

---

## *Tendências da imagem na narrativa infantil brasileira*

*Flávia Brocchetto Ramos\**  
*Neiva Senaide Petry Panozzo\*\**  
*Taciana Zanolla\*\*\**

---

**Resumo:** Desde seu surgimento, a literatura infantil está acompanhada de ilustração, e essa tendência tem se evidenciado nas publicações do fim do século XX. Este artigo pretende descrever, brevemente, a presença da ilustração em obras que marcaram o surgimento do gênero e, depois, focalizar a produção brasileira contemporânea, em especial, a obra de Angela Lago, através do estudo de três narrativas visuais: *Outra vez, Cena de rua* e *Indo não sei aonde buscar não sei o quê*. O estudo segue princípios apontados pela semiótica da narrativa visual, de vertente greimasiana, estudando o sistema plástico e a relação semi-simbólica, como também analisando aspectos constitutivos da literatura infantil, a fim de caracterizar a literariedade das obras selecionadas. A partir dessas bases teóricas, elaboram-se princípios metodológicos que orientam a análise das narrativas.

**Palavras-chave:** ilustração, narrativa infantil, leitura, cultura nacional.

**Abstract:** Children's literature has been accompanied by illustration since its appearance, a trend that was clearly noticed at the end of the 20th century publications. This article aims to briefly describe its presence on works that marked the appearance of such genre as well as on contemporary Brazilian production, focusing on Angela Lago's work through the study of three narratives: *Outra vez, Cena de rua* e *Indo não sei aonde buscar não sei o quê*. This study follows the principles indicated by Greimasian semiotics of visual narratives, studying the plastic system and the semi-symbolic relationship, as well as analyzing children's literature's constitutive aspects in order to qualify the literary elements of selected works. From this theoretical basis, it is possible to establish methodological principles to guide the narrative's analysis.

**Key words:** illustration, children's narrative, reading, national culture.

---

\* Professora e Pesquisadora na Universidade de Caxias do Sul (UCS) e no PPGL em Leitura e Cognição, na Universidade de Santa Cruz do Sul (Edunisc). *E-mail:* fbramos@ucs.br.

\*\* Professora e Pesquisadora na Universidade de Caxias do Sul (UCS) e doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). *E-mail:* neivapan@yahoo.com.br.

\*\*\* Bolsista BIC/Fapergs – Acadêmica do curso de Letras na Universidade de Caxias do Sul (UCS). *E-mail:* tzanolla@ucs.br.

Comecei a gostar dos livros mesmo antes de saber ler. [...] Eu me vejo assentado no chão, num dos quartos do sobradão do meu avô. Via figuras. Era um livro, folhas de tecido vermelho. Nas suas páginas alguém colara gravuras, recortadas de revistas. Não sei quem o fez. Só sei que quem o fez amava as crianças. Eu passava horas vendo as figuras e não me cansava de vê-las de novo. (Rubem Alves)

## Introdução

A literatura infantil explora linguagens variadas, entre elas, palavra e ilustração. É por meio delas que se constroem elementos da narrativa, como o tempo, o espaço e também se faz a configuração dos personagens. No momento da leitura, o leitor interage com o texto e participa ativamente da construção desses elementos.

Por acreditar que as peculiaridades da literatura infantil implicam modos específicos de ler, surgiu a pesquisa “A produção de sentido e a interação texto-leitor na literatura infantil”, desenvolvida na UCS, com apoio da Fapergs, nos anos de 2003 a 2005. Durante o período, estudou-se a leitura infantil enquanto fenômeno construído pelo leitor a partir da interação entre ilustração e palavra, usando como referenciais teóricos, em especial, a Teoria Semiótica greimasiana e a concepção de literatura infantil apresentada por Regina Zilberman em sua obra *Literatura infantil na escola* (1984). A investigação busca analisar, inicialmente, o modo como palavra e imagem se relacionam em narrativas contemporâneas e, depois, o modo como crianças que freqüentam a terceira série do Ensino Fundamental processam as linguagens presentes nas narrativas, a fim de construir sentidos para os textos.

A teoria semiótica greimasiana estuda a significação e, como teoria, pretende descrever os processos que a constituem. As principais fontes da semiótica discursiva greimasiana e de seus estudos contemporâneos entrecruzam diferentes domínios: a lingüística, a fenomenologia e a antropologia. A construção do arcabouço teórico da semiótica tem progressivamente integrado trabalhos de muitos campos. A fonte inicial é a lingüística estrutural, que se modificou no decorrer do tempo, e o foco inicial no signo passa a ser o texto, entendido semioticamente como unidade de sentido. Atualmente, se desenvolvem novas áreas de atuação

e pesquisa semiótica, como exemplo, a visualidade, a arte, as práticas culturais e sociais, as derivações da tecnologia produzidas pelas linguagens lógicas, as pesquisas sobre inteligência artificial, com aplicações nas ciências da comunicação. Os componentes da estrutura narrativa estão presentes nos textos verbais como nos organizados exclusivamente pela visualidade, pois os mesmos guardam a sua natureza imagética e avançam no terreno da narrativa literária, pois, apesar de não utilizar as tradicionais estruturas da língua, apresentam-se como relatos e detêm componentes sintáticos e semânticos do nível narrativo.

Os estudos de Regina Zilberman (1984) sobre literatura infantil são pioneiros no Brasil e fizeram escola. A pesquisadora discute questões inerentes ao gênero e tenta configurar-lhe um estatuto. Assim, aponta como princípio inerente à literatura para a infância a assimetria que existe na concepção do texto, ou seja, é sempre um adulto (produtor) que escreve para a criança (consumidor). Além disso, essa literatura, na sua essência, é adultocêntrica, pois o adulto escreve, edita, seleciona, divulga, escolhe, compra, enfim, autoriza a criança a manusear o livro. Para que a assimetria e o adultocentrismo sejam amenizados, surge um aspecto fundamental na constituição do texto: a adaptação. A obra produzida pelo adulto para a infância passa por um processo de adaptação do tema, da forma, do estilo e do meio, a fim de atender às necessidades do consumidor mirim.

Além disso, para que o texto infantil se configure como literário, necessita respeitar também os princípios da literatura, ou seja, deve ser mimético, verossímil, apresentar uma proposta de mundo organizada, polissêmica (conter mais de uma possibilidade de leitura), prever espaços de atuação do leitor na obra. No caso da literatura infantil, precisa, ainda, assumir o ponto de vista da criança para que atue como mediadora entre o leitor e o mundo e não como uma traição às suas expectativas.

Os princípios teóricos da estrutura narrativa, apontados por Greimas, e do gênero literário infantil, por Zilberman, são contemplados neste artigo. Aqui, pretende-se elucidar alguns vínculos entre palavra e visualidade, desde os primórdios do gênero, para contextualizar o problema da investigação e, na seqüência, desloca-se o foco para as relações entre visualidade e palavra na produção brasileira, mais especificamente, em narrativas infantis contemporâneas de autoria da escritora e ilustradora Angela Lago. Essa escritora foi escolhida porque atua ora como escritora, ora como ilustradora, ora nos dois campos. Além de possuir um trabalho de reconhecida qualidade nos dois campos, literário e plástico, a autora

se destaca pela valorização da cultura brasileira e insere em suas obras o diálogo com o passado, o presente e o futuro, como também com o popular e com o erudito.

## A imagem na literatura

As linguagens verbal e visual estão presentes na literatura desde remotas origens. Destaca-se, na Idade Média,<sup>1</sup> o *Romance de Melusina*, manuscrito em pergaminho e ilustrado por seis pinturas, entre 1400-1420. Esse conto popular remonta às origens nobres da família francesa dos “Lusignans”. Do casamento entre Melusina e Raimondin nascem dez filhos, constroem-se cidades e castelos, até que o segredo da esposa é descoberto: trata-se de uma mulher-serpente (figura 1). A partir daí ela se transforma em um dragão que voa janela afora e volta à noite para nutrir seus filhos. Nessa narrativa pode-se perceber a concepção da época sobre o gênero feminino, um ser maligno, mas sedutor e detentor da capacidade de gerar herdeiros e contribuir à ampliação do patrimônio.



Figura1: Melusina: mulher-serpente

A tradição renascentista do conto maravilhoso e de novelas toma forma nos registros de Bocage, em *Decameron*, cujas capas ilustradas (figura 2) se apresentam em publicações na Itália. Giovanni Francesco Straparolla da Caravaggio escreve, em torno de 1550, *Piacevoli notti*, composto de 73 narrativas fabulares, entre essas, 14 contos de fadas. A capa ilustrada também marca a produção de Gian Battista Basile, que escreve, em 1625, *Lo cunto deli cunti*, ou conhecido pelo nome de *Pentamerone*. São 50 contos de fadas

marcados por ingredientes do maravilhoso, princesas, fadas, mágicos, animais falantes e objetos mágicos, desejos infantis, submissão a provas e finais felizes.



Figura 2: Capas ilustradas das obras de Straparolla e Basile

Conforme arquivos da Biblioteca Nacional da França, no século XVII, o conto de fadas, como modalidade de narrativa curta, transforma-se no gênero literário infantil, adaptado da tradição oral por Charles Perrault. Entre 1688 e 1700, escreve *Histoires* ou *Contes du temps passé*, também chamados *Contes de ma mère l'Oye*, ou conhecidos no Brasil por *Contos da carochinha*. A obra de Perrault já possui capa ilustrada (figura 3). Na imagem da capa, a contadora de histórias é emblemática, pois trata-se da tradição oral a cargo de uma velha senhora que, próxima do fogo, fia a lã, ou seja, tece a narrativa que os jovens escutam.



Figura 3: Perrault: capa do original manuscrito e capa colorida da época

Percebe-se que a ilustração presente no texto verbal, destinado ou não à criança, é uma tendência bem antiga. Antes mesmo da publicação da primeira obra direcionada especificamente à infância, por Charles Perrault, em 1697, o visual era um componente de histórias, até mesmo das manuscritas.

No Brasil, até 1920, a literatura infantil compunha-se, basicamente, de traduções de contos de fadas europeus, como os *Contos da carochinha*, e adaptações de textos, como os de Júlio Verne. A produção literária brasileira destinada à infância inicia com Monteiro Lobato, que publica, em 1920, *A menina do nariz arrebitado*, primeira obra com elementos da cultura local. O texto apresenta uma visão emancipatória da infância e contém imagens coloridas que ilustram o conflito. No entanto, as edições atuais da obra lobatiana alteraram a proposta visual do livro, pois contém apenas ilustrações em preto-e-branco e fragmentam a narrativa.

Na capa da primeira edição lobatiana (figura 4), a menina é criada por linhas de contorno bem definidas, áreas coloridas e vista de perfil e dirige seu olhar a um ser imaginário, mantendo a expressão atenta, que manifesta curiosidade e encantamento diante do universo ficcional. Usando saia amarela, casaquinho vermelho e laço de fita listrado no cabelo loiro, caracteriza a infância do início do século XIX.



Figura 4: Capa da primeira edição de *A menina do nariz arrebitado* (1920)

Na década de 70, com o *boom* da literatura infantil brasileira, os processos composicionais dos livros foram sendo readequados ao mundo visual que se impõe. Atualmente, não se pode mais pensá-los apenas pelo viés da palavra. Há que se considerar o processo de construção do sentido a partir do convívio das diferentes linguagens que compõem o texto. Desse modo, pode-se afirmar que uma tendência atual do gênero é o investimento na visualidade, com aproveitamento das possibilidades de interação entre as duas linguagens, o que reafirma a necessidade de estudos sobre o impacto da visualidade na recepção de textos híbridos, como os de literatura infantil.

Vários ilustradores brasileiros têm se destacado no cenário mundial. Entre eles estão Roger Mello, Angela Lago, Ricardo Azevedo, Luís Camargo e Helena Alexandrino. Neste estudo, serão apresentadas as obras *Indo não sei aonde buscar não sei o quê*, *Outra vez* e *Cena de rua*, da mineira Angela Lago.

## A visualidade em narrativas de Angela Lago

Na atualidade, as crianças geralmente iniciam o processo de aprendizado da leitura de modo autônomo, a partir do contato com impressos, entre eles, os livros, principalmente, os de literatura infantil. As primeiras experiências de natureza lúdica e de descoberta têm a marca essencial das qualidades sensoriais e plásticas. São precisamente os elementos gráfico-plásticos que fixam inicialmente a atenção dos pequenos, aqueles pelos quais o texto começa a ser percebido pelo leitor. A capa e a contracapa são os limites materiais da história ou dos poemas contidos no seu interior; ambas contêm informações e fazem emergir hipóteses do que se pode esperar do texto. O efeito dessa apresentação, sempre acompanhada de ilustração, é semelhante ao de uma embalagem que, por suas características, suscita o desejo de posse, guarda um mistério, ativa a curiosidade e, ao mesmo tempo, sinaliza algumas possibilidades à mente de quem se aproxima do objeto.

As pistas oferecidas pela capa colaboram para a compreensão da obra, pois a interação se inicia antes da leitura da história. Assim, apreciar ilustrações e palavras e apropriar-se das informações que estão disponíveis em uma capa pode influenciar na compreensão, especialmente quando se trata de literatura infantil, gênero que se vale dos códigos verbal e visual. Essas duas linguagens convidam à interação e proporcionam o entendimento da obra pelo leitor. Desse modo, este estudo apresenta propostas de significação de narrativas a partir da interação entre palavra e imagem.

Publicado em 2000, *Indo não sei aonde buscar não sei o quê*, escrito e ilustrado por Angela Lago, é um exemplo de texto cujo sentido se constitui pela interação de linguagens. O livro conta a história de Seinão, um menino introvertido que é considerado por todos como um tolo. Ele se apaixona pela princesa e, essa, sabendo disso, lhe impõe uma condição para a união: “Caso com Seinão se for a não sei onde buscar não sei o quê.” (LAGO, 2000, p. 6). Seinão aceita o desafio e sai pelo mundo à procura do “impossível”, enfrentando a zombaria de toda a corte. Depois de muito andar, chega ao inferno – um lugar que fica “não sei onde” –, cumprindo a primeira parte do desafio. É recebido pelo diabo, que lhe dá um trabalho em troca da encomenda da princesa. Enquanto seu empregador dorme, Seinão faz uma confusão com os arquivos dos pecados e pecadores, no computador. Sem saber de nada, o capeta acorda e lhe entrega o embrulho: “É não sei o quê, mas você não pode abrir, pois se abrir deixa de ser.” (LAGO, 2000, p. 20). Tendo realizado plenamente a exigência da princesa, ele volta ao palácio e apresenta sua conquista. A corte, pasma, admite que a tarefa foi exitosa. Dessa forma, Seinão casa-se com a princesa, e o pacote continua embrulhado.

A ilustração (figura 5) esclarece o sentido do termo “sabida”, como qualidade da princesa, mostrando uma personagem desdenhosa e soberba diante da aparência fraca e insegura de seu apaixonado. Nessa obra, a ilustração configura cenários tradicionais, como o inferno, com elementos da modernidade como o computador; mostra a timidez do protagonista; o autoritarismo da princesa; a alienação dos membros da corte que apenas seguiam os impulsos da princesa.

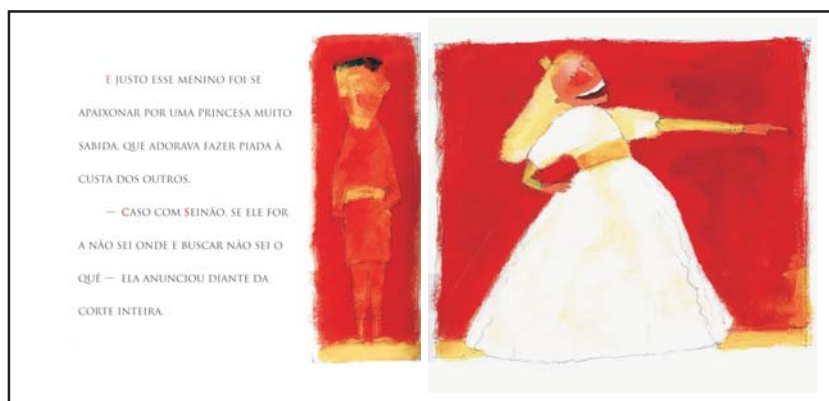


Figura 5: O desafio da princesa a Seinão (LAGO, 2000, p. 6-7)



A mudança de atitude do protagonista é referida tanto pela palavra quanto pela ilustração (figura 6). O mesmo acontece na página final do conto. A palavra informa que Seinão vive feliz, casado com a princesa e mantendo o mistério em torno do embrulho. A imagem do protagonista aparece em primeiro plano, como figura central, segurando o pacote, enquanto a princesa o abraça. Seinão usa uma coroa, já que, ao casar-se, tornou-se príncipe. A coroa, assim como o embrulho, representa mais do que um título de nobreza, porque mimetiza as conquistas internas do personagem.



Figura 6: Primeira e última imagens do protagonista: mudança de atitude

A corte, que humilha Seinão, também é retratada, no início da narrativa, pela linguagem verbal e pictórica: “O zonzinho do Seinão acreditou e foi. E durante dias a diversão do palácio foi caçar do bobo que tinha ido atrás do impossível.” (LAGO, 2000, p. 9). Na ilustração (figura 7), o rei, a princesa e os súditos aparecem dando gargalhadas, sem feições, sugerindo que eles também não tinham uma identidade definida e, por isso, se ocupavam em desencorajar aqueles que a buscavam, no caso, Seinão. Com a vitória de Seinão, a corte é omitida e não comparece no fim da narrativa por nenhuma das linguagens.

A interação das linguagens permeia toda a narrativa. Assim como a palavra conta a trajetória de Seinão em busca de sua identidade, narrando os obstáculos que ele enfrenta para se afirmar e ganhar o amor e o respeito da princesa, a ilustração mostra a evolução interior do protagonista de forma mais explícita do que a palavra.

Na ilustração da obra em questão, Angela Lago cria as formas por pinceladas rápidas, isso gera uma certa indefinição e transgressão de contorno nas figuras; as cores puras se misturam, e as áreas pintadas não



Figura 7: O deboche da corte (p. 8- 9)

são uniformes. Esse tipo de imagem tende a ser rejeitada pelo público infantil. As crianças, de acordo com dados coletados na pesquisa “A produção de sentido e a interação texto-leitor na literatura infantil”, afirmam que a ilustração é feia, que o protagonista não tem boca, ou que, em determinada cena, tem quatro mãos. Essa percepção por parte dos entrevistados se justifica a partir de estudos sobre o desenvolvimento estético de Parsons (1992) e Rossi (2003), os quais comprovam que a compreensão do fenômeno estético está ligada à familiaridade do sujeito com imagens da arte e sua leitura. O desenvolvimento do gosto tem relação com o desenvolvimento cognitivo e parte de uma fase inicial, na qual o sujeito demonstra preferência pelo figurativo e pelas cores e formas bem definidas. Apenas em etapas posteriores o leitor de imagens se interessa e adquire condições para admirar as produções plásticas de artistas como também dialoga com a força expressiva das formas e obras artísticas. Nesse caso, os elementos que qualificam visualmente o livro constituem um desafio à percepção de um público leitor que ainda não desenvolveu habilidades para ler imagens, já que essa leitura pressupõe processos cognitivos mais elaborados. Além disso, a criança que tem pouca familiaridade com o texto visual, prefere formas e cores bem definidas, presentes num espaço figurativo que remete ao conhecido.

Narrativa exclusivamente visual, *Cena de rua*, de Angela Lago, publicada em 1994, é mais um exemplo de obra em que predomina o estilo expressionista. O texto enfoca um problema social: o abandono da infância nas cidades; de um lado, a narrativa mostra meninos em sinaleiras comercializando produtos e, de outro, o medo estampado nos

passageiros dos veículos (figura 8). Quanto à estrutura da história, o livro desvia-se do modelo vigente das produções para crianças, apresentando a estrutura de conto sem a intervenção de poderes mágicos e aproxima o leitor do tema abordado com intensa dramaticidade. Os personagens da trama são retirados de situações facilmente reconhecidas no cotidiano urbano.



Figura 8: Capa de *Cena de rua*: contrastes (1994)

O leitor defronta-se, logo na capa, com o contraste criado entre o fundo negro e a área central branca com as suas bordas coloridas (figura 8). Essas últimas são preenchidas por pequenos segmentos pintados na cor verde, em variações de azul, vermelho, amarelo e laranja. A forma quadrada da apresentação do título lembra uma *claquete* já batida ou um cartaz identificador de uma filmagem, associando-se à palavra *cena*. As letras, delineadas em vermelho sobre o fundo branco, têm impressas as marcas de pinceladas, parecendo estar sobre uma superfície dura e áspera, como de um muro ou de uma parede. O efeito de textura empresta, nesses traços, qualidades similares do clima que se segue: a hostilidade vigente, numa determinada situação de rua. No canto inferior direito da área clara de base do título, há uma mancha amarela que se mistura ao branco,

criando luz no local e abrindo caminho para o olhar. Esse vagueia pela superfície escura do fundo e, desamparado pelo espaço vazio e negro, volta à claridade do título.

A curiosidade incita o leitor a prosseguir, e a escuridão intensifica-se na abertura da capa, ampliada em página dupla e preta, com total ausência de luz. Circular nesse espaço-rua, criado como um local escuro, promove a sensação de medo e insegurança, causado pelo movimento às cegas, e prolonga-se na página à esquerda. O enunciador apresenta um ambiente que mobiliza o enunciatário. A sensibilidade atingida por um clima de tensão, na presença do preto, é amenizada pela zona colorida, mas não desaparece ao todo. As imagens que se sucedem descansam sobre uma superfície negra, que atua como base para mostrar cada uma das cenas, num pano de fundo que permanece até o final do texto.

A problemática social da infância de rua nas grandes cidades é tratada visualmente numa perspectiva dramática de exclusão dos direitos humanos e de cidadania, de insensibilidade coletiva diante do drama de sobrevivência dos mais fracos. A linguagem visual organiza a significação no texto examinado, com ênfase nas relações de contraste entre cores e formas, a fim de criar oposições que homologam o conflito social da infância de rua. O jogo de perspectiva proposto visualmente modifica as posições do leitor, levando-o a assumir aproximações e distanciamentos nas cenas (figura 9). Criam-se variações de estados de ânimo que estão no texto e no leitor; desse modo, rompem-se as fronteiras entre sujeito e objeto. O texto é um sujeito que convoca o leitor para o diálogo e a interação.



Figura 9: Jogo de perspectiva

A dimensão cromática manifesta-se na seqüência das páginas, organizadas com as mesmas cores de um semáforo (figura 10), cria uma alternativa para a modificação da “normalidade” tácita e instituída e serve de alerta para a naturalização da temática da exclusão social, do trabalho e exploração da infância na rua. A convenção dos sinais é invertida, transformada em transgressão, e o menino movimenta-se contra o fluxo.



Figura10: Dimensão cromática: as cores do semáforo

A criança em situação de rua faz dessa o seu lar e/ou seu local de trabalho. Motivos variados podem colocá-la nessas condições, engrossando a massa que perambula pelas grandes cidades. O conflito nas relações familiares, quase sempre causado por problemas financeiros, explica a presença das crianças na dura realidade da rua. Esse é um segmento da infância que se confronta muito cedo com a marginalidade, o roubo, as drogas e também com o trabalho e a luta pela sobrevivência, vítimas de uma sociedade injusta e desigual. É desse contexto e contra ele que sai o grito expressionista pelas imagens de *Cena de rua*.

*Outra vez*, de Angela Lago, é uma narrativa visual, publicada em 1984, que conta, sem usar a palavra, várias histórias (figura 11). A profusão de imagens possibilita a convivência de diferentes eixos narrativos que originam múltiplas histórias e diferentes níveis de leitura. Para este estudo, elegemos o foco narrativo de uma menina negra que carrega um vaso de flores, amor-perfeito, e o entrega a um menino com coroa, que, por sua vez, deixa-o numa cozinha em troca de um prato de suspiro. O vaso é levado pelo gato, que faz uma serenata para a gata deitada. Essa rejeita o gato cantor que, assustado, derruba o vaso, o qual é apanhado por um cachorro jardineiro, e esse o entrega novamente à menina. O enredo confirma o título, sugerindo que a história reinicia, pois o vaso retorna ao ponto de partida.

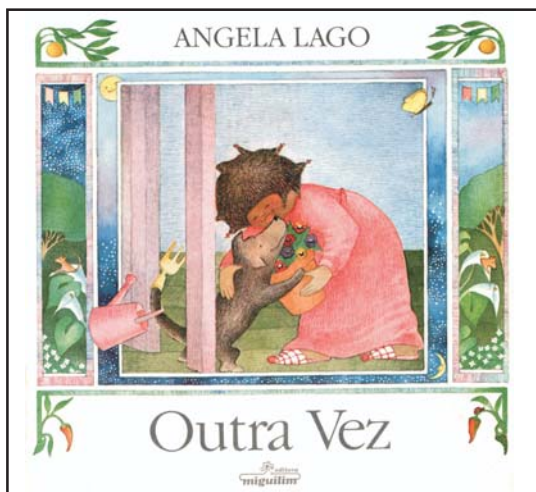


Figura 11: Capa de *Outra vez* (1984)

Todas as cenas acontecem à noite e são emolduradas, lembrando quadros que destacam momentos significativos do percurso do vaso. As cenas recuperam momentos da vida urbana de uma cidade com sua arquitetura antiga. Um aspecto marcante da narrativa é a composição do cenário: mostra tanto o interior de casas como também o ambiente externo, inclusive os telhados com telhas de barro (figura 12). Há adornos nas construções: anjos deitados, lambrequins, relógio-cuco, campanário com sino. A arquitetura lembra os casarios antigos com suas janelas amplas.



Figura 12: Cenário

Luís Camargo (1995, p. 72-79) analisa as funções desempenhadas pela ilustração nessa obra e pontua o aspecto descritivo que ela desempenha. O livro situa o enredo num quarteirão de uma cidade mineira, ressaltando vários elementos da arquitetura e a ornamentação do Barroco mineiro. O estudioso reconhece, entre outros, a igreja com torre cilíndrica, como a de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, e a de São Francisco, em São João Del Rei e em Ouro Preto; os tipos de verga, apresentada de forma reta nas casas da primeira ilustração de página dupla, alteada ou em canga de boi na casa do menino fantasiado de rei e em ponta na casa de D. Quimera; a grimpá da igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará; o passadiço da Rua da Glória, em Diamantina; a Casa da Ópera e o mirante da Casa dos Contos, em Ouro Preto.

No que se refere à proposta narrativa, a ilustração aponta várias propostas de eixos narrativos. Percebe-se, por exemplo, o diálogo com um clássico da tradição literária para a infância, pois a menina com vestido vermelho, que leva um vaso com amor-perfeito, parece ser uma variante de Chapeuzinho Vermelho. Camargo destaca outro eixo, relacionando a presença de vários personagens como se fossem elementos de um coro que comentam a ação principal e ressalta o percurso do anjinho que

dorme de barriga para cima, acorda, se espreguiça, esfrega os olhos, observa a menina descendo os degraus, disfarça fazendo xixi, observa o gato ladrão, senta no banco e observa o gato cantar a gata, digo, cantar para a gata; aplaude o cachorro-herói que recupera o vaso e volta para a igreja. (1995, p. 74).

Fica a incerteza se o personagem volta mesmo para a igreja, uma vez que não há cruz cristã, mas uma lua, ficando a dúvida se seria um templo pagão e, nesse caso, o personagem poderia não ser um anjo, mas um cupido.

O menino está cercado por uma arca, livros, um globo, um bule de café, uma carta celeste, um periscópio-telescópio e um quadro e, ao ganhar o vaso de flores, troca-o com a vizinha, D. Quimera, por uma bandeja de suspiros e começa a comê-los. O doce suspiro lembra o suspiro amoroso. Já o nome da doceira, Quimera, escrito no seu avental, sugere idéias vãs, esperanças infundadas. Ainda o vaso não era de qualquer flor, mas de amor-perfeito, e, aparentemente se perde, mas retorna à protagonista pelas mãos – ou melhor, patas – de um cão.

Outro dado apontado pela ilustração é a focalização, aqui revelada na perspectiva de cima para baixo, lembrando a posição do narrador: as casas são vistas a partir dos telhados, não aparece o forro dos tetos ou a parte de baixo dos beirais dos telhados (figura 13). Camargo (1995) afirma, a partir da ilustração, que a menina mora no segundo andar de um prédio, em frente ao quarteirão onde se passa a história, e, por isso, viu tudo o que aconteceu depois de ter entregado as flores ao menino. Assim, o fato de mostrar as imagens de cima aponta que a história está sendo contada na perspectiva da menina.



Figura 13: Perspectiva: de cima para baixo

A caracterização da protagonista valoriza a etnia da cultura afro. Ela usa trancinhas, tem a cor marrom, não está na cozinha, nem esperando o príncipe, pelo contrário, toma a iniciativa de mostrar/doar seu amor-perfeito, caracterizando uma postura emancipatória tanto em relação à criança como em relação ao negro. O texto ainda valoriza o imaginário, já que, pelo fato de a história se passar à noite, pode sugerir que tenha sido um sonho.

O caráter lúdico destaca-se nessa narrativa. Camargo pontua que há um esconde-esconde entre as imagens, como já foi apontado pelo trocadilho visual, mostrado através da atuação do anjinho, do caracol numa escada em caracol. A história parece uma brincadeira de passa-vaso, lembrando o passa-anel, e recupera a circularidade presente no título do livro e em cantigas de roda que falam de escolhas.



## À guisa de fechamento: a trajetória da imagem

Nos textos escolhidos para este estudo, podem-se perceber diferentes temas que vão sendo tratados pela literatura, a partir da presença da palavra e imagem. A concepção medieval do gênero feminino está presente em *Melusina*: a mulher é um ser maligno, mas necessário. Nas capas de *Contes de ma mère l'Oye*, ou os *Contos da carochinha*, a imagem da velha mulher contadora de histórias é simbólica da tradição oral, cuja tarefa artesanal se reflete no tecer as histórias ouvidas.

No contexto da primeira obra de Lobato, a menina da capa dialoga com o imaginário. A caracterização da infância, no início do século XX, manifesta na ilustração um “anjo loiro”, distanciado do contexto brasileiro, mais direcionado ao imaginário coletivo de uma infância que pertence a um mundo distante daquele vivido. Nesse detalhe, provavelmente, reside um conflito com os ideais lobatianos de valorização de tudo o que diz respeito à identidade brasileira.

O espaço literário recortado da obra de Angela Lago traz, no mundo das imagens produzidas pela artista, exemplos da variedade de significados que a ilustração propicia enquanto linguagem constituidora do texto. Em *Indo não sei aonde buscar não sei o quê*, as imagens esclarecem o sentido de termos, destacam qualidades ou defeitos dos personagens; configuram cenários tradicionais, como o inferno, com elementos da modernidade; contradizem a imagem comum de um diabo malvado, apresentando um outro, boa-vida; mostram a timidez do protagonista; o autoritarismo da princesa; a alienação dos membros da corte, que apenas seguiam impulsos da realeza.

Em *Cena de rua*, o tema atual da infância abandonada é apresentado, dramaticamente, através do emprego de cores, formas e expressividade técnica. A visualidade estrutura sentidos no texto com recorrências, oposições e relações que assumem o caráter de denúncia de uma situação excludente, produto de uma sociedade que se diz civilizada.

Em *Outra vez*, o sentido precisa ser construído pela imagem. A protagonista da história é caracterizada de modo a valorizar a cultura afro-brasileira, fruto da miscigenação. Os cabelos em tranças, a cor da pele e sua trajetória no cenário da narrativa revelam o cunho emancipatório da obra, tanto no que diz respeito à infância como ao negro. Além disso, ressaltam-se aspectos da construção espacial dos cenários, que auxiliam a delimitar o tempo e o local do processo narrativo, localizando a história num cenário antigo e, conseqüentemente, distante do leitor.

A observação das obras permite afirmar que as publicações mais recentes incluem recursos variados para a ativação dos sentidos do leitor, de modo que a criança é convidada a tocar o livro, observá-lo, manuseá-lo. No momento da leitura, ela é provocada pelo conjunto de linguagens da obra, interagindo com as mesmas e, dessa forma, construindo significação.

A literatura infantil pode formar-se pela palavra, mas também pode materializar-se apenas pela visualidade, como é o caso de *Outra vez e Cena de rua*. Independentemente da sua natureza e do modo como se dá a conhecer, o texto artístico, mesmo revelando uma identidade cultural, rompe com os estereótipos a que o homem está condicionado.

A literatura revela o singular, o já conhecido, mas também o novo. A comunhão de linguagens presente em *Indo não sei aonde buscar não sei o quê* ou mesmo apenas a existência da imagem em *Cena de rua* e *Outra vez* contribuem para a constituição do novo, gerando o estranhamento que pode levar à emancipação do leitor. É pelo diálogo do leitor-criança com a literatura que o gênero pode auxiliá-lo no processo de emancipação de laços naturais, religiosos e sociais. (JAUSS, 1994, p. 56). O leitor precisa enxergar o que a linguagem, ou as linguagens, propõe no texto e, a partir de suas vivências, construir uma significação peculiar.

## Nota

---

<sup>1</sup> As origens do gênero literário para a infância estão disponíveis na página virtual da Biblioteca Nacional da França. As obras internacionais citadas neste artigo estão mencionadas e ilustradas no endereço <http://expositions.bnf.fr/contes/arret/ecrit/index.htm>

## Referências

---

- ALVES, Rubens. Jardins. Disponível em: [www.rubemalves.com.br/jardins.htm](http://www.rubemalves.com.br/jardins.htm)
- CAMARGO, Luís. *Ilustração no livro infantil*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- CONTES de fées. Biblioteca Nacional da França. Apresenta textos e imagens sobre os contos de fadas. Disponível em: <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm>. Acesso em: 15 abr. 2006.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTES, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- LAGO, Angela. *Cena de rua*. Belo Horizonte: RHJ, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Indo não sei aonde buscar não sei o quê*. Belo Horizonte: RHJ, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Outra vez*. Belo Horizonte: Migüilim, 1984.
- PARSONS, Michael J. *Compreender a arte: uma abordagem à experiência estética do ponto de vista do desenvolvimento cognitivo*. Lisboa: Presença, 1992.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam: leitura da arte na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 1984.