/jun. 1995. p. 12-29.
- _____. Bogotá: Fundalecultura, v. 2, jul/dez. 1995. p. 24-51.

_____. Bogotá: Fundalecultura, v. 3, jan/jun. 1996. p. 35-64.

CRUZ, Nelson. Na pele dos livros. Notícias do Salão, Rio de Janeiro, Ed. Especial. Nov. 2002. Caderno 1, p. 1 e 3.

FIUZA, Marcelo. O novo livro infantil. O Tempo, Belo Horizonte, 02 out. 2004. Caderno C, p. 1 e 3.

STRAUSZ, Rosa Amanda. Literatura para crianças segue novos rumos. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 mai. 2001. Caderno 2, p. 4 e 5.

www.artcyclopedia.com

www.docedeletra.com.br

www.cuatrogatos.org

www.espelhodaimprensa.hpg

www.linkdobebe.com.br/contos/princesa

www.renemagritte

www.museus.htm

www.revistaamalgama.hpg.ig.br

www.revistacultural.com.br

www.trilhasliterarias.hpg.com.br

www.ziraldo.com